

A Relação entre Arte e Quadrinhos a partir da Perspectiva Estética, Ética e Filosófica de Shusterman

Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva¹

Resumo:

Este artigo tem por objetivo discutir uma concepção estética, apontada por Shusterman, que não é, no momento atual, necessariamente inerente às histórias em quadrinhos, onde a oposição entre o erudito e o popular se apresenta cada vez menos aparente. Deve-se considerar, contudo, que a legitimação dos quadrinhos nem sempre foi fato, graças, principalmente, a um posicionamento moral polêmico, uma estética própria, sua ‘estética do despreziosismo’, e um questionamento de valores tradicionais, incluindo a arte institucional. Em termos contemporâneos, percebe-se os quadrinhos como suporte onde, por vezes, são privilegiadas as funções auto-referenciais, apontando para uma possibilidade de criação de novos modelos para a filosofia atual, considerando simultaneamente uma estética erudita e outra pragmática.

Palavras-chave: Shusterman; Estética; Arte; Quadrinhos.

Abstract:

This article aims to discuss an aesthetic concept, pointed by Shusterman, that is not necessarily currently present in comics, where the opposition between the highbrow and the popular is decreasingly perceivable. Although, the legitimation of comics was a feature only later considered, because of its polemical moral positioning, its own aesthetic, a ‘junk aesthetic’, and an interrogation of traditional values, including those associated to the institutional art. In contemporary terms, we can perceive comics as a support where, sometimes, are privileged auto-referential functions, pointing to the possibility of creating new models to modern philosophy, considering simultaneously a highbrow and a pragmatic aesthetic.

Key-words: Shusterman; Aesthetic; Art; Comics.

Como conceber no momento atual as histórias em quadrinhos como arte e experiência estética, considerando que foram privadas por um bom tempo da respeitabilidade da história oficial da arte e das instituições artísticas? É possível legitimá-las sem recorrer a uma estética erudita dominante, em nome de uma experiência estética que ela nos oferece?

Nos quadrinhos, temos a possibilidade da condução de um prazer e uma satisfação – que chega a adquirir um caráter corpóreo por sua dimensão sinestésica – com a simultaneidade de uma estética erudita, em uma arte ou não-arte que faz parte de nossa vida

por sua expressão e participação na realidade que, como influência e permanência tangível, transpassa e se faz presente em quase todas as manifestações culturais, ideologicamente e eticamente.

Conforme a proposta inicial de Shusterman de enfrentar a oposição entre o estético e o prático, objetiva-se aqui discutir a concepção estética com seus limites e papéis impostos pela ideologia dominante da filosofia e a economia cultural, junto a um posicionamento ético que considera o vínculo entre arte e vida. Deve-se considerar aqui uma defesa da cultura popular e dos quadrinhos no âmbito da contemporaneidade como suportes para a veiculação de conceitos, sem condenar a arte erudita e a filosofia.

O conceito de estética aplicado à arte aparece nos trabalhos de Baumgarten no século XVIII e tem sido utilizado mais freqüentemente em uma cultura erudita. Mas sua aplicação não é mais de forma alguma limitada, considerando os termos próprios da estética utilizados como referência à arte popular, como graça, elegância, unidade e estilo. Arte e estética não são mais termos exclusivos da alta cultura (SHUSTERMAN, 1992).

Segundo Shusterman (1992, p. 197), certos fatores sócio-culturais podem explicar porque a cultura popular – e os quadrinhos – se desenvolveu com tanto ímpeto nos Estados Unidos, desafiando a cultura erudita em termos de legitimidade estética e cultural. Com uma estrutura social mais flexível e descentralizada do que as sociedades européias, temos na América uma resistência à dominação cultural. Em uma nação de imigrantes de culturas diferentes, não existia uma tradição única nem um sistema educacional centralizado para reforçar uma uniformidade cultural.

