

Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida

Living Art – Pragmatism and Aestheticisation of Life

Ricardo Nascimento Fabbrini

Departamento de Filosofia – PUC-SP

ricardofabbrini@uol.com.br

Resumo: O objetivo de *Pragmatist aesthetics*, de 1992, de Richard Shusterman, é mostrar que o livro *Art as experience*, de 1934, de John Dewey, é uma obra-chave para a estética contemporânea, pois permite analisar a continuidade entre a experiência estética e os processos normais da vida, no interior da dita sociedade pós-moderna. Shusterman contrapõe a estética pragmatista à estética analítica, pois essa privilegia a análise do objeto de arte em detrimento da experiência estética; e, à estética continental, em particular ao marxismo austero, sombrio e elitista, atribuído a Theodor W. Adorno. Nosso objetivo, neste ensaio é mostrar que a autonomia da obra de arte autêntica, defendida por Adorno, foi interpretada por Shusterman como o isolamento da arte do mundo material e real da práxis, o que implicaria a neutralização de seu potencial de crítica social. Esse juízo de Shusterman decorre de sua identificação entre a autonomia da obra de arte e o esoterismo artístico, desconsiderando que a defesa da autonomia da arte moderna é inseparável do programa vanguardista do início do século, de estetização da vida. Diferentemente desse ideário vanguardista, Shusterman pensa, entretanto, a estetização do real no plano da sociedade de consumo, ou seja, a partir dos meios de comunicação de massa. É a cultura popular (*pop*) como o *rap*, que, assumindo um caráter eminentemente político, pode, segundo o autor, violar os ideais de pureza e integridade de certos formalismos artísticos. Destacamos, por fim, que o intento de *Pragmatist aesthetics* é reagir às críticas da estética analítica e continental, afirmando a realidade estética, e a dimensão política, da arte popular; e que a consolidação da estética pragmatista no interior da filosofia americana depende, desde sua publicação, da produção de ensaios que interpretem obras singulares da arte popular situando-as em contextos históricos cuidadosamente constituídos; se isso ocorrer, esse livro de Shusterman terá cumprido sua função: a de programa para outros trabalhos.

Palavras-chave: Estética. Arte popular. Pragmatismo. Experiência da pós-modernidade. *Rap*.

Abstract: *The objective of Richard Shusterman's Pragmatist Aesthetics (1992) is to show that the book Art as Experience (1934) by John Dewey is a key reference for contemporary aesthetics, due to the fact that the latter allows for the analysis of the continuity between the aesthetic experience and the normal processes of life in the core of the so-called post-modern society. Shusterman opposes pragmatic aesthetics to analytical aesthetics, since the latter privileges the analysis of the art object in detriment of the aesthetic experience. He also opposes it to continental aesthetics, in particular to the austere, shady and elitist Marxism, attributed to Theodor W. Adorno. Our objective in this essay*

is to show that the autonomy of the authentic work of art, defended by Adorno was interpreted by Shusterman as the isolation of art from the material world and the real praxis, what would imply the neutralization of its potential social criticism. Shusterman's judgment derives from his identification with the work of art's autonomy and the artistic esoterism, disregarding the fact that the defense of the autonomy of modern art is non-separable from the vanguardist blueprint of the beginning of the century – aestheticalisation of life. In contrast to this vanguardist body of ideas, Shusterman thinks the aestheticalisation of reality at the level of the consumption society, that is, at the level of mass media. According to the author it is the popular culture (pop) such as rap that, assuming an eminently political character, can violate the ideals of purity and integrity of certain artistic formalisms. We finally remark that the intention of Pragmatist Aesthetics is to react to the criticism of the analytical and the continental aesthetics asserting the aesthetic reality of popular art, as well as its political dimension. In addition, we also highlight that the consolidation of the pragmatic aesthetic in the core of American philosophy, since its publication, depends on the production of essays that interpret singular popular art works placing them in carefully constituted historical contexts. If this occurs, this book of Shusterman will have performed its duty: a blueprint for further works.

Key-words: *Aesthetics. Popular Art. Pragmatism. Post Modernity Experience. Rap.*

A reflexão estética de Richard Shusterman, baseada na filosofia pragmatista de John Dewey, examina as “artes populares da mídia”, ou seja, *o mundo mass-midiático*. Seu intento em *Pragmatist aesthetics*, de 1992, é mostrar que o livro *Art as experience*, de Dewey (1934), é uma obra chave para a estética contemporânea, pois permite “analisar a continuidade entre a experiência estética e os processos normais da vida”, no interior da dita sociedade pós-moderna (SHUSTERMAN 1998, p. 233). A estética pragmatista não é uma reflexão datada, uma vez que permitiria “reorientar e revigorar a filosofia da arte contemporânea”, combinando “a clareza crítica da estética analítica” e o “reconhecimento do poder cognitivo e experimental da arte”, próprio à estética continental (id., p. 9, 15 e 231).

