

## A NOÇÃO DE “ARTE POPULAR”: UMA CRÍTICA ANTROPOLÓGICA

*Prof. Luis Felipe Baêta Neves*

No repertório de conceitos e noções com que usualmente se tenta classificar e explicar a produção estética, poucos são usados com tanta inconseqüência (e freqüência) quanto a noção de “arte popular”. Acreditamos que uma intervenção de caráter antropológico seja eficiente e necessária para a crítica dos inúmeros pré-conceitos e, assim, para a construção teoricamente mais responsável e rigorosa de um conceito que dê conta do que se vem chamando “arte popular” entre nós.

Talvez o primeiro dos vícios a ser denunciado seja o de uma visão que chamaríamos “folclorizante” da obra de arte popular. Nesta visão estariam enquadrados os falsos princípios que regem a procura do “pitoresco”, do “típico”, do “original”. A peça popular seria algo de “curioso”, por mero acidente encontrado — ou “salvo” — pela cultura mais “evoluída” e “avançada” que a recolheu e observa. Recolheu e observa geralmente em um espaço designado e nomeado para recebê-la como alguma coisa já *a priori* determinada como diferente; museus e exposições “de arte popular”. A esta visão folclorizante se soma outra que chamaríamos de “museologizante” que, baseando-se em uma postura típica de um evolucionismo vulgar, acredita que a obra de arte popular seja representativa de uma etapa anterior da civilização — como se só houvesse uma “civilização” ou um único desdobramento pos-

sível para cada “civilização”. Assim, deveriam ser preservados exemplos característicos de etapas passadas e superadas, degraus de uma escada que teria, sobranceira, em seu topo, a nossa própria cultura “cultura”. Dificilmente vemos nas ditas exposições de arte popular um esforço mais profundo e atualizado de contextualização de cada uma das peças expostas ou de seus conjuntos e subconjuntos. Muitas vezes o que vemos é uma tentativa quase sempre frustrada de “historicizar” a peça (ou grupo de peças) pela criação de “ambientes” que reproduziriam seus ambientes de nascimento, a “cor local” de triste memória para a museologia brasileira.

As duas visões acima analisadas na verdade são arraigadamente etnocêntricas e elitistas. Supõem, como regra de distinção, que existe uma arte que seriam a arte “normal”, uma arte culta “não-popular”, que seria capaz de distingüir, classificar e, finalmente, julgar as produções artísticas produzidas fora daquilo que ela mesma produziu e codificou. Este centramento sociológico e cultural, tão unânime e vivamente repudiado pela antropologia contemporânea, leva a classificações e julgamentos ideológicos e sem o menor valor heurístico. É neste quadro que surgem o que tantos ainda consideram — sem dizer com exatidão porque — as noções das “artes menores”, que incluiriam as peças de “crianças”, “loucos”, “primitivos”, “índios”, etc. Talvez fosse mais importante, para a crítica de artes plásticas no Brasil, tentar construir conceitos capazes de dar conta das formas de aparecimento em uma conjuntura histórica determinada de um determinado fenômeno estético e abandonar, de uma vez por todas, classificações que buscam, no fundo, ressuscitar a velha questão da “biografia de autores” que, por exemplo, a crítica literária já minimizou há muito. Talvez para psiquiatras, psicanalistas, neurologistas, etc. seja tarefa importante determinar a evolução de determinado paciente por sua elaboração artística, indicadora do sucesso ou não de determinada terapia, etc. . Mas que relevância e urgência tem para aqueles que buscam instrumentos vigorosos de análise estética se tal artista é ou foi “louco”? Se o conceito de loucura fosse pertinente para a análise de

produção estética estaríamos simplesmente impossibilitados de julgar qualquer peça cujo autor fosse desconhecido (o que tantas vezes acontece na arte popular) e poderíamos chegar ao absurdo de não podermos classificar e julgar tal ou tal peça se não conhecêssemos a história (ou o nome, apenas) de seu autor. O mesmo tipo de crítica poderia ser aplicado também a dita arte “primitiva”, “indígena”, “infantil”, etc.. Na realidade tais denominações não são mais do que adjetivações “externas” ao produto artístico que só vem servindo para que não consigamos estabelecer uma crítica “interna” mais rigorosa e uma história da arte menos anedótica. E a necessidade mesma de adjetivação parece provar o que dissemos acima: existiria uma “arte”, a “verdadeira”, que não precisaria ser sequer adjetivada, já que ela mesma se erigiu como regra, norma e parâmetro das demais.