Uma forte distinção entre arte erudita e popular não pode ser filosoficamente e esteticamente justificável se considerarmos exemplos significativos das histórias em quadrinhos que se alternaram com o passar do tempo. Ambos os eixos se remetem e se sustentam junto à simultânea comodificação e experiência estética, que se desenrolam de uma forma ética duvidosa – se considerarmos a preparação do leitor em direção ao consumo no final do século XIX nos jornais sensacionalistas americanos (SILVA, 2009) ou com uma moral exagerada direcionada para a justificação de intervenções e atitudes imperialistas, no caso de certos heróis e super-heróis. Contudo, é possível perceber uma

estrutura adequada para a veiculação de valores que se sustentam em sua narrativa gráfica peculiar.

Sobre a arte popular, Shusterman (1992b, p. 99) coloca que ‘quando ela não é completamente ignorada, indigna até mesmo de desdém, ela é rebaixada a lixo cultural, por sua falta de gosto e de reflexão’. O posicionamento de certos quadrinistas perante estas questões é emblemático por assumir as críticas como verdade e desenvolverem seus trabalhos a partir delas em uma estética que passa pela caricatura e a expressividade do traço, e também uma estética do despreciosismo². Esta estética caracteriza as revistas em quadrinhos (gibis), principalmente em sua primeira década de manifestação (Figura 1) e é articulada junto a uma ética própria – combate ao mal e a formação do que Feiffer (2003, p. 73) chama de ‘cidadão de segunda classe das artes’. Com isso, ganha-se uma série de privilégios, como a irresponsabilidade e a falta de seriedade, onde ‘já se encontra em estado de desgraça, não há respeito a perder’ – com valores indicativos de uma verdade e uma justiça que devem ser alcançadas a qualquer custo³; e a exacerbação deste processo com a transformação e redirecionamento de valores com a preponderância dos gibis de crime (Figura 2) e terror. Como resultado desta tendência, temos a organização de um sub-comitê do senado americano para investigar a delinquência juvenil a partir de exigências de críticos como Frederic Wertham – para o qual os quadrinhos funcionariam como desarmamento moral (SILVA e NEVES, 2009) – e, posteriormente, em um código de honra auto-imposto pela indústria de quadrinhos, onde o compromisso moral e ético desvencilhados de seu tempo transformou os gibis em uma mídia ingênua e pudica (Figura 3) – para muitos, o fim dos gibis. Contudo, com as manifestações da contra-cultura, surgem os gibis underground (Figura 4) livres da distribuição e das imposições do *Comic Code* para apresentar uma nova postura ética em um ‘dever ser’ livre de imposições morais tradicionais.



Figura 1-
Rex Dexter #1
(1940)



Figura 2-
True Crime Comics
#2 (1947)



Figura 3- Baby Huey (1954)

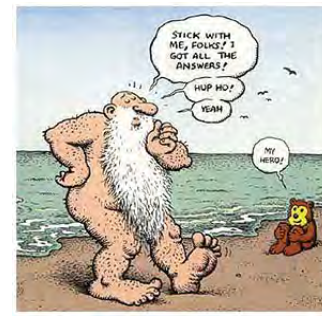


Figura 4- Mr. Natural,
Robert Crumb (1967)

Devemos ressaltar ainda que, na narrativa quadrinística sensacionalista ou cotidiana, temos, principalmente com os gibis, através de sua estética do despreziosismo, representações que veiculam o mundo como fenômeno estético, justificando o mundo, tal qual a visão de Nietzsche (1872, p. 142) sobre ‘o mito trágico que tem de nos convencer que a feiúra e a desarmonia são elementos de um jogo artístico pelo qual a vontade se joga na abundância eterna de sua felicidade’, revelando assim a verdadeira essência do mundo.

A estética naturalista de Dewey (1934) tenta recobrar a continuidade da experiência estética na vida, indicando uma quebra com a concepção compartimentalizada e institucionalizada da arte (cultura erudita x cultura popular), que coloca a arte em uma realidade à parte, em museus, teatros e salas de concerto (DEWEY, 2005), alienando o homem comum de buscar satisfação nas belas artes e condenando a legitimidade e entretenimento populares, incluindo os quadrinhos. Assim, esta tradição serve a uma elite opressora que busca certificar sua superioridade garantindo que a arte seja mantida além do gosto e do alcance do homem comum, reforçando um senso geral de inferioridade.