Shusterman contrapõe a estética pragmatista à estética analítica, pois essa privilegia “a análise do objeto de arte em detrimento da experiência estética” (id., p. 260). Avessa ao “psicologismo”, a estética analítica reduziria a experiência estética à experiência cognitiva, reproduzindo “um preconceito filosófico tradicional a favor do conhecimento” (id., p. 264). A estética pragmatista, ao contrário – numa crítica à limitação da experiência estética à pura contemplação desinteressada das propriedades formais das obras de arte – acentuaria, segundo o autor, a “satisfação sensorial” de natureza corporal da experiência estética, e a dimensão histórica e sociocultural da obra de arte. Essa última característica indicaria, inclusive, a presença de um “hegelianismo historicista” no pensamento de Dewey, e, por conseguinte em sua própria concepção estética, o que a aproximaria, nesse aspecto, da “tradição marxista da estética continental” (id., p. 253). Reconhece Shusterman, contudo, que autores como George Dickie e Arthur Danto têm incorporado à estética analítica a análise do contexto social em que a obra foi produzida. Esse intento, porém, tem-se mostrado tímido, haja vista a “teoria institucional” de Dickie

identificar o contexto social ao sentido tradicional do meio artístico: galerias e museus. Essa visão restritiva do contexto social seria visível também em Danto, embora esse autor adote uma concepção mais ampla do meio artístico; pois, para ele, integrariam o “mundo artístico” – “sem o qual não há arte” (id., p. 30) – não só o circuito de arte em sentido estrito, mas também uma complexa prática discursiva, composta de textos de crítica, de teoria da arte e historiografia da arte, como mostram seus ensaios sobre os *ready-mades* de Marcel Duchamp (DANTO 2005, p. 29-73). Em Danto e Dickie teríamos, assim, apesar dessa diferença, uma limitação do contexto histórico ao meio artístico, de modo que suas tentativas de abrir a estética analítica “à incontestável dimensão histórica e social da arte” mostraram-se, segundo Shusterman, “muito restritas e pouco densas” (id., p. 254) se comparadas às análises de Dewey ou mesmo de certos marxistas. Shusterman também critica, por fim, a identificação operada pela estética analítica entre o “conceito de arte” e o conceito de “artes maiores” – arte erudita, *high-brown* ou de alto repertório, como a arte de vanguarda do século XX. Reagindo a essa tradição moderna, herdeira das idéias românticas de sublime e de gênio dos séculos XVIII e XIX, deplora, sem meias-tintas – como acentuaremos a seguir – essa “tradição elitista”, tomando-a por uma “concepção meramente museológica”, pois fundada numa “idéia esotérica de belas artes” (id., p. 249).

Shusterman também se distancia da dita “estética continental” contrapondo, por exemplo, o “pragmatismo encarnado, vivaz e democrático” oriundo de Dewey, ao “marxismo austero, sombrio e elitista” de Theodor W. Adorno” (id., p. 17). Ao contrário de Dewey – e, nesse aspecto, em sintonia com a estética analítica –, Adorno “concebeu a arte como um campo isolado e separado da vida”, ou ainda “como algo funcional em relação a si mesmo” (id., p. 131). A “autonomia da obra de arte autêntica”, defendida por Adorno, é interpretada por Shusterman como o isolamento da arte do “mundo material e real da práxis” (id., p. 63), ou seja, como seu confinamento ao “mundo institucional”, o que implicaria a neutralização de seu “potencial de crítica social” (id., p. 259). Não considera, assim, que a autonomia da forma artística seja a condição necessária para que a obra de arte efetue uma crítica à dita “realidade existente”, no sentido de Adorno. Shusterman não atribui à arte, em outros termos, nenhuma força de emancipação social, pois associa a “ideologia dominante da arte autônoma” à separação entre arte e vida (id., p. 72). Pensar a arte a partir da lógica imanente da forma artística no sentido da *Teoria Estética* de Adorno seria regressivo, uma vez que afastaria a arte dos “modos de entendimento e da experiência comum” (id., p. 65).

Esse juízo de Shusterman, contudo, decorre de sua identificação entre a autonomia da obra de arte e o formalismo ou esoterismo artísticos, desconsiderando que a defesa de Adorno da autonomia da arte é inseparável do programa vanguardista do início do século, de estetização da vida. Destaquemos dois exemplos, preservando a dialética interna à modernidade artística: o caráter “afirmativo” de certas vanguardas e o “negativo”, de outras. O primeiro é o das vanguardas construtivas, positivas, afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial do ocidente, como o futurismo, e a escola da Bauhaus – ou, como no caso da Rússia, dependentes do desenvolvimento das forças produtivas que levariam o país, na fé dos construtivistas, do czarismo ao socialismo. O segundo exemplo é o das vanguardas líricas, ou pulsionais, como no caso do sortilégio anarco-dadaístas, que, desde o início do século, fizeram a crítica desse compromisso com “a racionalidade técnica ou instrumental”. Essas vanguardas, embora de sinais contrários, compartilharam o mesmo objetivo de embaralhar arte e vida no sentido da

estetização do real. As vanguardas positivas, com sua ode à máquina, visavam pela estandardização dos protótipos formais criados pelos artistas a disseminar a arte no cotidiano: pela via da arquitetura e do *design* se desenharía, segundo esses artistas construtivos, a vida do dia-a-dia. As vanguardas negativas, por sua vez, que apostavam no enguiçamento da máquina, buscavam esse baralhamento entre arte e vida na poetização do gesto; para esses artistas, tratava-se de reagir ao *sex-appeal* do inorgânico – ou ao fetichismo da mercadoria – fazendo aflorar pela “beleza do gesto”, em meio ao ramerrão da vida diária, a poesia: a vida como arte.

