

Aurora.

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.12, n.34, fev.-mai.19



Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo (UFSCAR)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad Complutense de Madrid)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (UFSCAR)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótoro (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)

Editores

Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil

Editora Assistente

Tathiana Senne Chicarino, PUC-SP, Brasil

Comitê Editorial

Silvana Gobbi Martinho, PUC-SP, Brasil
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil
Bruno Carriço Reis, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde
Eduardo Luiz Viveiros de Freitas, Estácio-Uniradial - SP, Brasil
Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil
Miguel Wady Chaia, PUC-SP, Brasil
Vera Lucia Michalany Chaia, PUC-SP, Brasil
Cristina Maranhão, PUC-SP, Brasil
Syntia Alves, PUC-SP, Brasil
Rafael de Paula Aguiar Araújo, PUC-SP, Brasil

Revisão de texto

Deysi Cioccarì

Arte e Diagramação

Yasmin Mancini

Imagem da capa

Regina Silveira, Infinities

Aurora: revista de arte, mídia e política é uma publicação do NEAMP - Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.12, n.34

Sumário

Nota dos Editores 3-5

Entrevista

Arte contemporânea da gravura aos novos meios: entrevista com Regina Silveira 6-25
Cauê Alves

Dossiê Arte Contemporânea

Intensidades políticas na arte: apontamentos 26-37
Miguel Chaia

A sobrevivência de Sikán: imagens de uma lembrança sagrada na obra de Belkis Ayón 38-53
Maria Angélica Melendi

A linguagem política dos espaços museais 54-78
Wilmihara Benevides da Silva Alves dos Santos

Quando o museu se torna um canal de informação 79-94
Fabio Cypriano

Memória, arquivo e curadoria na Cultura Digital 95-109
Priscila Arantes

Artigos

O Ciberativismo potencializado via memes: uma análise de articulação de pautas políticas e sociais nas redes 110-128
Mariella Batarra Mian e Alessandra de Castilho

Multiculturalismo e formação docente: experiências em um Instituto Federal 129-143
Ivan Fortunato

Nota dos editores

“A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida”

Friedrich Nietzsche

A partir dessa potente reflexão do filósofo Friedrich Nietzsche abrimos mais um número de nossa revista. A arte contemporânea é o tema central e a presente edição perpassará por diferentes perspectivas com o intuito de refletir o lugar da arte na contemporaneidade e a contemporaneidade na arte contemporânea.

A partir de artigos estimulantes, capazes de potencializar essa reflexão, acreditamos que as múltiplas intersecções da arte são e devem ser pensadas, considerando a relação indissociável com a vida. É isso que nos diz Nietzsche: aliciadora da vida. Aqui, aliciar está sendo adotado a partir do sentido de atrair, seduzir, envolver, tornar cúmplice, ou seja, múltiplos sentidos que fazem com a que a arte, essa expressão tão singular da vida humana, manifeste-se e esteja presente em qualquer forma social, política, cultural e econômica, atravessada pela história humana, pela forma como os homens fazem a história e se fazem na história.

Nos tempos atuais pensamos que era uma tarefa, quase missão, colocar a arte no centro de nossa atual edição a partir das múltiplas e caleidoscópicas reflexões que vão desde as aproximações entre a arte e a política, incluindo as diferentes possibilidades de se pensar sobre essa relação, sobre essa sinergia entre dois campos indissociáveis, que se entrecruzam, afetando-se constantemente.

Resgatamos aqui algumas formas de se pensar a potência da arte e, talvez na atualidade, esta seja uma urgente e necessária afirmação, considerando os frequentes questionamentos à produção artística, os embates políticos relativos às expressões artísticas que constantemente buscam enfraquecer os sujeitos a partir de levianas posturas para mantê-los distantes da arte. De fato, ela pode chegar

a ser perigosa, à medida que é capaz de proporcionar experiências, vivências, inspirações críticas e até mesmo contestadoras.

Acreditamos que o pensamento na arte, a partir da arte, deve ser reafirmado como forma de garantir, de intensificar a vida, potencializar a subjetividade individual e coletiva para que a sociedade seja capaz de enfrentar todo e qualquer ideário autoritário, que busca apenas e tão somente, por diferentes mecanismos, intervir e capturar a potência de vida.

Abrimos a edição com a entrevista de Regina Silveira, realizada por Cauê Alves, motivo de honra para o Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, considerando que ela nos presenteou no final dos anos 90 com o nosso logo que marca até o presente momento nossa atuação.

