

# O TEMPO NO TRABALHO COM ARTE

Debate em teoria social

GT 32 – Sociologia da Arte e da Cultura

Verônica Siqueira Araújo

Estudante do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará.

Dímitre Sampaio Moita

Estudante do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará.

Cássio Adriano Braz de Aquino

Professor do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará.

## RESUMO

Nas sociedades ocidentais, com o advento das revoluções políticas e tecnológicas que legitimaram o capitalismo como forma de organização social e econômica, temos o tempo do trabalho como tempo dominante. Assim, as demais atividades vêm seus tempos submetidos ao tempo do trabalho. Refiro-me aqui ao trabalho sob os moldes capitalistas, que tem sua expressão máxima associada ao emprego fabril, fundado na separação entre a concepção e a execução de tarefas parcelares, de acordo com os princípios da divisão do trabalho (BLASS, 2006). Dessa forma, a arte, que não se confunde com esse desenho de trabalho específico, sendo uma atividade diferenciada, produz e é produto de um tempo distinto do dominante. É este tempo que discutimos no presente trabalho.

**Palavras-chave:** Tempo; Arte; Criação.

## Em busca de uma definição

São plurais e poucas vezes concordantes os conceitos e as definições sobre aquilo que pode ser chamado de arte. Talvez porque a natureza mesma dessa última carregue em si, de forma inerente, a impossibilidade de enquadrá-la, de limitá-la a padrões rígidos de classificação.

Tal característica, porém, não inviabiliza estudos sobre a arte. Adverte-nos, entretanto, que ao tratarmos de um assunto que se reveste de delicada sutileza, temos que abrir mão de pensamentos tradicionais e rígidos, atentando para o fato de que, por vezes, nossos conceitos ou mesmo a forma de pensar organizada por eles não alcançam a complexidade de dimensões presentes na arte.

De acordo com Gombrich (1999), devemos considerar que pela palavra arte podemos nos referir a uma variedade de coisas, em lugares e tempos diversos e que, portanto, não há sentido em falarmos de uma Arte com A maiúsculo.

Quando procuramos compreender as origens da atividade em questão, as condições nas quais foi possível seu nascimento é quase certo nos remetermos ao surgimento de características ontológicas da humanidade, tais como o trabalho, a linguagem e a religião. Chauí (2005) refere-se a tais elementos como oriundos da capacidade do homem de relacionar-se com o ausente e como responsáveis pelas formas de sociabilidade e de autoridade iniciais: a vida comunitária e o poder religioso, respectivamente.

A autora afirma que essas primeiras manifestações culturais constituíram os símbolos das formas temporais e espaciais de organização humana, do corpo e do espírito. Para ela as artes também

participaram desse processo ao qual chama de humanização do mundo natural, que por sua vez levou a uma sacralização desse mesmo mundo.

Como conseqüência de tal sacralização, temos que a totalidade das atividades humanas revestiu-se de caráter ritualístico, de tal forma que todos os acontecimentos naturais eram circunscritos por cultos religiosos destinados às divindades que os causavam. A ritualização da vida, portanto, fez com que todas as atividades humanas, como a dança, a medicina, a agricultura, entre outros, fossem tomados como elementos constitutivos dos cultos. Assim, como afirma Chauí:

“semear e colher, caçar e pescar, cozer alimentos, fiar e tecer, assim como pintar, esculpir, dançar, cantar e tocar instrumentos sonoros surgiram como atividades técnico-religiosas. O que hoje chamamos de belas-artes (pintura, escultura, dança, música) nasceu há milênios no interior dos cultos religiosos e para servi-los”. (2005, p. 273)

A autora afirma que no momento em questão, a arte, profundamente ligada ao culto e ao ritual, não se desenvolvia de acordo com o desejo próprio do artista, quer dizer, não havia a noção de liberdade criadora tão cara a concepção de arte contemporânea. Essa idéia só encontrou espaço para ser desenvolvida quando da emergência do sujeito individualizado e a conseqüente constituição da subjetividade. Nesse período, entretanto, o artista devia respeitar e mesmo obedecer aos padrões exigidos pelo âmbito religioso e sua atividade era considerada um dom proveniente dos deuses a quem devia cultuar.