Caracterizando a autonomia da arte como uma “especialização própria ao eruditismo das vanguardas” (id., p. 78), Shusterman acabou, contudo, por dissociá-la do projeto de estetização da vida, como dizíamos. A defesa da autonomia da arte pelas vanguardas seria, nele, o desdobramento do “princípio da arte pela arte” do romantismo tardio que, visando à “purificação da forma artística”, teria separado a arte dos “interesses e emoções da vida ordinária” (ed., p. 90). Sua convicção é que o experimentalismo formal das vanguardas, que afastou a obra do repertório médio do público, produziu “incompreensão”, reforçando “o sentimento de inferioridade e a aparente justiça de dominação cultural” (ed., p. 66). É desse elitismo que teria decorrido, segundo o autor, o próprio fracasso das vanguardas, ou seja, sua incapacidade de, “desafiando a situação cultural da burguesia”, embaralhar arte e vida (id., p. 65); desconsiderando, assim, que, segundo o ideário vanguardista, a reconstrução da realidade empírica segundo as leis da forma artística – associada por ele ao elitismo – é a condição necessária para a “modificação do mundo”, entendida como estetização do real.

Diferentemente do programa vanguardista, Shusterman pensa a estetização do real no plano da sociedade de consumo, ou seja, a partir dos meios de comunicação de massa. É a “cultura popular” que pode, segundo o autor, desafiar a “autonomia estética” – essa “convenção artística fundamental da modernidade” – mesclando arte e vida (id., p. 159); pois, assumindo um caráter eminentemente político, essa cultura violaria “os ideais de pureza e integridade” que caracterizam a obra de arte autônoma. A cultura popular, em suma, pode disseminar-se na vida cotidiana operando como um “estímulo a uma reforma construtiva” do homem em vez de permanecer como um “simples ornamento” ou uma “alternativa imaginária para o real”, como teria ocorrido com a arte de vanguarda (id., p. 252). Essa questão que remonta, como se sabe, ao conceito romântico de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) é pensada por Shusterman, portanto, na perspectiva da cultura *pop*, no sentido que a crítica norte-americana atribui ao termo, distinguindo-a do *folk-lore* (id., p. 99). A cultura popular corresponderia assim a *mid-cult* ou *mass-cult*; termos, contudo, recusados pelo autor, uma vez que sugeririam “um agregado indiferenciado e caracteristicamente desumano” – a massa (id., p. 103). Seu objetivo, inclusive – vale acentuar – não é examinar essa disseminação da arte na vida a partir das relações de apropriação recíproca de signos entre os três níveis da cultura – *high*, *middle* e *lowbrow* –, no sentido de outros teóricos da cultura de massa, mas defender a “arte popular” do “monopólio da cultura elevada”, retomando, agora em chave pragmática, antiga polêmica – o conflito entre níveis da cultura (id., p. 104).

Shusterman não caracteriza, portanto, a cultura contemporânea pelo esbatimento das fronteiras entre os níveis culturais, como Umberto Eco ou Fredric Jameson, pois segundo o autor, “a fragmentação sociocultural” encontra ainda viva expressão na separação entre “artes maiores” e “formas populares de cultura” (id., p. 93). Não considera, tampouco, que a produção artística da modernidade tenha provocado um baralhamento

entre os níveis culturais, motivo pelo qual atribui a arte de vanguarda, enquanto “arte maior”, um “caráter antipopular” (id., p. 153). Recordemos, entretanto, que a força das vanguardas adveio tanto das “outras” culturas, quanto da cultura de massas. Destaque-mos, como exemplos dessa contaminação recíproca entre níveis da cultura, a apropriação do *Ukiyo-e* – as xilogravuras japonesas de Hokusai, Utamaro e Hiroshigue dos séculos XVII e XVIII – pela pintura impressionista francesa nas duas últimas décadas do século XIX; a apropriação da escultura da África negra e dos entalhes totêmicos da Oceania por Ernst Kirchner, Erich Heckel ou Schmidt Rottluf, do grupo expressionista *Die Brücke*, nos anos 10, na Alemanha; ou, às remissões de Henri Matisse aos arabescos marroquinos, mouriscos ou persas, entre tantos exemplos possíveis.

É nítida, além disso, a incorporação pelas vanguardas de signos da cultura *mass-midiática*, como reconhece o próprio Shusterman ao mencionar “a predileção de certa pintura impressionista ou pós-impressionista pelo divertimento popular: cabarés, carnavais, danças etc.”; ou ainda, ao recordar que mesmo “um modernista austero como Piet Mondrian” nutriu-se da “cultura popular” em obras como *Broadway Boogie Woogie*, de 1939 a 1944 (id., 172-8); pode-se ainda acrescentar a esses exemplos do autor – avançando-se ao período das vanguardas tardias dos anos 60 e 70 – as apropriações de signos da *mass-cult* pela *pop art* de Andy Warhol e Roy Lichtenstein; ou ainda, as apropriações das pinceladas largas do expressionismo abstrato americano e da *imagerie* da mass-cult (como HQ ou TV) pela *graffiti painting* de Keith Häring ou Jean-Michel Basquiat que, na década de 80, espalhou-se pelos muros das metrópoles do mundo.

Mesmo aceitando que “o modernismo de vanguarda associou-se, por vezes, fortemente à cultura popular com o intuito de distanciar-se do academismo” (id., p. 106), Shusterman considera que essas apropriações de signos da *mass-cult* foram uma forma de “populismo democrático da arte erudita que explorou a cultura popular” (id., p. 107); porque tais apropriações não facilitaram, segundo ele, o acesso do público às “artes maiores”, como se poderia de início esperar, mas, ao contrário, implicaram a submissão da arte popular à lógica vertiginosa do novo, acarretando a desestabilização nos padrões do gosto; ou, em seus próprios termos, promovendo “um doce conformismo ao manter o consumidor num delírio confuso de modas, inseguro sobre seus gestos” (id., p. 67).