Para Shusterman (1992), a arte erudita tradicional – incluindo trabalhos canonizados bem como modos canonizados de apreciação – é pouco familiar e pouco acessível aos culturalmente pouco privilegiados. Estes deverão ficar sob domínio sócio-econômico e político. Assim, a arte serve para naturalizar e legitimar diferenças sociais e hierarquias, não apenas através de bens, mas também pelo seu modo e possibilidade de apreciação. ‘O

elitismo persistente da cultura erudita e a exclusão do cotidiano são confirmados pelo fracasso dos esforços da vanguarda em desafiar a cultura burguesa com a negação das qualidades autônomas e sagradas da arte'. Este fracasso mostra, segundo Shusterman (1992), que a liberação e reintegração da arte na prática da vida comum não pode ser alcançada apenas com tentativas radicais da própria arte, pois se trata de uma tradição forte. Para ele, a cultura popular poderia proporcionar esta transformação, levando a uma maior liberdade e integração com a prática da vida. As artes populares da mídia de massa são apreciadas por todas as classes de nossa sociedade. O reconhecimento de seu *status* como produtos culturais esteticamente legítimos auxiliaria a reduzir a opressão social em relação a suas apreciações estéticas e artísticas, pois, segundo os críticos, a direção estética da arte popular já é direcionada para a reintegração da arte e vida. A relação indicada por Shusterman entre cultura popular e vida é apresentada por Danto como proposição da *Pop Art*, onde são colocados em evidência objetos e ícones da experiência cultural comum, 'celebra as coisas mais ordinárias das vidas mais ordinárias'.

Nos quadrinhos, temos, em certos momentos, uma prática de descompartmentalização da arte, com sua introdução como concepção estrutural, referência ou conteúdo – ver exemplos remotos de tiras de Cliff Sterrett (Figura 5) e Feininger (Figura 6) –, que se contrasta à prática de alienação tão presente nos próprios quadrinhos e nas artes. De um retrato do *american way of life*, os quadrinhos americanos passaram a veicular questionamentos radicais na década de 1960 – ver Spain (Figura 7) –, deixando de ser apenas um 'salão de beleza' (DEWEY, 2005) que encobre os horrores e brutalidades da civilização ou 'ilusão real' (SHUSTERMAN, 1992, p. 146) que traz mentiras aos miseráveis.



Figura 5- Polly and her pals,
Cliff Sterret



Figura 6- How the Jimjam relief
expedition set out, Lyonel
Feininger



Figura 7- Trashman, Spain
Rodriguez

A própria distinção entre arte erudita e arte popular é problemática e seu posicionamento sócio-cultural complexo e equívoco (SHUSTERMAN, 1992). Nos quadrinhos, temos com o passar do tempo, um direcionamento sócio-cultural que se coloca junto a uma mudança do conteúdo que pode ser considerado tanto arte erudita como popular. Inicialmente, as tiras trouxeram uma criticidade histórica e um apelo popular em um enfoque sensacionalista, um posicionamento que colocava em cheque a discriminação e segregação da classe trabalhadora em termos de manifestação cultural e apreciação artística (Figura 8). Com a adequação das tiras aos formatos das propagandas e a utilização dos personagens como mascotes dos produtos, as tiras passaram a veicular um conteúdo que retratava o *american way of life* e a prática do consumo, manobras descritas pela crítica como caráter próprio da cultura popular, porém nas histórias em quadrinhos junto a diversos autoquestionamentos quanto ao seu suporte e prática, e diversas inclusões de referências a práticas artísticas de vanguarda. Estas trocas e o seu posicionamento sócio-cultural oscilante se intensificaram na década de 1960 com a *Pop Art*, quando os quadrinhos passaram a emprestar sua estética a obras de arte (Figura 9), ressaltando sua especificidade derivada das técnicas próprias da área, como o uso da retícula. Além disso, os quadrinhos, no suporte dos gibis, continuaram a trazer referências estéticas à cultura

erudita, agora com as experimentações da Op Art (Figura 10). Com as *graphic novels*, a relação entre cultura erudita e popular passou a se intensificar na medida em que a estética do despreziosismo dos quadrinhos passou a ceder espaço para representações com uma preponderância descritiva se emparelhando ao caráter narrativo, deixando clara relações com a pintura realista ou hiper-realista (Figura 11). Percebe-se, então, uma história em quadrinhos resultante de um processo de fusão entre arte erudita e popular com um posicionamento sócio-histórico ambíguo.