Chauí (2005) afirma que mesmo em sociedades nas quais houve uma relativa separação entre a figura do artista e a do mago (responsável pelos cultos religiosos), é mantida uma íntima relação entre arte e religião. É prova disso o fato de que as grandes obras de arte de sociedades como as da Grécia e da Roma antigas, bem como as cristãs medievais, as islâmicas e as de tradição judaica são revestidas de caráter religioso. Nas palavras da autora:

“Templos, catedrais, palácios, cálices, taças, mantos, túnicas, estátuas, quadros, músicas e instrumentos musicais, gravuras e ilustrações de manuscritos, etc., tudo isso era encomendado pela autoridade religiosa e pelos oficiantes de cultos, que estabeleciam as regras de fabricação, determinavam os materiais e as formas, as cores, os ritmos os movimentos, os sons, etc”. (2005, p. 274)

Para a filósofa essa intensa relação entre arte e religião revela a inexistência de uma característica que, séculos mais tarde, se tornará essencial, a saber, a autonomia das artes. Ela chama atenção para o fato de que em alguns momentos na Grécia e na Roma antigas, foi possível observar algum distanciamento entre religião e arte. A autora indica que, apesar disso, nesses momentos não se verificou a independência das artes, visto que a dimensão política ocupou o lugar da religião, submetendo as artes aos seus interesses.

Chauí (2005) indica que para a afirmação das artes como atividade autônoma foi necessária a emergência do capitalismo com a conseqüente dessacralização do mundo, momento a partir do qual é forjada a idéia de subjetividade e promove-se a valorização do indivíduo. A partir de então as artes estavam emancipadas do domínio religioso e político. Tal autonomia, entretanto, não se configurou de forma absoluta, já que a partir de então as manifestações artísticas se viam envoltas pelo domínio do poder econômico. “Ao se livrarem do valor de culto, as obras de arte foram aprisionadas pelo valor de mercado” (2005, p. 274).

Podemos, a partir da discussão apresentada pela autora, desnaturalizar a idéia segundo a qual a arte sempre foi sinônimo de criação autônoma e absoluta. Como nos adverte Benjamin (1985), devemos nos perguntar como uma obra de arte se situa quanto às relações de produção da época.

O filósofo Jean Marie Guyau (2009), em sua obra “A arte do ponto de vista sociológico”, apresenta um interessante relato do que, para ele, seria a função da arte nas sociedades modernas. O

autor sustenta a idéia de que o papel de tal atividade humana não é meramente decorativo, tão pouco serve apenas para expressar os sentimentos íntimos do artista. Segundo a visão do autor, a arte é ativa, ajuda a produzir o real. Assim, seu ideal estético não é algo puro, feito somente para o deleite contemplativo do espírito. Ela tem uma ligação maior com a existência e com os outros.

Nesse aspecto, com idéias semelhantes às de Guyau, Vigotski (1999) nos apresenta em “Psicologia da arte” suas elaborações sobre aquilo que considera a expressão do social em nós. Na obra em questão, o autor faz um rico e elucidativo estudo sobre as principais correntes teóricas que, à época, se dedicavam ao estudo da arte.

Através do diálogo com as teorias que apresenta, Vigotski desenvolve suas idéias sobre a psicologia da arte. Ele considera uma série de dificuldades para tal estudo, sendo a principal delas a problemática da delimitação entre a psicologia social e a individual no estudo da arte.

Nesse sentido, Vigotski critica a visão de psicólogos como Le Bon, McDougall e Freud que, de acordo com o autor russo, encaram o psiquismo social como algo secundário, oriundo do individual. Ele afirma que a psicologia não marxista toma por social a coletividade no sentido concreto, ou seja, a multidão. Nas palavras do autor:

“Esses psicólogos não admitem a idéia de que, no movimento mais íntimo e pessoal do pensamento, do sentimento, etc., o psiquismo de um indivíduo particular seja efetivamente social e socialmente condicionado. Não é nada difícil mostrar que o psiquismo de um indivíduo particular é justamente o que constitui o objeto da psicologia social”. (1999, p.14)

De tal forma, Vigotski fala que não há sentido em distinguir psicologia social de psicologia individual, sobretudo no estudo das artes. Assim, ao falar do processo de criação artística, Vigotski enfatiza que o autor de uma poesia, por exemplo, nunca o é sozinho e por inteiro. Em outras palavras, o artista não é o único criador de sua obra. No caso do escritor, ele depende das evoluções da língua, das técnicas que permeiam a relação entre forma e conteúdo, dos enredos já desenvolvidos, etc.

Sem desconsiderar a criação individual, Vigotski (1999) afirma que em todas as manifestações artísticas estão presentes as duas formas, quais sejam, a autoria individual e aquela advinda do que ele chama de tradição.

## **Tempo e Criação**

Nesse ponto adentramos em um aspecto de grande complexidade e muita relevância para nosso estudo: a produção/criação artística. Utilizaremos tanto produção quanto criação com intuito de dar ênfase à variedade de processos que permeiam o nascimento de uma obra de arte. O termo produção dá ênfase a um método com características mais próximas à lógica do capital, voltado para o consumo e, portanto, para a reprodutibilidade. Já por criação pretendemos ressaltar o aspecto oposto, no qual há uma maior atenção para a individualidade, para o caráter de objeto único da obra de arte.