Diferentemente dos críticos da cultura de massa da estética continental, Shusterman não distingue, portanto, a experimentação formal da “arte erudita” – sintetizada, no período das vanguardas heróicas no lema “*make it new*” do poeta e crítico americano Ezra Pound – da busca da novidade própria à lógica da mercadoria na sociedade de consumo. Para esses críticos, *o novo*, motor da arte erudita estaria associado à invenção de novas estruturas da forma artística, enquanto *a novidade* consistiria na alteração das variáveis de um mesmo esquema, ou estereótipo, de eficácia provada. Se no primeiro caso teríamos uma “mensagem estética”, como diziam Umberto Eco ou Max Bense nos anos 60; no segundo caso, teríamos “mensagem persuasiva”, como nos discursos da publicidade. De modo que para esses teóricos da cultura – assim como para Adorno ou Bourdieu – a ameaça estaria justamente na substituição cada vez mais acelerada desde o fim do século XIX, da obra de arte (que visa ao novo) pela fórmula (que repõe a novidade). Shusterman, ao contrário, ignorando essa distinção entre novo e novidade interpreta a porosidade entre os níveis da cultura como sujeição da “arte popular” à “estética vanguardista da originalidade e da dificuldade”; ou, numa palavra, como submissão dos padrões de gosto à *novidade* que moveria, segundo ele, a arte erudita (id., p. 122).

É certo, contudo, como afirma Shusterman, que “se considerarmos a história das artes maiores anterior ao período romântico ou moderno, veremos que a *novidade experimental* e a dificuldade de compreensão não constituíam condições necessárias para a legitimidade estética” (id., p. 123; grifo do autor). Reforçando, aqui, seu argumento, lembre-se que foi só a partir da crise da retórica no século XVIII – que deve ser situada no contexto da constituição de uma concepção teleológica de temporalidade: o contínuo iluminista – que critérios como o “novo”, a “originalidade” ou a “ruptura” se impuseram tanto à reflexão estética quanto à prática artística (HANSEN 1994, p. 42-3). É seguro também, ainda na direção do autor, que no curso do século XX essa busca incessante do novo, ou seja, de ruptura com a tradição constituiu paradoxalmente, na expressão de Octavio Paz, uma tradição da ruptura: a rebeldia converteu-se, então, em procedimento; a crítica se fez “retórica”; e a transgressão mudou-se em cerimônia (PAZ 1980, p. 60-80). Não se pode, contudo, baseando-se na constatação da institucionalização das vanguardas após a 2ª Guerra Mundial, identificar a pesquisa formal da “arte erudita” às fórmulas da *mass-cult*, dissolvendo – como quer Shusterman – a distinção entre o novo e a novidade. É inegável, de todo modo, que a dicotomia entre o “novo” e o “velho”, no sentido das vanguardas heróicas do início do século, envelheceu. O novo, como se sabe, foi arquivado como um fetiche conceitual, historicamente motivado, inseparável do conceito geral de progresso. Seria nostalgia, portanto, ou velha veleidade intentar novamente o velho *choc* do novo moderno – no sentido das *collages* dadaístas, cubistas, ou futuristas. Não se deve, porém – a nosso ver – decretar, como Shusterman, a morte do novo, ou seja, sua substituição por “padronizações monótonas” em que a “atividade criativa diminui e os mesmos temas são mecanicamente modulados numa centena de obras diferentes” (SHUSTERMAN 1998, p. 126); mas se trata de redefinir o sentido do termo “novo” no presente, como o crítico Ronaldo Brito, por exemplo, que tem empregado a expressão “o outro novo” para caracterizar a especificidade das efetuações artísticas contemporâneas: “outro”, evidentemente, em relação ao velho novo vanguardista (BRITO 2005, p. 74-88). O objetivo de Shusterman não é apenas mostrar que, assim como “as artes maiores não constituem uma coleção impecável de obras primas”, a arte popular não pode ser vinculada à produção de “objetos padronizados de mau gosto”, alheios “a todo critério estético” (id., p. 103). De fato, ele admite que “os produtos da cultura popular são muitas vezes pouco interessantes do ponto de vista estético”, e que, portanto, “seus efeitos sociais são muito nocivos, especialmente quando consumidos de forma passiva e sem crítica” (id., p. 109); seu objetivo, porém, não é assinalar, no sentido da tradição da estética continental, que muitos produtos da mídia são superficiais e unidimensionais; mas enfatizar que o poder de negatividade que se atribui à arte erudita encontra-se, em tempos pós-vanguardistas, na cultura popular apesar das ressalvas que se possam fazer a “produtos” dessa cultura. É nas “formas *mais somáticas*, de esforço, resistência e satisfação” da arte popular que, segundo Shusterman, encontram-se as críticas mais contundentes à dita realidade existente (id., p. 118; grifo do autor); pois a “estética popular legítima” estaria desvinculada “dos privilégios de classe, inércia político-social e negação ascética da vida” – característica que o autor atribui à cultura erudita – como se evidenciaria em certo *rock* e mais particularmente no gênero *rap* (id., p. 104).