Figura 8- Yellow Kid no Louvre, Outcault



Figura 9- Kiss 2, Roy Lichtenstein



Figura 10- Nick Fury, Jim Steranko



Figura 11- Superman, Alex Ross

Em termos de dominação, devemos pensar em um processo duplo de fato, onde existem elites não apenas no meio artístico, mas também aquelas relacionadas à comercialização e promoção de produtos, levando à produção de um consumidor dócil e confuso, principalmente no que tange à violência na cultura. Assim, temos o que Shusterman (1992) chama de dilema estético inaceitável: entre a artificialidade moribunda da arte erudita e o primitivismo desumanizador da cultura popular.

Devemos pensar no papel da crítica (de cultura popular ou arte erudita) em ser mais ética e engajada sócio-politicamente, de forma a levar a apreciação estética de obras individuais em direção a uma crítica da nossa realidade sócio-cultural, que inclui uma denúncia contra instituições de arte – também junto à Igreja e à corte no passado – e mídias, que sempre foram impostas através de sua estética.

Quanto à crítica presente nas obras, se destacam as artes revolucionárias que, contudo, se mostraram incapazes de mudar de fato o panorama e as relações no contexto da

arte. Nos quadrinhos, porém, Spain através de um suporte popular em publicações *underground* conseguiu introduzir uma nova postura ética em um ‘dever ser’ com pouco apreço às tradições morais e sim seu questionamento (Figura 12), um ‘dever ser’ que emerge a partir de uma prática social, indicando o surgimento de novas subjetividades. Antes disso, a crítica nos quadrinhos já figurava, conforme já exposto, como característica em ‘Yellow Kid’ no final do século XIX (Figura 13).



Figura 12-
Ring of truth, Spain



Figura 13- Outcault, In the Louvre, 1897

Além da consciência crítica, os quadrinhos também ganharam pouco a pouco respeitabilidade e até a denominação de arte, a nona arte. Começaram a receber reconhecimento a partir de festivais e encontros que se deram a partir de 1951, na Primeira exposição de histórias em quadrinhos do mundo que se deu no MASP, onde foram expostos originais de artistas. Na Europa, por sua vez, temos o empenho de Claude Moliterni que, entre 1964 e 1979, montou centenas de exposições com material do universo das histórias em quadrinhos (GUBERN, 1979). Nos Estados Unidos, apenas em 1971, ocorre a primeira exposição de quadrinhos, no *New York Cultural Center*, com a mostra ‘Seventy five years of the comics’ (WITEK, 1989). Dos festivais e convenções, o mais tradicional e constante é o de Angoulême, que existe desde 1974 e com uma periodicidade anual.

Além disso, o advento das *graphic novels* também mostra o reconhecimento recebido pelos quadrinhos, na medida em que recebem prêmios de literatura e figuram entre os *best sellers*, em trabalhos que podem funcionar tanto como arte popular ou erudita.

Desta forma, a distância entre alta cultura e cultura popular não é mais significativa, no que tange, pelo menos, aos quadrinhos, considerando esta aproximação como uma prática que já de certa forma naturalizada. Em uma mídia outrora considerada padronizada, conservadora e manipulativa, temos nos quadrinhos, ao mesmo tempo um experimentalismo marcante desde o seu início, mostrando o desenvolvimento de um caráter híbrido, com um pluralismo estrutural.

A referência aos quadrinhos na *Pop Art* mostra o que Shusterman (1992) apresenta como transformação de entretenimento popular em clássico da alta cultura, indicando, de acordo com a visão de Danto, uma aproximação com o cotidiano, com a relação do popular com a vida ressaltada por Shusterman, porém se diferenciando deste último em termos de valorização da experiência⁴. A *Pop Art* estaria relacionada também ao que Danto (1997) denomina como fim da arte, estado em que os artistas estariam comprometidos em servir diretamente à humanidade – uma *Pop Art* contra a arte e a favor de representações da vida real.