O caráter de singularidade da obra de arte pode ser explicado por aquilo que Benjamin (1985) chama de aura. Seria ela a responsável pela autenticidade da arte, intimamente relacionada com seu aqui e agora únicos e, portanto, não repetíveis. De acordo com o autor:

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. (1985, p. 170)

Seria essa aura o elemento presente na obra de arte como resultado do processo de criação. Naturalmente, essa característica escapa a todas as tentativas de reprodução e só se faz presente na obra autêntica, sendo, de acordo com o autor o aspecto distintivo das criações artísticas.

Entendemos o processo de criação artística, como uma atividade da expressão, no sentido apresentado por Chauí (2005), em que se efetua uma relação com a natureza, que pode ser de colaboração ou de luta, em um movimento contínuo de distanciamento e aproximação da realidade. A partir dessa troca mútua entre homem e natureza é possível a construção de novos sentidos, presentes nas obras, e a inserção da arte como parte da cultura.

Nesse movimento não há espaço para a linearidade, ao invés disso conta-se com a participação do inesperado, do não planejado. Assim, o processo criativo pode ser visto como um percurso no qual se fazem presentes as dimensões da incerteza, do acaso e também da falha. Tal caminho é caracterizado pelo movimento contínuo, sem pontos iniciais ou finais e que se insere no espaço e no tempo próprios da criação. O processo criativo conta com tendências, que são como indicações, rumos vagos que orientam o caminho a ser seguido para a elaboração da obra de arte.

Nesse processo a discussão sobre o tempo é bastante fértil e plural. Utilizaremos a apresentação feita por um grupo de artistas e pesquisadores do universo artístico feita no site “Redes de criação” para introduzir a discussão:

“A criação como processo implica continuidade, sem demarcações de origens e fins precisos. É o tempo contínuo da investigação. A continuidade enfrenta diferentes ritmos de trabalho e envolve esperas do artista pelo tempo da obra e da obra pelo tempo das avaliações do artista, que é potencialmente sem fim (inacabamento). As esperas remetem à simultaneidade: o tempo de maturação leva muitos artistas a trabalharem diversas obras ao mesmo tempo”. (<http://redesdecricao.org.br>)

Quanto à expectativa do artista em relação à obra que almeja construir, o mesmo texto afirma, um pouco mais a frente:

“A relação entre o que se tem e o que se quer é traduzida por tentativas de adequações, que levam o artista a conviver com uma grande diversidade de possibilidades de obras. Este tempo da hesitação e da dúvida leva a idas e vindas, fluxos e pausas. A continuidade defronta-se também com rupturas, como nas intervenções do acaso e nos bloqueios de criação. Há também os instantes privilegiados na continuidade, os momentos sensíveis das descobertas. O processo de criação, que está inserido em seu tempo histórico e em suas redes culturais, não pode ser desvinculado do tempo de autocriação do artista”. (<http://redesdecricao.org.br>)

Fica evidente que no caminho percorrido pelo artista em seu processo criativo o tempo se faz presente em sua dimensão qualitativa, ou seja, psicológica. Tal aspecto se aproxima da noção bergsoniana de tempo como duração, na qual há uma mobilização constante da experiência passada em direção ao futuro, num permanente fluir de estados de consciência.

A compreensão de tempo como duração, como fluxo contínuo, remete a idéia de mutação, refere-se sempre a uma transformação. Isso porque se trata de um tempo ancorado na memória, e como nos diz Bergson, é uma sucessão de estados, na qual cada um anuncia aquele que virá e contém o anterior. Nas palavras do autor:

Tomai o sentimento mais simples: a consciência que acompanhe esse sentimento não poderá permanecer idêntica a si mesma durante dois momentos consecutivos, posto que o momento seguinte contém sempre, além do presente, a lembrança que este deixou. Uma consciência que tivesse dois momentos idênticos seria uma consciência sem memória. Morreria e renasceria, pois, sem cessar”. (Bergson, 1934 apud Redondi, 2007, p. 244)

Desse modo, a mutação permanente se apresenta como principal característica desse tempo, no qual se reconhece a criação perpétua de distintas possibilidades e não de uma única e planejada realidade. Como duração, a memória prolonga o passado no presente. A forma como essa acomodação se dará é sempre imprevisível e constrói perenemente a experiência humana. Bergson esclarece:

“A duração interior, é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente contenha a imagem sempre crescente do passado, ou seja, melhor, porque sua mudança contínua de qualidade, ateste a carga cada vez mais pesada que alguém arrasta atrás de si à medida que envelhece. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade”. (Bergson, 1934 apud Redondi, 2007, p.244)

Na criação de uma obra de arte, o artista reconhece o “peso” que seu passado exerce sobre o processo criativo, à medida que tem a liberdade necessária para utilizar-se da experiência advinda desse passado para a construção das tendências (no sentido anteriormente adotado) que irão conduzi-lo no percurso da criação.