Esses ensaios de Shusterman que defendem a legitimidade estética da cultura popular – em particular do *rap* – tornaram-se, no curso da última década, uma referência indispensável sobre o tema. O *rap* é para o autor “uma arte popular pós-moderna que

desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais” (id., p. 144). Essa forma popular efetuaría, portanto, uma crítica da modernidade tanto filosófica quanto artística; filosófica porque o *rap* suscitaria pensar a arte não como um “valor cognitivo”, no sentido de uma “filosofia essencialista”, mas como uma experiência que produziria um “prazer totalmente corporal” – uma “vitalidade unificada” e rica em “satisfações sensoriais e emocionais” – nas expressões apropriadas de John Dewey. A forma mais adequada para julgar essa “estética africana de engajamento vigoroso e comunitário” não seria certamente, como mostra Shusterman, uma reflexão baseada no dualismo cartesiano ou na noção kantiana de desinteresse (id., p.118-9); seria antes uma “estética plenamente corporalizada” – tal como propõe o pragmatismo de Dewey, próximo, aqui, das fisiologias estéticas de Nietzsche – que permitiria apreender a “experiência intensamente gratificante” vivida nessa “arte popular”: a beleza vívida através da “modulação da vida como arte” (id., p. 239).

No *rap* teríamos, assim, uma crítica à modernidade nas artes – “à ideologia artística do individualismo romântico e da vanguarda modernista” (id., p. 221); pois suas formas expressivas evidenciariam que o papel da arte não é promover “a pura contemplação desinteressada das propriedades formais” de uma obra, mas a efetiva integração das “dimensões corporais e intelectuais” do fruidor (id., p. 159). Caberia assim à arte popular realizar, segundo Shusterman, o ideal schilleriano de integração entre arte e vida, que embora tenha colonizado o imaginário da modernidade artística, acabou convertido pelas vanguardas – segundo o autor – “num reino etéreo de puro esteticismo” (id., p. 84). Enquanto a arte erudita é entendida como hermetismo fútil ou gracejo fácil, no sentido da novidade, o *rap* se mostraria “criativo” – sem recuperar a noção romântica de pura originalidade – pois investe na “apropriação transformadora do antigo, seja dos velhos discos ou dos velhos provérbios, dotando-os de nova significação” (id., p. 186); ou seja, o *rap* seria uma *nova música*, resultado, muita vez, da seleção e combinação de partes de faixas já gravadas. Sua inovação formal não consistiria assim na criação de uma forma originária ou auroral, no sentido vanguardista, mas na criação de uma *nova forma* a partir, sobretudo, da técnica do *sampling*: da apropriação de elementos da tradição; é por isso que “as canções de *rap* celebrariam simultaneamente, segundo o autor, sua originalidade e seu empréstimo” (id., p. 150).¹

¹ Diferentes teóricos caracterizaram a cultura pós-moderna – não só popular, como em Shusterman, mas também erudita – a partir dessa tensão entre inovação e tradição. Andréas Huyssen, por exemplo, mostrou que a arte depois das vanguardas, ou seja, a partir dos anos 70, não mais compartilhou do “*ethos* de progresso cultural e vanguardista” (HUYSSSEN 1996, p. 74): “O sentimento de que não estamos destinados a *completar* o projeto da modernidade, e de que nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico”, a ponto de afirmarmos a morte da arte, têm aberto “um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais” (id., p. 75). Essa percepção de que a arte “não persegue exclusivamente um *télos*”, ou ainda, de que ela não resulta de um desdobramento lógico-formal em direção a um objetivo imaginário – seja ele “o sublime” ou a “utopia” – permitiu aos artistas, segundo Huyssen, “operarem num campo de tensão entre tradição (moderna, ou não) e inovação” (id., p. 79). Essa tensão, entretanto, não seria para Shusterman uma característica da cultura erudita, como supõe Huyssen,

Em sua caracterização do *rap* como “um texto novo e único, feito de ecos e fragmentos de textos anteriores” (id., p. 190), Shusterman refere-se aos conceitos de “pastiche” e “esquizofrenia” de Jameson (cf. JAMESON 1985, p. 16-26). Em contraste com a “estética da unidade orgânica”, o *sampling* do *rap* figura – ressalta o próprio Shusterman – a “a fragmentação esquizofrênica” e o “efeito de colagem, característicos da estética pós-moderna” (id., p. 151). Embora afirme sua dívida em relação a Jameson, é nítida, contudo, a diferença entre suas concepções (id., p. 145), pois enquanto Shusterman concebe o “ecletismo selvagem” como transformação do “familiar em algo diferente e estimulante” (id., p. 149), Jameson caracteriza-o como mera “mascarada de estilos” que “fala em língua morta” (JAMESON 1985, p. 18); ou ainda, se para Shusterman o resultado do “desmembramento de obras antigas para criar outras novas” é uma “beleza vibrante” (SHUSTERMAN 1998, p. 18); para Jameson, de tal “mimetismo de estilos” resulta tão-somente “paródia lacunar”, “sem graça”, “sem impulso satírico”, destituída de senso de humor (JAMESON 1985, p. 18-9). Shusterman, por fim, interpreta a variedade de formas de apropriação de signos do passado – como a de sons pré-gravados – um “sinal de vitalidade artística”; por conseguinte, atribui “habilidade criativa” ao *DJ* que “corta e mixa um disco noutra, igualando os tempos para fazer uma transição suave, sem interrupção violenta da fluência da dança” (id., p. 147); enquanto, em sentido contrário, para Jameson, obras como o *rap*, feita de uma mescla agressiva de estilos, indicaria ausência de vitalidade, fruto da impossibilidade de se ter na contemporaneidade experiências de continuidade temporal; uma vez que essas formas produziriam no público, segundo ele, uma experiência de tempo análoga à vivida pelo esquizofrênico (ao menos na caracterização de Lacan): “uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma experiência coerente”: “o esquizofrênico [diz Jameson, via Lacan] não consegue reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do ‘eu’ e de ‘mim’, através do tempo” (JAMESON 1985, p. 21-2).