Considerada uma das artistas contemporâneas mais instigantes, Regina Silveira traz uma reflexão sobre sua obra, seus percursos, as origens em Porto Alegre, encontros com outros artistas, andanças pelo mundo, trazendo a partir da própria experiência artística o olhar sensível sobre a sociedade, a política, a vida.

No ensaio *Intensidades políticas na arte: apontamentos*, Miguel Chaia sugere algumas possibilidades para pensarmos as intensidades políticas nas múltiplas linguagens artísticas e a partir dessa perspectiva podermos caracterizar as aproximações entre arte e política.

Pensar a arte contemporânea e sua relação com o sagrado é a temática central de Maria Angélica Melendi, a partir da reflexão sobre a obra da artista cubana, Belkis Ayón, jovem negra cujo trabalho se baseou na religião afro-cubana, a partir de uma pesquisa sobre a mitologia abakuá na qual encontrou a riqueza simbólica de uma sociedade secreta masculina, uma confraria que trazia as tradições africanas pouco cultuadas em Cuba, além da relação paradoxal com o sagrado, aspecto chave na produção artista cubana.

Entre outra perspectiva encontramos as reflexões sobre os museus nos textos de Wilmihara Benevides da Silva Alves dos Santos, *A linguagem política dos espaços museais*, e Fabio Cypriano, *Quando o museu se torna um canal de informação*. O primeiro texto abordará a concepção do espaço museal como formas de se consagrar valores e ideias e considerando esse importante papel, a autora, problematiza as opções das exposições, tendo como eixo de análise o Museu da Língua Portuguesa, cujo objeto museológico é a língua que se fala. Fabio Cypriano, em outra dimensão, discute os espaços de arte como formas de divulgação de conteúdos ignorados em

meios de comunicação formais. Dessa forma, entende que a arte contemporânea também pode ser entendida como uma prática documental. Nesse sentido, aborda a obra de duas artistas: a fotógrafa suíça radicada no Brasil, Claudia Andujar, e Rosângela Rennó. Ambas apresentaram seus trabalhos em exposições realizadas em 2018.

Em *Memória, Arquivo e Curadoria na Cultura Digital*, Priscila Arantes aborda o estatuto da memória e do arquivo na cultura contemporânea, buscando compreender o papel da memória e do esquecimento na produção da autoimagem de grupos, culturas e nações.

Ainda nessa edição, oferecemos dois artigos não diretamente relacionados à arte contemporânea, embora apresentem conexões, proximidades. *O Ciberativismo potencializado via memes: uma análise de articulação de pautas políticas e sociais nas redes*, de Mariella Batarra Mian e Alessandra de Castilho, aborda o uso dos memes nas práticas sociais e políticas coletivas, colocando reflexões importantes e necessárias sobre a atualidade do ciberativismo e a política na contemporaneidade.

Ivan Fortunato em *Multiculturalismo e formação docente: experiências em um Instituto Federal* discute o papel da teoria multiculturalista na educação, pensando a educação para além do aspecto formal. Nesse sentido, a partir da experiência da formação docente debate a possibilidade de se pensar na relevante e complexa relação entre a educação e o multiculturalismo.

Convidamos e desafiamos à leitura desses textos instigantes e potencializadores da reflexão necessária sobre as questões levantadas pelos autores.

Os Editores

Arte contemporânea: da gravura a novos meios de expressão

Entrevista com Regina Silveira

Cauê Alves¹

Entre agosto e novembro de 2018, Regina Silveira realizou a exposição *Exit*, no MuBE, em São Paulo, ocasião em que concedeu a entrevista a seguir. A mostra trouxe diversos trabalhos que se relacionam com a noção de labirinto, abordada pela artista desde o início da década de 1970 nos álbuns de serigrafias, *15 Laberintos* e *Middle Class & Co*, feitos a partir de uma trama geométrica em perspectiva paralela (já que não têm ponto de fuga). Esses trabalhos abriram um novo campo de possibilidades para Regina Silveira, que desde então integrou em sua obra novos meios, assim como espaços vertiginosos, com distorções de perspectiva impressos em papel, em vinil, feitos em vídeo, em realidade virtual ou aumentada. Sua obra lida com alucinações e borra os limites entre a gravura, o vídeo e a instalação. Entre seus trabalhos mais recentes, está *Borders*, 2018, uma derivação de *Infinities*, 2017, feita em Stuttgart, na Alemanha, é uma simulação de um labirinto imaginário inventado pela artista com o auxílio da tecnologia. Ele é um jogo interativo de realidade virtual em que os participantes caminham sobre um piso especialmente desenvolvido, usando óculos que ajudam a ampliar a sensação de presença numa outra realidade, semelhante a que vivemos. Se em trabalhos anteriores, como *Infinities* a experiência ocorria basicamente dentro de um ambiente imersivo de realidade virtual, quer dizer, ao que se experimenta com os óculos no interior de um pequena caverna com projeções; *Borders* além de um ambiente sonoro, traz o espaço físico para dentro dele e solicita um papel