Danto (1997) argumenta que, na década de 1960, as pessoas queriam viver suas vidas como elas eram em seus momentos presentes, não em planos diferentes ou em algum mundo distante no qual o presente seria apenas uma preparação e o sacrifício uma constante. Foi um momento cataclísmico, acompanhado por revoluções sociais e políticas profundas, que trouxeram transformações filosóficas marcantes para o conceito de arte. “Para nós, a arte perdeu a verdade e a vida verdadeiras e foi transferida para o plano das ideias” (HEGEL *apud* DANTO, 1997, p. 148).

Consideração finais

Temos aqui novas formas de deportação da arte que fazem coro com a expulsão dos poetas da República, o julgamento estético de Philibeus com a rejeição de todas as representações em pintura ou escultura (NUSSBAUM, 1986), ou toda a transformação que sofreram os quadrinhos na década de 1950? Ou seria a indicação de um processo pelo qual

se acende a possibilidade de construção de uma experiência artística que se insere na vida e no cotidiano com um formato que privilegia o prazer, a auto-expressão e a sociabilidade?

Ao contrário das críticas à cultura popular em termos de limites formais, quando ocorrem experimentações e questionamentos nos quadrinhos quanto ao seu suporte, temos uma arte que nos convida a contemplá-la intelectualmente e esteticamente com uma função auto-referencial e em um novo conceito de arte ou não-arte que pode suscitar novos modelos e formas para a filosofia atual, considerando uma estética erudita e outra pragmatista em simultâneo.

Referências

- DANTO, A. **After the end of art: contemporary art and the pake of history**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- DEWEY, J. **Art as experience**. New York: Perigee Trade, 2005 (1934).
- FEIFFER, J. **The great comic book heroes**. Seattle: Fantagraphics Books, 2003.
- GUBERN, R. **Literatura da imagem**. Rio de Janeiro: Salvat Editores do Brasil, 1979.
- NIETZSCHE, F. **The birth of tragedy**. Arlington: Richer Resources Publications, 2009 (1872).
- NUSSBAUM, M. **The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (1986).
- SHUSTERMAN, R. **Pragmatic aesthetic: living beauty, rethinking art**. Lanhan: Rowman & littlefield Publishers, 2000 (1992).
- _____. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Editora 34, 1998 (1992b).
- SILVA, F., NEVES, C. Reflexos de Seduction of the Innocent nos quadrinhos. In: **Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro: LIHED, 2009.
- SILVA, F. Páginas dominicais ilustradas dos jornais americanos no final do século XIX: uma reconfiguração. In: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba : Intercom, 2009.
- WITEK, J. **Comic book as history: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar**. Mississipi: University Press of Mississipi, 1989.

¹ Doutorando do programa de pós-graduação em filosofia da UFRJ / Doutorando do programa de pós-graduação em comunicação da UFF. Email: fabio_bola@yahoo.com

² A estética do despreciosismo é um conceito que remete ao pensamento de Jules FEIFFER (2003), que se refere a uma estética do lixo, '*comic books are junk*'. 'Para início de conversa, os gibis são um lixo. Acusá-los do que eles já são equivale a não fazer acusação nenhuma. Não existe um lixo idôneo ou um lixo ético... O lixo existe para entreter'.

³ Deve-se considerar, até então, a possibilidade que havia nestas obras em contribuir para a compreensão de aspectos éticos por motivação a partir de argumentos e inquirições, mostrando através de discussões o que seria interessante de filosofar, de forma semelhante à interpretação de NUSSBAUM (1986, p. 127) sobre os Diálogos de Platão (Protágoras). Nussbaum também ressalta que ao conectar diferentes posicionamentos sobre uma questão a personagens caracterizados concretamente, tanto nos Diálogos como na tragédia, temos sugestões sutis entre crenças intelectuais e modos de vida.

⁴ Para SHUSTERMAN (1992b, p. 132), na arte como experiência e como objeto, temos a arte como parte da vida, onde as obras de arte habitam o mundo e funcionam em nossa vidas.