Essa técnica do *rapper* e *DJ* de “igualar os tempos” implicaria, além disso – ainda na perspectiva de Jameson – o apagamento do sentido histórico de cada signo apropriado do material gravado; e, portanto, essa volta “sampleada” ao passado teria como efeito paradoxal mantê-lo fora de alcance; de forma que, aquilo que a princípio seria historicismo ou “boom da memória”, se revelaria, então, como amnésia histórica. Encontraríamos assim no *rap* um exemplo a mais da redução da forma artística a um jogo anônimo e auto-referente de signos, traço característico, segundo esse autor, da cultura tanto erudita quanto *mass-midiática* na pós-modernidade. Sem o poder de nomear a realidade, ou seja, de apontar para o referente, entendido como “o mundo histórico”, essa música – *mix* de sons – contribuiria, sem meias-palavras, para uma “prática homicida”: “o assassinato do mundo” (id., p. 24). Desse modo, embora Shusterman e Jameson

mas da cultura popular, em particular do *rap*; porque a forma nessa música seria *tão inovadora quanto assimilável* por nossa “sensibilidade”: “uma música feita de apropriações de sons, de deslocamentos, fragmentação e rupturas de sons pré-gravados que não renuncia à coerência formal” que sempre foi requerida, inclusive, pela tradição artística (id., p. 191; grifo nosso).

destaquem um mesmo traço formal na produção artística contemporânea – pastiche ou ecletismo –, suas análises da lógica cultural no capitalismo tardio ou pós-industrial são, do ponto de vista político ou ideológico, distintas, senão antagônicas.

Shusterman também destaca a “virtuosidade criativa com que os artistas de *rap* se apropriam das novas tecnologias”: mesas de gravação múltiplas, baterias eletrônicas, computadores, sintetizadores, sons produzidos por calculadoras, telefones digitais, vídeo, rádio, ou TV (SHUSTERMAN 1998, p. 155 e 180). O *rap* seria, assim, um “produto de nossa tecnologia eletrônica global”, mas que procura, dialeticamente, “afrontá-la” ou “humanizá-la” (id., p. 127): seria uma “arena expressiva” – na síntese do autor – para a “negociação entre o tecnológico e o humano” (id., p. 128). No *scratching*, ou seja, na técnica em que se arranham os discos ao deslocar a agulha do toca-disco durante a rotação, produzindo com isso um som sujo ou áspero, teríamos uma crítica à imagem de que toda técnica é *soft* ou cirúrgica. O *rapper*, chamado *MC*, exerceria, segundo esse juízo, a função de “*master of ceremony*” das críticas imanentes à dita racionalidade instrumental; efetuando, em outros termos, no plano da cultura popular, uma crítica análoga a de John Dewey que, “num mundo cada vez mais tecnológico”, “privilegiou a arte em relação à ciência”; antecipando assim — na arqueologia de Shusterman — “a análise mais elaborada de Foucault sobre o poder disciplinar, assim como a crítica ainda mais amarga que Adorno fez da desintegração social e pessoal produzida por uma sociedade administrada que governa pela divisão e homogeneização de suas formas burocráticas” (id., p. 242).

É evidente que o poder de negatividade de técnicas como as do *sampling* ou *scratching*, destacadas ruidosamente por Shusterman, depende do modo como elas são empregadas em cada obra singular, seja na cultura erudita, seja na cultura popular. Recordemos, inclusive, que na música de vanguarda dos anos 50 compositores como Pierre Schaeffer ou Karl-Heins Stockhausen utilizaram-se dos meios tecnológicos então disponíveis – como fazem, hoje, os *rappers* na cultura popular – para então elevá-los ao plano de uma poética tecnológica; efetuando assim uma crítica às conseqüências do predomínio do desenvolvimento tecnológico enquanto racionalidade formalizada ou operacional que relaciona meios e fins no dito mundo da vida, ao modo da tradição dadá-surreal. É inegável que a arte tecnológica atual, salvo exceções é “tediosa, repete padrões, replica virtuosismo, arrisca-se no vazio, pois a simples multimídiação dos procedimentos artísticos não é uma garantia de invenção ou originalidade” (MACHADO 1993, p. 87). Temos que diferenciar uma “arte (tecnológica) meramente decorativa, ilustrativa, utilitária, digestiva, pirotécnica e de eletroentretenimento de uma arte que tenta criar honestamente uma experiência estética” (CAMPOS 1993). Sendo assim,

...não é o caso de fetichizar as novas mídias no interior da sociedade de massas, pois o simples domínio de suas técnicas, só por si, não transforma ninguém em grande artista [...] mas é certo que a sua presença é inspiradora e o seu conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos rumos da arte. (id., p. 8)

Desse modo, a questão é saber se os *DJ* e os artistas de *rap*, enquanto *MC*, limitam-se a fazer acrobacias com a tecnologia comercial da mídia, e com a própria música comercial ou se elevam essa tecnologia à condição de uma poética: ou seja, se obtêm com o *scratching*, por exemplo, enquanto rasura dos meios técnicos, resultados artísticos – indispensáveis à efetuação política da arte.