A influência exercida pelo passado é admitida, vale ressaltar, de modo impreciso, avesso a qualquer noção de linearidade com causas e efeitos definidos. Assim, fica claro que a dimensão da temporalidade presente na criação artística tem como principal referente a mutação contínua, sem que, no entanto, essa última cumpra o caminho linear e unidirecional do passado ao futuro. Nesse ponto, vale ressaltar, a arte diferencia-se sobremaneira do trabalho industrial.

É nítido, portanto, que a vivência do tempo em sua dimensão psicológica apresenta-se como elemento indispensável ao processo de criativo. De tal forma que, se esse tempo cede lugar ao cronológico, compromete-se a possibilidade que qualquer criação verdadeiramente autêntica.

Isso ocorre quando a lógica da produção capitalista se impõe, imprimindo suas características, sobretudo o caráter de reprodutividade técnica. A respeito da reprodução de obras de arte, Benjamin (1985) afirma que essa não é uma atividade recente. Seja por estudantes e discípulos de grandes mestres, para fins didáticos, seja pelos próprios mestres, com o intuito da difusão de suas obras, ou por terceiros, interessados exclusivamente nos lucros, a reprodução há muito se mantém próxima à criação.

Essa reprodução, entretanto, apresenta-se na contemporaneidade com uma intensidade jamais vista. Enquanto as reproduções de antes dependiam quase que exclusivamente da capacidade humana, as operadas atualmente contam com um poderoso arsenal técnico que garante rapidez e eficiência, indispensáveis à lógica dominante do consumo.

Benjamin (1985), afirma que nas reproduções perde-se o que caracteriza uma obra de arte como tal, ou seja, aquilo que ele chama de aura, o aqui e agora da obra, sua existência única. É esse caráter de originalidade que garante a autenticidade da arte e é nela que se encontra a tradição que, por sua vez, permite a identificação do objeto artístico, do momento em que foi criado até os nossos dias, como algo imutável, idêntico a si mesmo. Tal dimensão escapa, está claro, a toda e qualquer tentativa de reprodução.

Destaca-se no pensamento do autor que por ora guia nossa reflexão, o fato de que, com a reprodução técnica, substitui-se a existência única da obra de arte por uma existência serial. Isso, de acordo com seu pensamento, retira da obra aquilo que lhe foi transmitido pela tradição, seu testemunho histórico, ainda que possa deixar o conteúdo intacto.

Benjamin (1985) identifica a intensificação da reprodução das obras de arte com aspectos sociais específicos que permeiam o que ele entende como declínio da aura. De acordo com o autor, dois fatores se destacam, ambos intimamente relacionados com o predomínio da cultura de massa.

O primeiro deles seria a atual necessidade dos indivíduos em fazer com que os objetos fiquem cada vez mais próximos, ao alcance de seu desejo. Nas palavras do autor:

“Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade”. (1985, p. 170)

Indissociável desse primeiro fator, o segundo refere-se à tendência de superação, por meio da reprodutibilidade, do caráter único de todos os fatos. Dessa maneira, procede-se com a destruição da aura presente na obra de arte autêntica. Benjamin esclarece:

“Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até mesmo no fenômeno único”. (1985, p. 170)

Esses aspectos estão intrinsecamente relacionados ao que Adorno e Horkheimer (1994) chamam de indústria cultural. Com esse termo eles referem-se à servidão das artes em relação ao mercado capitalista. Para eles, em nossa sociedade há o desenvolvimento de uma cultura estruturada no consumo de “produtos culturais” produzidos em série. Assim, o termo cunhado pelos autores indica que as obras de arte são transformadas em mercadorias, como tudo no capitalismo.

De acordo com os autores, a arte não foi democratizada, mas massificada para o consumo rápido e descartável no mercado da moda e nos meios de comunicação de massa, adquirindo a característica de algo sem densidade, entretenimento leve e divertido para as horas de lazer. Chauí (2005) adverte que, quando cooptada pela lógica de consumo, a arte não transcende o mundo dado, adormece a criatividade do artista e do público, indo de encontro ao que seria a arte “independente”.