Não é nosso objetivo aqui analisar exaustivamente os possíveis traços que caracterizariam e distinguiriam a arte “cultura” das demais, mas, de qualquer modo, seria bom lembrarmos alguns de seus mais nítidos fracassos e mostrarmos seu caráter transitório dentro da história da crítica. Assim, uma das linhas-de-força de uma ideologia estética tradicional aponta a “arte ocidental” como o inatingível e inabalável cume da arte internacional de todos os tempos. Tal posição teve que ser refeita, depois de um período de desconfiança e perplexidade, pelos críticos europeus mais abertos a partir do momento em que a vanguarda artística européia — há cerca de cinquenta anos tomou conhecimento da arte africana e passou a admirá-la. E o que se domina genericamente de “arte africana” existe desde tempos imemoriais e era — pelo menos parcialmente — conhecida pela Europa há muitos séculos, apenas não era “vista” pela tradição cultural européia. Outra possível característica distintiva seria a manipulação de determinados materiais e determinados “gêneros” exclusivos e próprios da arte “cultura”. Como classificar então as colagens, a *arte povera*, temáticas peculiares? Onde colocar, então, as telas de Rubem Valentim, que tem temática “popular” e técnica considerada “cultura” — não é um naif? Talvez a distinção esti-

vesse no caráter essencialmente “utilitário” e portanto manuseável da arte popular. E de que é que mais se fala em artes plásticas (e também no teatro) do que na participação do que vê na obra que consome? E onde catalogar o *design* que procura unir a mais cotidiana utilidade prática à mais requintada beleza estética? A peça de arte culta seria única. Seria? Se a afirmação de unicidade é para valorizar a peça, devemos pelo menos reconhecer que a esmagadora maioria dos artistas de vanguarda no Brasil se preocupa, já há algum tempo... , com a reprodutibilidade, maior divulgação etc. de seus produtos. Poderíamos estender o número de tópicos que — mesmo escolhidos quase a esmo na história das artes plásticas em nosso país e fora dele demonstram um quase permanente atraso e conservantismo da crítica de arte face às verdadeiras criações de vanguarda — as que rompem com um passado redundante, incorporando corajosamente novos materiais, novas formas, novos espaços, novas culturas. A fragilidade da crítica que aceita como distintivas as características acima analisadas fica demonstrada por sua incapacidade prospectiva. Ou seja, é incapaz de prever — ou tentar prever — os fenômenos de mudança; está voltada para o já feito e já visto. Quando muito, tenta, titubeantemente, “acompanhar” como cronistas (ou melhor, como “colunista”...) o que lhes é imposto pelos artistas menos fechados sobre si mesmos. Cria-se, deste modo, uma permanente defasagem entre o artista e a crítica, passando esta a estar freqüentemente a reboque do que lhe é oferecido à análise.