A função política do *rap*, também é visível segundo Shusterman, na forma como é fruído pelo público; pois sua fruição contrastaria com a recepção erudita por estar “mais próxima da experiência e menos estruturada por normas” (SHUSTERMAN 1998, p. 100). Na fruição da “grande cultura”, teríamos “mais razões para falar de sensações dissimuladas e de satisfações ilusórias do que no divertimento da arte popular” (id., p. 113); uma vez que a fruição de certo *hip-hop* (incluindo-se aí o *rap*) e de algum rock (não apenas dos anos 60 ou 70 como também da atualidade) é, por vezes, tão “intensamente arrebatadora” que “mesmo as críticas mais severas acabam por reconhecer o potencial passional e os prazeres exaltados por essa experiência” (id., p. 112). Essa música atinge diretamente o público com seu “imediatismo sensorial” – continua Shusterman – levando-o a “mover-se, a dançar, a cantar junto” num esforço tão vigoroso que “acarretaria a superação de resistências”, como “embaraço, medo, falta de jeito, falta de vitalidade” (id., p. 118). Os críticos da cultura, portanto, reproduziriam um “mal-entendido” ao caracterizarem essa fruição como “apatia ou passividade” (id., p. 119); porque esses críticos equivocadamente consideram o público de arte popular – prossegue o autor – como um público de massa, unidimensional, recusando-se a reconhecer que ele é uma “constelação oscilante de vários grupos sociais”; e que, portanto “cada segmento sociocultural” interpreta essa arte a partir de sua “experiência social particular” (id., p. 128). Mesmo reconhecendo que não se pode desconsiderar as “capacidades de resistência do público”, autores como Pierre Bourdieu alertam, contudo, para o fato de que “não se pode subestimar os efeitos que os meios de massa exercem na constituição dessa experiência social” (BOURDIEU 1997, p. 51). Em sentido análogo, Jean Baudrillard argumenta que as diferenças na recepção, tais como as destacadas por Shusterman, são ilusórias, uma vez que remetem a um “modelo abstrato que dissolve toda relação concreta ou conflitual”; o que significa dizer que a lógica da “produção industrial das diferenças” característica da “sociedade de consumo” esconde, segundo Baudrillard, a mais rigorosa “discriminação social” (BAUDRILLARD 1980, p. 153).

É verdade que a experiência vanguardista hoje encerrada mostrou – e, aqui, o diagnóstico de Shusterman é certo – que a introdução da arte na práxis cotidiana não pode ser realizada tentando-se a revolução no sentido de certa modernidade artística; o que não significa dizer, segundo o autor, que a estética do *rap*, de “profundo envolvimento corporal e participante” – tanto “em relação ao conteúdo como à forma” – seja destituída de força política (SHUSTERMAN 1998, p. 163). É preciso, porém, nessa avaliação de seu potencial crítico – que não implica a revitalização do ideário transformador das vanguardas –, verificar, a nosso ver, como o *rap* se inscreve na sociedade de consumo e de mercado; ou seja, analisar em que medida no “imediatismo sensorial” que caracteriza a fruição do *rap* há a “abolição do distanciamento crítico”, impossibilitando sua efetuação política. Pois quando a arte popular “se integra na práxis”, o que se tem, segundo Bourdieu, por exemplo, é a “sua submissão ao jogo das forças do mercado”, e, portanto, sua conversão em objeto de consumo (BOURDIEU 1997, p. 38). Tendo destruído a autonomia artística e adotado com entusiasmo o conteúdo da vida comercial e ordinária, o *rap* teria, na direção de Bourdieu, eliminado a “distância estética mínima necessária para que se mantivesse “fora do ser massivo do capital”, não podendo assim operar como “alternativa à realidade”; enquanto, para Shusterman, ao contrário, “as implicações lucrativas do *rap* com alguns dos aspectos do sistema [...] supondo que esse sistema exista [...] não anularia seu poder de crítica social” (SHUSTERMAN 1998, p. 162). Em sua crítica imanente, o *rap* evitaria tanto o “abuso depreciativo” do sistema cultural, como “a

compulsão de vender-se às pressões imediatas e comerciais do mercado” (id., p. 191): “Nós devemos, afinal, estar completamente *de fora* para criticar esse sistema cultural, de fato?”; ou ainda: a crítica descentralizada que o pós-modernismo e o pós-estruturalismo franceses “fizeram às fronteiras definitivas, fundadas ontologicamente” não colocou seriamente em questão, há tempos, a própria noção de se estar “totalmente fora” (id., p. 162)?