Além da necessidade de reprodução, os imperativos da lógica capitalista se expressam no processo de criação artística por meio da imposição de prazos. Outrora em virtude das pressões religiosas ou políticas, hoje a interferência na criação dos artistas é efetuada pela dinâmica do capital, que exige de todas as atividades humanas uma rapidez e eficiência que, muitas vezes, provoca padrões de efemeridade, altamente incompatíveis com a noção de obra de arte.

É verdade, como nos diz Blass (2006), que não se espera que um artista produza no horário fixo de uma jornada de oito horas diárias, no entanto, é esperado que o resultado de sua criação esteja disponível para abertura de uma exposição, por exemplo, no prazo determinado.

Isso nos remete ao fato de que, no atual desenho do universo laboral, a compreensão de jornada de trabalho não deve ser limitada à distribuição do tempo ao longo de um dia, as jornadas flexíveis, em suas múltiplas configurações são prova disso. Nota-se, também, que na perspectiva do prazo há a inserção de uma norma de trabalho que se estrutura na idéia do cumprimento de metas, na qual se fala de uma maior autonomia de trabalhador, mas que esconde, na realidade, uma pressão e um autocontrole tão fortes (ou mais) quanto os anteriores.

Na noção de prazo, o calendário, ao invés do cronômetro, ocupa o lugar de destaque. Nesse caso, a pressão desloca-se dos gestos ou seus equivalentes em direção aos limites temporais que os envolvem. Tal característica torna possível a introdução, nesse sistema de controle, de atividades intelectuais e artísticas, que ofereciam muita resistência a outros meios de controle temporal.

Esse aspecto está intimamente relacionado com o fenômeno da flexibilização que apregoa a o pensamento segundo o qual o trabalhador flexibilizado é dono de seu próprio tempo. Entretanto, como afirma Sennet (1999), o trabalhador pode mesmo decidir sobre em quais horários irá dedicar-se ao trabalho, mas não pode decidir sobre a quantidade de horas trabalhadas para dar conta da demanda exigida em um prazo determinado. Sobre o controle por meio de prazos, Zarifian (2002) afirma:

“Mas, como já indicamos, é sempre o mesmo conceito de tempo que se encontra requerido: o instrumento de cálculo é o mesmo, ainda que seu ponto de aplicação se desloque (do cronômetro para o calendário). O tempo de um prazo mede-se sempre por meio de minutos, horas, dias, etc.; portanto, por meio da mesma medida da qual o relógio é o símbolo cotidianamente utilizado”. (2002, p.9)

Analisar a criação/produção artística levando em consideração a pressão exercida pelo tempo cronológico, como vimos tão avesso ao processo criativo, nos conduz, uma vez mais, à

desnaturalização da atividade artística e responde, em parte, a indagação feita por Benjamin (1985) e anteriormente citada. Ele pergunta sobre a forma como os atuais modelos de produção influenciam a esfera das artes. Sem dúvidas, a questão da temporalidade é uma das principais formas em que tal influência se manifesta.

Iniciamos essa seção falando da dificuldade em definir aquilo a que chamamos de arte. Longe de querer tentar mais uma definição, isso seria contradizer tudo o que apresentamos até aqui, gostaríamos de indicar uma tendência, naquele mesmo sentido que possuem as tendências nos processos criativos, ou seja, um rumo, uma indicação, portanto, sem pretensão de certezas e garantias.

Essa indicação refere-se ao fato da vivência do tempo como principal traço distintivo das atividades artísticas. Pensamos, dessa forma, que, quando do predomínio do tempo psicológico ou qualitativo, desenha-se o processo de criação eminentemente artístico. Falamos de predomínio por não possuímos a visão de arte como algo ingênuo e puro, livre das interferências advindas do mundo que a circunda.

Assim, mesmo quando há uma série de exigências, como as impostas pela noção de prazo, pensamos que, se há uma resistência capaz de experimentar a dimensão qualitativa do tempo, ela pode propiciar a base para o desenvolvimento de uma criação autêntica.

### **Referências Bibliográficas**

- ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. (1995). *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BENJAMIM, W. (1985). *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- BLASS, L. M. S. (2006). O ato de trabalhar e suas múltiplas faces. In: BLASS, L. M. S. (org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo: Annablume.
- CHAUÍ, M. (2005). *Convite à filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ed. Ática.
- GOMBRICH, E. H. (1999). *A história da arte*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.
- GUYAU, J. M. (2009). *A arte de um ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins.
- REDONDI, P. (2010). *Historias del tiempo*. Madrid: Gredos.
- SENNETT, R. (1999). *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record.
- VIGOTSKI, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.