6

¹ Cauê Alves é mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, professor do Departamento de Arte e coordenador do curso de graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria, da FAFICLA, na PUC-SP. Desde 2016, é curador geral do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE, onde realizou, entre outras mostras, *Exit*, de Regina Silveira, indicada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte como a melhor exposição de 2018. É autor do livro “Mira Schendel: *avesso do avesso*” (Bei Editora/ IAC, 2010) e da mostra homônima.

mais ativo do público. Em vez do vazio da pura virtualidade, o presente trabalho mescla o virtual e o atual. Os caminhos dos labirintos, em geral, são incertos e seus sentidos contraditórios. Eles colocam em xeque a nossa capacidade de orientação espacial e desequilibram nossa percepção. No interior dos labirintos e jogos visuais de Regina Silveira erramos entre as múltiplas alternativas e encruzilhadas. Eles são a imagem simbólica do indecifrável, do enigma, e talvez da impossibilidade de encontrarmos uma saída. Mesmo por caminhos cheios de paradoxos, *Exit*, de Regina Silveira aponta para a arte como saída que pode alterar a experiência que temos com o espaço e com o tempo.

Cauê Alves: Em abril de 2016, quando iniciamos a gestão no MuBE, fizemos uma exposição relâmpago de vídeos, *Notícias de um Novo MuBE*, trazendo algumas ideias presentes na origem do museu e que tinham sido esquecidas, como a ocupação mais qualificada da área externa e uma relação mais próxima com o entorno e com a cidade. A mostra contou com uma obra sua, *Mil e um dias*, que exibimos na marquise, do lado de fora. Ela relacionou-se muito bem com a arquitetura do Paulo Mendes da Rocha que transformou a marquise numa espécie de céu. A sua participação, num momento que a imagem do MuBE ainda estava muito desgastada no circuito da arte, foi muito importante para ganharmos respeito entre artistas e para iniciarmos uma nova gestão.



Sumidouro, 2018

Regina Silveira: O vídeo mostrado é uma obra que tem mais de uma versão. A que chamei de “Escotilha” fiz logo depois da sua versão original, mostrada na minha intervenção no Museu da Vale, em Vila Velha. Para esta primeira versão construí uma porta cega, com degraus, no fundo do galpão de 80 metros de comprimento, onde havia instalado aquele céu impresso. A porta cega copiava exatamente a porta real de outro extremo do galpão, e era como se eu tivesse espelhado o espaço inteiro. Daquela porta falsa nascia o dia e a noite, na forma de uma vídeo- animação projetada sobre ela, para funcionar como *site specific*. Diria até que o primeiro “Mil e Um Dias” foi *site specific* demais,

porque em seguida tive que pensar o que faria com esse trabalho, quando não tivesse mais aquela porta? Por isso imaginei a segunda versão, projetada sobre uma semiesfera -na qual o dia e a noite encolhem e se sucedem . O vídeo precisou ser refeito, até a filmagem, pois há uma parte que é uma tomada em vídeo e uma que é computação gráfica...

CA: Ah! Você refez o filme e projetou na esfera?

RS: Sim, para essa versão projetada na semiesfera o filme foi refeito com grande definição e com capacidade até de ser projetado em empenas- meu sonho era fazer esta projeção numa empena, como sequência de dias e noites. Para isto, ainda fiz uma terceira versão.

CA: E depois você chegou a fazer esta projeção em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo?

