

ALGUMAS PARCERIAS NA EXPRESSÃO CRIADORA: OBRA DE ARTE E HISTÓRIA ORAL

Carmen S. G. Aranha¹⁴

A história oral propõe um recorte da cultura de um grupo de pessoas que talvez possa trazer intenções numa rede discursiva, tão criadora quanto a própria expressão artística em si.

Façamos um paralelo com o museu de arte, horizonte mais próximo desta pesquisadora. Diante da obra de arte não há uma compreensão imediata de seu significado, ou seja, elas não são auto-explicativas. No momento de uma visitação pelo público, por exemplo, oferecemos uma apresentação da obra, um tecido mediador, uma história oral. Objetivamos situar fenômenos do conhecimento visual e compor possíveis interações culturais entre o visitante e a obra de arte, um dia materializada pelo artista.

Mas, de fato, qual é a presença da obra nesse processo interativo?

Alguns autores afirmam que, na contemporaneidade, “diante da obra de arte, as pessoas só percebem uma realidade superficial, não podendo alcançar um referente que esteja em sua profundidade”.¹⁵ Fredric Jameson aponta para um esvaziamento das referências culturais, mesmo em experiências diretas, como é o caso de uma visita ao museu. Afirma que as origens das “forças que mobilizam a sociedade” estão dispersas nas inúmeras informações veiculadas e na própria noção de trabalho, noção que veio retirando gradativamente o sentido da cultura de qualquer gesto daí gerado. Para situar a questão, o autor faz uma relação entre as obras de Van Gogh e Andy Warhol, quando ambos referem-se ao tema “sapatos”.

Em Van Gogh, os sapatos de camponeses da obra *Boots with laces*, de 1886, têm a marca do uso. O couro está gasto e os sapatos deformados; enfim, são marcados pelo homem que os vestiu e deu-lhes, no caso, o significado de “trabalho”. Warhol, na obra *Diamond dust shoes*, de 1980-81, representa vários pares de sapatos com tonalidades diferentes. Com uma fatura chapada e diversos estilos de sapatos, a imagem como um todo retira todas as cicatrizes dos toques humanos que poderíamos perceber nesses objetos, deixando-os lisos, sem marcas, amontoados como se estivessem mapeando um depósito sem identidade. Jameson nos indica que a última

¹⁴ Professora Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

¹⁵ JAMESON (2004).

obra é uma apresentação da superficialidade dessa produção humana, enquanto que a primeira transmite o sentido de uma cultura inteira.



Boots with laces, 1886



Diamond dust shoes, 1980-81

Juntamos a essas colocações a idéia de que nas décadas de 1960 e 1970 as reivindicações da sociedade ainda se referiam às questões materiais que, a partir dos anos oitenta, foram substituídas por reivindicações de identidade. Ou seja, os inúmeros grupos sociais queriam ser reconhecidos nas suas especificidades de raça, escolhas sexuais, etc, e acabaram, também, esvaziando as forças culturais mais coesas da sociedade¹⁶. Outras dissoluções de referenciais da cultura estão relacionados à importância dada às impressões transformadas em linguagem significativa. Não há mais o mundo vivido, e qualquer construção social só existirá se uma linguagem criar significação, seja ela histórica, sociológica ou arqueológica, por exemplo¹⁷.

Mas nos limites dessa mesma sociedade apareceu a imagem que, aos poucos, substitui a significação lingüística por uma significação visual, mas com os mesmos problemas quanto às referências culturais.

E hoje, na nossa contemporaneidade, entre a compreensão vivenciada de mundo e sua interpretação criadora há uma distância abissal.

¹⁶ BEZERRA DE MENEZES, (2006).

¹⁷ Idem.

As imagens que vemos, por exemplo, nos jornais, na televisão, nos *outdoors* da cidade ou em outros meios são veiculadas tão rapidamente, na própria velocidade do seu consumo, provocando, desse modo, por um lado, uma impressão geral do significado, e por outro, como não há tempo de reflexão sobre essas impressões, a imagem ou os diagramas da vida em meu corpo¹⁸ são, apenas, colagens de seus próprios pedaços. Sem referências, uma vez mais, a ausência de intensidade imagética emerge¹⁹

Num interessante ensaio sobre o *zapping*, esse novo ato do ser diante da televisão, Beatriz Sarlo afirma que as imagens, hoje veiculadas, não mais criam interrogações. Pelo contrário, “a imagem não provoca espanto nem interesse, não resulta misteriosa nem particularmente transparente”²⁰. As imagens sucedem-se velozmente diante de nós, na cidade, na mídia, nos eventos ditos culturais organizados, também, para serem rapidamente assimilados. Nessas diversas passagens vertiginosas nossa própria compreensão, como diz Sarlo, não está aparelhada para essa veloz e dupla decodificação simultânea de áudio e vídeo. Segundo a autora, nossa sociedade veicula imagens, mas imagens sem intensidade, sem intenções.

Nesse momento, uma questão surge quando nos referirmos às mediações culturais que realizamos em relação às obras de arte: como, de fato, transcrever essas culturas criadoras?