O poder de negatividade da arte popular como o *rap* estaria, assim, na perspectiva de Shusterman, no fato de ela “manter estreita relação com seu público no interior de uma sociedade mercantilizada e, simultaneamente, efetuar uma crítica à impessoalidade do mercado mundial” (id., p. 116). Não se pode ignorar, contudo, que bandeiras dos *rappers*, como a “afirmação da honra negra e o desafio à dominação cultural e à política branca” – referidas pelo autor – têm sido acolhidas, sobretudo, por organizações não governamentais voltadas para ações sociais em favor de causas humanitárias e políticas (id., p. 121). É possível argumentar, com Jean Galard, que essas parcerias entre a “arte popular” e o “terceiro setor” – pois estamos deixando de lado as ditas políticas afirmativas de governo – é uma forma de reparação de um Estado degradado (GALARD 1998, p. 639-51); seria uma “racionalização”, uma “atividade compensatória”, uma “ideologia da reparação” que prospera sobre “um fundo de sentimento de culpa” – inseparável do luto, ainda em curso, pelo fim da modernidade – que evidentemente “não ataca, do ponto de vista político, as causas verdadeiras” (id., p. 19). A constituição tópica de um “mundo sensível comum”, na expressão de Jacques Rancière – análoga, aqui, à concepção de cultura popular em Shusterman –, seria, assim, na interpretação de Jean Galard, um “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos” (id., p. 12). Radicalizando essa crítica podemos indagar, finalmente, se o voluntarismo das vanguardas fundado no artista-inventor, herdeiro do gênio romântico, segundo o imaginário da modernidade artística, não foi substituído, no presente, pelo “voluntariado” de um *artista-manager* enquanto “excepcional organizador”: como o *rapper MC* na música; ou o grafiteiro; ou ainda o agenciador de um “coletivo” nas artes plásticas; uma vez que “a habilidade para a gestão passa a ser, agora – retomando Galard – a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”: de eventos que só produzirão efeitos, ou ainda, só se transformarão em efetuações artísticas, se forem veiculados pela mídia, como a *MTV*, isto é, “convertidos em elementos de espetáculo para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural” (id., p. 15). Fica decerto um problema em aberto, porque recente: o de saber se é possível, no quadro de generalização estética do presente, “uma estética não compartimentada que evidencie a função social e o processo da experiência corporal”, como quer Shusterman, mas que questione a glamourização da cultura e a espetacularização do social (SHUSTERMAN 1998, p. 160).

Shusterman situa sua reflexão entre o “pessimismo reprovador” – que atribui às “elites culturais reacionárias” – e o “otimismo celebrador” que toma a cultura popular como “livre expressão daquilo que há de melhor na vida e na ideologia americana” (id., p. 109):

Minha posição intermediária é a de um *meliorismo* que reconhece os abusos e os defeitos da arte popular, mas também seus méritos e seu potencial. Sustento que a arte popular *deveria* ser melhorada, porque ainda deixa muito a desejar,

e ela *pode* ser melhorada, porque pode alcançar, e tem alcançado, um mérito estético real servindo a fins sociais de valor. (id., p. 126; grifo do autor)

Como considerava que as “condenações gerais” da teoria continental à arte popular, que aqui reconstituímos parcialmente, eram ainda muito influentes, o intento de *Pragmatist aesthetics* foi afirmar a “realidade estética”, e a dimensão política, dessa arte (id., p. 220). A consolidação, todavia, da estética pragmatista no interior da filosofia americana depende, desde então, da produção de ensaios que examinem problemas específicos da arte popular. É imprescindível a multiplicação de estudos que a partir desses ensaios matrizes, em chave pragmática, interpretem obras singulares situando-as em contextos históricos cuidadosamente constituídos.² Depende também, no caso do Brasil, de uma maior difusão do pensamento de John Dewey, o que pressupõe a tradução integral de seu texto *Art as experience*, suprimindo grave lacuna em português³; evitando-se, inclusive, que se reduza, também entre nós, a estética anglo-americana à filosofia analítica da arte (id., p. 230). Se isso ocorrer, esse livro de Shusterman terá cumprido a função de “programa para outros trabalhos”, encorajando estudos mais empíricos da cultura popular (id., p.227).

² É essa análise detida do contexto que permitirá a compreensão do sentido da generalização do estético na contemporaneidade que consideramos distinta, nesse texto, da estetização da vida intentada pelo projeto moderno. Projeto esse que se teria, inclusive, realizado depois das vanguardas – segundo alguns críticos da cultura – porém com sentido invertido, pois enquanto generalização do estético. Entendemos por esse termo, cabe ressaltar, o que alguns autores denominam “abuso estético” ou “disseminação do cultural”: um estado no qual a forma artística renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra historicamente conquistada no período das vanguardas, tornando-se, por isso, aderente à dita realidade existente; de modo que a “arte” seria fruída, ou consumida – sem mediações – como dado natural.

³ Destaque-se, no país, os textos sobre arte e educação de Ana Mae Barbosa, como “John Dewey e o ensino da arte no Brasil” (2002).

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. (1982). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BARBOSA, Ana Mae (2002). *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 5ª. ed. São Paulo: Cortez.
- BAUDRILLARD, Jean (1971). *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BRITO, Ronaldo (2005). “O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo.” *In: Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify.
- CAMPOS, Augusto de (1993). Invenção poética escapa de morte precoce. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4/9/93.
- DANTO, Arthur C. (2005). *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify.
- DEWEY, John (1958). *Art as Experience*. 18ª. ed. New York: G. P. Am’s Sons.
- ECO, Umberto (1979). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- GALARD, Jean (1998). “Estetización de la vida: abolición o generalización del arte?” *In: ALLAL, Alberto (org.). La abolición de la arte*. México: UNAM. p. 639-51.
- HANSEN, João A. (1994). Pós-modernismo & cultura. *In: CHALUB, S. (org.). Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago. p. 37-83.
- HUYSEN, Andreas (1991). Mapeando o pós-moderno. *In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Rocco*.
- JAMESON, Fredric (1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 85.
- MACHADO, Arlindo (1993). *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- SHUSTERMAN, Richard (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34.