RS: Sim, mas dentro, naquela fresta do edifício. Minha exposição na Fundação Iberê Camargo foi bastante autobiográfica, e achei que lá seria importante mostrar o vídeo como um comentário autobiográfico. Essa obra é sobre o tempo e sobre a vida, um significado implicado na sequência infinita de dias e noites e era esse tempo que parecia entrar por aquela fresta que o [Álvaro] Siza deixou na borda do edifício, frente ao rio. Toda

essa conversa na verdade era comigo mesma, com o tempo da minha vida, na frente do rio...No MuBE foi projetada essa mesma versão, mas com três projetores- o que deixou tudo ainda mais complexo, pois assim o tempo se mistura, e nunca é igual – no MuBE, também ficou marcante a trilha sonora do vídeo que, durante o dia, ressoava forte, pelo efeito acústico acentuado daquela marquise que expande o som...

CA: Eram crianças correndo, tinha uma vida o tempo todo, o museu ocupado pelo som num aspecto escultórico, tomando toda a área externa.

RS: Ah, sim! a trilha foi elaborada pelo Rogério Rochlitz, que foi a escolas na hora do recreio para gravar as crianças gritando e correndo nos pátios: a pedido, porque são memórias minhas... No início, só devia constar o som das imagens do dia, o som da noite ele fez depois. Além do som de crianças, concordou com incluir o vento, aquele é um vento gaúcho, um vento intenso, o “Minuano Ficou excelente e um pouco aterrorizante também. Quando se projetou esse vídeo por primeira vez, e levei ao Museu da Vale minha sobrinha-neta ainda adolescente, ela não queria ficar sozinha no espaço expositivo escutando a trilha sonora, ficava assustada, e pude entender. Na sequência de imagens você vê apenas o céu e ouve o vento, sem ver as crianças,

e de algum modo se introduz um sentimento raro, de que alguma coisa ruim parece estar acontecendo com as crianças, mas não se sabe exatamente o quê...

CA: É um pouco ambíguo o som, ao mesmo tempo que parece que as crianças estavam se divertindo é como se elas não estivessem presentes; o resultado final é um pouco fantasmagórico mesmo.

RS: Porque as crianças não aparecem, então, o olhar se fixa no céu, com nuvens correndo, levadas pelo vento, certamente havia algo mais ... enfim, para ela foi um pouco assustador. Também o som da noite com o mesmo vento e os insetos noturnos, ia para este lado fantasmagórico.

CA: Você falava, agora mesmo, das suas lembranças de Porto Alegre, de suas memórias de escolas; me conta um pouco desse seu período de formação em Porto Alegre que, indiretamente, aparece no áudio de *Mil e um dias*.

RS: São tantas histórias, tantas coisas que fiz... Minha primeira exposição foi aos 18 anos; neste início eu trabalhava com aquarela, com desenho, só depois com pintura e gravura. Vejo os anos de Porto Alegre como um período de formação e um tempo em que eu procurava exaurir completamente o que eu podia ter de instrução, de aprendizado, de exemplos, daquele meio e contexto. Por isso é também

um período de tantas mudanças! Inicialmente, quando tinha apenas 13 anos de idade, minha família me encaminhou para aulas particulares, que tomava aos sábados, com uma ex-professora do Instituto de Artes, de formação e acadêmica, para que eu aprendesse seriamente a desenhar. Ela era talentosa, conseguia representar tudo o que via com a fidelidade desejada, fazia retratos também... Sofri com o rigor daquela professora durante diversos anos, desenhando—figuras de gesso com muito detalhe e atenção, buscando uma excelência de cópia, que era o que se procurava que aprendesse... Isto durou até o dia em que ela me disse que eu já sabia desenhar e agora podia pintar.—Então comprei as tintas. A professora botou um modelo na minha frente, eram laranjas num prato, algumas descascadas, aí disse que eu podia pintar e saiu da sala. Eu não consegui pintar, ficou tudo tão ruim que comecei a chorar. Foi quando ela entrou na sala, entendeu a minha dificuldade e ela mesma pintou as laranjas por mim e depois pude continuar em cima da pintura dela. Uma cena parecida vi anos depois com Iberê Camargo, no seu primeiro curso de pintura no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. O Iberê se aproximou ao cavalete de uma aluna para uma crítica, e pediu para mim, que estava observando, o pincel de cerdas duras, que ele havia