#### *A Relação Espectador (Consumidor) — Objeto Artístico*

De que modo atuam esses — e outros — pré-conceitos na relação do observador (consumidor) com o objeto artístico? O mais atuante parece ser aquele que faz com que o observador veja as artes “não-nobres” como objetos estranhos. Talvez este efeito de estranhamento se ligue não apenas a possíveis dis-

tâncias geográficas, culturais, sociais, históricas mais ou menos gritantes. As causas maiores do estranhamento parecem vir do centramento abusivo que privilegia “certos” produtos e “certas” correntes. De fato, como supor uma visão aberta e salutarmente crítica se tantos ideólogos afirmam que as populações “pobres” ou “primitivas” estão voltadas apenas para uma sobrevivência estrita, embotante, semi-animal? A rigor, dentro de tal tipo de raciocínio, já é algo um tanto anômalo que tenham produzido objetos *intencionalmente* artísticos, ou que seus objetos de uso cotidiano tenham uma beleza, tinha de ser exposta ao nosso olhar... A produção de tais populações deveria ser apenas “pragmática”, vulgar, sem interesse para os que dela não se servissem. De qualquer modo, os que apoiam a ideologia do “pragmatismo” das “outras” artes lançam mão, ainda, das mais estapafúrdias afirmações quando tentam explicar objetos aparentemente sem uso “utilitário”: é o reino dos objetos “sagrados”, onde tudo que não se consegue rotular como instrumentalmente eficaz é amontoado. Afinal, como explicar que a fruição estética não é e nunca foi exclusiva da produção cultural das elites da chamada “civilização ocidental”? E a afirmação da magicidade ou da religiosidade de tais objetos é difícil de ser negada pelos não-especialistas... e se reforçam assim lendas a respeito do “animismo” dos “selvagens” ou do “pitoresco” de sertanejos e favelados. Mas o sagrado aqui é um sagrado “menor” não o dos “mestres renascentistas”. Além disso, tal ideologia esquece que ela própria é um agente de sacralização; a que envolveu em uma aura egoísta a obra de arte durante tanto tempo; a que retirou a “grande obra de arte” de um consumo mais democrático por tantos séculos; a que tentou recalcar (inclusive pelo menosprezo) as “demais” tradições artísticas; a que fez do espectador alguém passivo e sem poder de crítica às criações dos “grandes mestres”. A que afastou — ou, pelo menos, ajudou a afastar, — de modo tão repressor e radical a arte “nobre” de todas as “outras”, que não passariam de degenerescências mais ou menos ridículas, contrafações da primeira.

Tudo isso deixou marcas profundas na relação obra-espectador. Mesmo que este, hoje, procure dessacralizar o que observa (ou do que participa) alguns pontos parecem denunciar a permanência das velhas posturas. Assim, se um observador tenta participar (em qualquer sentido da palavra) de uma obra “oculta”, ele quase sempre — se vencer a hesitação e o medo — é *usado* pela obra. Ele, espectador, na maioria esmagadora das vezes não parece estar dessacralizando a arte e sim sacralizando, ao lado dela participar. Afinal, ele foi a um espaço determinado pela sociedade para que a arte seja exposta e “participada”: uma sala de exposições ou um museu. Não é em um lugar qualquer; ele não está isento de tal especificidade. E o melhor esforço dos museus é justamente o de se reinserir na cidade, na comunidade, na vida. E este esforço é uma auto-crítica de seu afastamento, de sua não-inserção na sociedade que se quer democrática e aberta. Mas, se o espectador tenta participar de uma obra “não-culta” ele geralmente tenta reproduzir sua (da dita obra) intencionalidade primeira (tenta reproduzir o som de um instrumento musical “primitivo”, por exemplo). Ele vai *usar* a obra para que esta dê alguma informação sobre a vida dos que a produziram. E em geral — e paradoxalmente à ideologia que assume quanto à não sacralização da obra — parece invocar religiosamente a história, como se ela pudesse se reproduzir ao se vibrar um tambor de uma tribo da Costa do Marfim. Retoma-se, então, o vício do “documentalismo”, onde se reduz a peça “popular” a uma prova de um determinado tipo de vida, de uma determinada conjuntura histórica alheia (ou supostamente alheia) à experiência do observador. Tal “documentalismo” geralmente traz consigo um fantasma historicista que prejudica a peça quer como documento quer como produto estético. É um historicismo que julga que se pode inferir de uma peça todo um período artístico e, mesmo, um período histórico em seu todo. É um historicismo que reintroduz uma caduca teoria do reflexo: a arte seria “reflexo” da sociedade e, portanto (?), a “refletiria”. Esquece-se, tal teoria, que as diversas instâncias do social têm ritmos e tempos históricos autônomos, articulados,