Voltemos aos museus de arte. Muitas e muitas exposições surgem de recortes de acervos dos próprios museus. As obras que serão expostas passam por processos de restauro, nos quais, às vezes, partes originais são completadas com materiais recentes, redesenhando-se a obra de algum modo. Os objetos artísticos são, posteriormente a esse momento, situados em relações lógicas, históricas, conceituais, ou, ainda, temáticas, para depois, serem agrupadas em relações espaciais pelos espaços expositivos. Completando o processo, textos são escritos e expostos junto às obras. No final, mais parece que lemos obras e vemos textos²¹. No meio de discursos construídos pelas diversas áreas do campo museológico, surge a figura daquele que veiculará, com as imagens, a relação entre cultura visual e contemporaneidade, tecida numa rede de comentários feitos ali, diante das obras. E apesar do sistema criado, os indícios que estruturam os processos criativos ficam imersos diante da Linguagem e da Imagem por excelência. Nesse sentido, Edgar Morin²² coloca que a compreensão, o contexto, a

¹⁸ MERLEAU-PONTY, (2004).

¹⁹ SARLO (2004).

²⁰ Idem, Ibidem.

²¹ BEZERRA DE MENEZES (2006). Op. Cit.

²² MORIN (2000).

criatividade e a inteligência podem iluminar os processos da criação artística aqui e ali. Como o pesquisador não domina mais o conhecimento das coisas somente com a voz da razão, o próprio mundo de objetos estéticos ou de histórias criadoras não comporta mais uma ciência de sobrevivência²³ e o habitar as coisas para retirar seus significados²⁴, sua *poiesis*²⁵, é a principal questão das referências sobre a diversidade cultural que abarca a sociedade como um todo. As dimensões que constroem o conhecimento artístico são a própria compreensão da diversidade cultural contemporânea e precisam ser vividos para se transformarem em apropriações culturais e visuais e não em subterfúgios intelectuais.

Edgard Morin, ao citar Bastien, coloca que “oferecer um texto contextualizado é a única condição essencial de eficácia para o funcionamento cognitivo do ser”²⁶, idéia que nos remete a Merleau-Ponty²⁷ quando o pensador situa a percepção fenomenológica como um ato do conhecimento humano se dirigindo aos sentidos da dialética ser-mundo²⁸. Por exemplo, ao distinguirmos um gesto de uma soma de movimentos “o fenômeno da vida aparece quando a extensão de um corpo, pela disposição de seus movimentos e pela alusão que cada um faz a todos os outros, volta-se sobre si mesmo e começa a expressar alguma coisa, a manifestar um interior sendo exteriorizado”²⁹.

Na realidade, o filósofo quer dizer que o mundo ao nosso redor não é um objeto para nos apropriarmos durante os atos de conhecimento. Esse mundo é um “campo para desenvolver todos os meus pensamentos e minhas percepções”³⁰.

Tendo situado essas idéias, talvez possamos apontar agora que uma rede de intenções culturais, tecida nos discursos mediadores, diante das obras criadoras, depende das relações dos seres humanos com as tensões vividas nos atos geradores das imagens. Não seria uma colagem direta das tensões vividas para imagens geradas e para discursos criadores. Trata-se, outrossim, de encontrarmos movimentações na linguagem, verbal ou escrita, que espelhem essas tensões cifradas no nosso imaginário. Esse discurso construído é um amálgama que o próprio ser faz durante a

²³ MERLEAU-PONTY, M. (2004). Op. Cit.

²⁴ Idem, pp. 88-93.

²⁵ MARTINS (1992).

²⁶ MORIN (2000). Op. Cit. pp. 36-37.

²⁷ MERLEAU-PONTY (1967, pp. 160-184).

²⁸ Idem, *ibidem*.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ MERLEAU-PONTY (1978. pp. x-xi).

organização da realidade ou de uma concepção de realidade, ou mesmo de um recorte dessa mesma realidade e acaba por desempenhar, ao mesmo tempo, um papel subterrâneo por não ser óbvio e soberano, porque desarticula as doutrinas³¹, situa fenômenos culturais para as crianças, para os estudantes, professores, enfim, para a comunidade em geral. Criar discursos é criar “enzimas, instrumentos dinamizadores de trocas e circulação de pensamento e ampliação de consciência dentro de um organismo maior ou de um tecido de relações culturais e sociais”³².

BIBLIOGRAFIA

- ARANHA, C.S.G. *Percursos visuais no acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, 1999. <http://www.macvirtual.usp.br> (projetos).
- _____. “Exercícios do Olhar no MAC USP” In *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2004.
- ARANHA, Maria Lucia de Arruda. *História da Educação*. São Paulo: Editora Moderna, 1989.
- BARBOSA, A. M. *O Ensino das Artes nas Universidades*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. *Imagem e História*. Aula Magna. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. MAC USP. São Paulo. 07/03/2006.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1999.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do Pensamento. Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 1999.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia – Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra (Coleção Leitura), 1996.
- GIDDENS, Anthony. *Mundo em Descontrole - o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³¹ Idem. (pp. 24-27).

³² VERGARA (2003).

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade Singular*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, J. & BICUDO, M.A.V. *A Pesquisa Qualitativa em Psicologia. Fundamentos e Recursos Básicos*. São Paulo: Moraes, 1989.
- _____. *Um Enfoque Fenomenológico do Currículo: Educação como Poiesis*. São Paulo, Cortez, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- _____. *O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas*. São Paulo, Papirus, 1990.
- _____. *Phenomenology of Perception*. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.
- _____. *The Structure of Behavior*. Boston: Beacon Press, 1967.
- MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis. Sensibilidades Culturais Contemporâneas*. São Paulo: Livraria Nobel, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PAZ, Otavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. *Cenas da Vida Pós-moderna. Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- VERGARA, Luis Guilherme. *Programa Educativo 2003. Arte, Cultura e Cidadania*. Centro Cultural Banco do Brasil. Caderno IV, 2003.