recomendado. O que fez a seguir foi uma coisa muito complicada: disse que ela estava “lambendo” a pintura com seu pincel de pelo de marta, e que “essa coisa não serve pra nada”; depois, com um palavrão (Iberê era assim...), jogou o pincel da aluna pela janela. Ficamos todos estarelecidos vendo o pincel voar e cair em cima de um bonde e ir embora encima dele - porque o ateliê ocupava uma sala encima do abrigo de bondes. Então Iberê pegou os tubos de tintas da aluna, tintas muito boas que ela havia comprado para o curso, e praticamente acabou com elas, apertando os tubos até o fim. Fez bolos de tinta na paleta e pintou, com muita bravura, e, uma vista da janela, tal como queria que ela fizesse. -A aluna era uma pintora interessante, sem dúvida ficou ainda mais interessante depois disso, claro! mas aquela foi uma lição dura e inesquecível! Numa perspectiva mais tradicional e acadêmica, minha anterior professora de desenho havia feito a mesma coisa comigo...

De fato, antes do curso com o Iberê, eu já havia passado por diversos conflitos causados por esta formação acadêmica inicial, especialmente nos primeiros anos de curso de graduação em Pintura no Instituto de Artes, onde depois cheguei a ser uma excelente aluna, sob a orientação de outros professores- uns mais tradicionais, como o muralista

Aldo Locatelli, e outros mais modernos, como Ado Malagoli.

CA: Em que ano, mais ou menos, foi isso? Nos anos de 1950?

RS: Eu estou falando do final dos 50 e inicio dos 60. Quando Iberê chegou a Porto Alegre fez uma revolução. Ele criticava –pelos jornais- tanto o ensino do Instituto de Artes como tudo o que acontecia na cena cultural do Rio Grande do Sul: marasmo cultural! Seu primeiro curso foi em 1960, no Atelier Livre da Prefeitura. Eu já havia me formado, fazia um curso de Aperfeiçoamento em Pintura com Malagoli e tinha sido convidada para ser assistente do artista João Fahrion, professor de desenho no Instituto de Artes. Já era uma pintora, participara de alguns Salões e essas minhas primeiras pinturas ainda existem por lá, na própria Pinacoteca do Instituto. Mas, depois do curso com o Iberê, comecei a mudar e mudei muito, oscilando entre figuração e abstração, durante alguns anos. Na primeira metade dos sessenta o mais moderno para mim foi o caminho da abstração, que tomei sob a influência do Iberê. Na verdade, nem Iberê era abstrato, era muito mais importante a sua gestualidade forte, para dizer de um imaginário de figuras que então explorava- como os carretéis...

CA: E em que circunstâncias a prática da gravura surgiu no seu percurso?

RS: Eu aprendi xilogravura com Francisco Stockinger no Atelier Livre, depois do curso com Iberê Camargo e litografia com Marcelo Grassmann, logo a seguir, em curso que ele ministrou em Porto Alegre quando o atelier foi remontado nas salas acima do Mercado Municipal. No Instituto de Artes o ensino era tão acadêmico que as especializações eram apenas Pintura e Escultura; Gravura era uma arte menor, não podia sequer ser ensinada—justamente ela, que foi uma atividade maior durante a minha vida inteira... pois penso que sempre estive fazendo imagens gráficas, com diferentes operacionalidades e suportes!

Meu trabalho se fazia com todas essas técnicas, mas era essencialmente uma pintora, fazia exposições, participava de salões, ganhava muitos prêmios, vendia meu trabalho e já tinha um currículo bem extenso quando fui para a Espanha, em janeiro de 1967, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica,

CA: Como foi essa chegada na Espanha no momento em que as experimentações contemporâneas já estavam em curso?

RS: Foi como se eu tivesse morrido! quando cheguei à Espanha e à Europa me encontrei com a história e, é claro, com a arte contemporânea se fazendo, isso era tudo o que eu procurava. A Bolsa de estudos me assegurava

matriculas para estudar História da Arte na Universidade e ingressei em cursos de História da Arte e de pós-graduação na Faculdade de Filosofia e no Museu do Prado. Mas certamente o mais importante foi o encontro com a arte contemporânea dos artistas da minha geração, envolvidos em outro tipo de atividade poética—aí começou uma grande mistura.

CA: E que artistas você conheceu lá nesse momento?

RS: Eu visitava galerias e centros onde via obras da vertente construtiva e também pude encontrar mostras de explorações iniciais de computação gráfica, promovidas pela IBM. Encontrei e passei a conviver com o Julio [Plaza] artista de linhagem construtiva com forte base conceitual logo depois de chegar a Madri, onde em seguida conheci Manolo Calvo, com seus amigos situacionistas e também convivi com Lugañ- Luis Garcia Nuñez- artista com intervenções radicais que derivavam do Dada. Também me aproximei a artistas performáticos, discípulos de Cage e ligados a Fluxus—era outro mundo!