é claro, mas que não possuem homologia de tão flagrante coincidência. É óbvio que não estamos negando a inserção social da arte ou o uso do objeto artístico como fonte de informação sobre o histórico. Apenas alertamos para o mais comum e vulgar dos esquemas ideológicos, certamente ilusório em seu mecanismo e na facilidade de suas conclusões.

E quantas vezes documentalismo leva a outro mito que já apontamos: o da “pureza” do artista. A “civilização ocidental” se assume como proprietária exclusiva da reacionalidade da sensibilidade. Em conseqüência disto, as “outras” artes tendem a ser encaradas como manifestação do *instinto*, produtos de uma instintividade de tom animal: distante da reflexão e da “sensibilidade” (que, claro, não se confundiria com o “instinto”). Como, neste quadro, pedir ao observador uma posição respeitosa (não distante) e anti-paternalista? À ideologia da pureza se une o horror às “influências”. A questão é delicada e a retomaremos mais tarde. De momento seria bom lembrar que quando se fala em “influências” supõe-se, ao mesmo tempo, que *até aquele momento* — o momento em que um representante de outra cultura recolhe ou observa uma peça — ela não estaria contaminada porque seria “típica” de tal ambiente histórico ou geográfico. (Curiosamente ninguém considera que Michelangelo *deva* ser visto onde, ou para onde foi produzido). E — outra versão da mesma ideologia que combate as “influências” — considera-se que haveria um estado natural, puro e virgem que teria sido violentado por elementos culturais estranhos. Ocorre que tal estado nunca existiu, sendo o produto artístico sempre resultado de um feixe de determinantes historicamente dados, e que não conhece qualquer “momento original” ou (paradoxalmente) uma sucessão de “momentos originais”. As “influências” supõem um estado original, uma espécie de reduto imaculado pecaminosamente atingido “de fora”; uma verdadeiramente religiosa “queda do paraíso”... E o espectador menos desavisado começa a lamentar, desconsolado, que é uma “pena que isso tenha acontecido”.

Parece-me que ao invés de lamentações inúteis seria mais importante que vissemos as razões históricas que determinaram uma *possível* quebra de padrões estéticos que *possivelmente* viriam a significar um empobrecimento (que não é de modo algum *necessário*) pelo contato entre tradições culturais diferentes e, mesmo, opostas. O relevante agora seria a análise das formas pelas quais culturas mais poderosas reprimem e recalcam aquilo que julgam exótico e inferior e analisar de igual para igual, sem *a priori*, o resultado estético de tal repressão e de tal recalçamento. Isto é: em vez de deslumbramentos com obras consideradas puras ou lamúrias com obras consideradas deturpadas, um estudo que, em não abandonando a gênese da produção da obra, considerasse sua especificidade de modo digno, ou seja, dentro de uma teoria estética que fosse capaz de analisar igualmente a tradição “cultura” e todas as “demais”. Acreditamos que este seja o único caminho para que evitemos o *olhar hierarquizado* que não consegue abandonar o observador da obra — e arte “não-culta”, antes mesmo que a veja, inteiramente envolto como está em uma ideologia onipotente, patriarcalista, elitista e discriminatória. Que confunde alteridade (diferença do conhecido) com inferioridade.

É evidente que com o que dissemos acima não estamos propondo uma neutralidade abúlica por parte do observador (participador) que, para se livrar de todos os vícios denunciados, ficaria desarmado para a crítica e — pior que isso — passaria a endeusar sistematicamente as “outras” tradições. O que propomos é justamente o oposto a uma *visão hierarquizadora* porque crítica de si mesma (de sua “ocultura”), e da obra que observa ou integra (de qualquer “cultura”).