Entendi que tinha que fazer tábula rasa de tudo o que havia realizado até então e começar de novo. Isto foi um processo lento e difícil que se acentuou quando saí de Madri, em julho de 67 e, depois que o Julio veio para o Brasil

(ele mesmo com uma bolsa de estudos para a ESDI, no Rio), comecei a circular por outros países da Europa. Fui para Paris, onde vi exposições históricas de Arte Cinética, depois à Inglaterra onde encontrei a Pop Art em que uso da imagens apropriadas e fotográficas fez balançar decididamente minha crença na pintura.

CA: Você voltou para o Brasil quando?

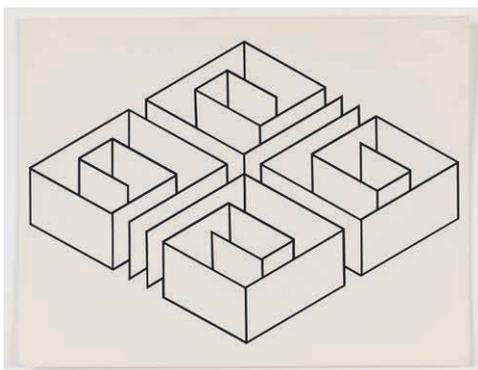
RS: Ainda regressei a Madrid para uma exposição individual na Galeria Seiquer, de colagens que havia feito com pequenos papeis coloridos- mas fiquei pela Europa, um pouco mais de tempo na Itália...e de lá voltei para o Brasil- no início de 68. O Julio [Plaza] estava aqui, entre o Rio e São Paulo e eu fui para Porto Alegre, onde reassumi meu trabalho no Instituto de Artes, até vir para São Paulo, decidida a morar com ele. Depois disso, ainda voltamos – os dois- a Porto Alegre, por um tempo curto, e de lá saímos para trabalhar no campus de Mayaguez da Universidade de Porto Rico.

CA: Na exposição do MuBE as obras mais antigas são desse momento, são gravuras com seus primeiros labirintos feitas em Porto Rico. Conta um pouco sobre o ambiente em que eles foram concebidos.

RS: Os primeiros labirintos pertencem a esse tempo em que eu privilegiava a

geometria da forma e havia passado para outro tipo de linguagem, menos expressionista ou expressiva, no campo da representação. Então, os primeiros labirintos se conectam com outras obras geométricas que eu já estava fazendo, recortes metálicos dentro da sintaxe proporcionada programas de cor, ou programas de sequências de forma- eu estava interessada na inteligência das formas! Mas, poucos meses depois de estar vivendo em Porto Rico, me dei conta de que eu não poderia seguir fazendo esses trabalhos grandes de metal recortado, como iria transporta-los depois? Era uma artista em trânsito, me sentia em trânsito, não pertencia àquele lugar e poderia, de repente, ir embora. Foi quando comecei a trabalhar mais com papel e impressões. Já tinha tentado imprimir serigrafias, tal como se fazia bastante, na época, especialmente no Rio e em São Paulo, mas aqui os materiais eram muito ruins e lá em Porto Rico foi uma facilidade... Mal comecei a imprimir serigrafias pude fazer edições bem cuidadosas e eu mesma comecei a imprimir álbuns inteiros de gravuras : o de labirintos foi o segundo álbum que fiz. Enquanto no primeiro álbum as imagens compunham uma série de programas de cor e sequências de formas, no modelo daqueles recortes pintados, os labirintos surgiram como uma vontade de representar espaços

intrincados em perspectiva paralela, ou seja, já me colocavam no caminho de uma arte de ilusão total e de outras novas explorações. Mas ao mesmo tempo eram falsos labirintos, porque todos eles têm saída. Entretanto, nesse período, eu já estava sob uma outra influência, a da arte conceitual, daqueles artistas que começavam a trocar obras comigo por correio, e com o próprio departamento de arte da Universidade de Porto Rico. Tudo o que circulava pelo correio vinha como original: fotografias, desenhos também- os artistas, nesse momento, não usávamos sequer fotocópias,... Isto terminou gerando aquela importante exposição de arte postal que o Julio Plaza organizou em Porto Rico, hoje em dia reconhecida como a primeira exposição de *mail art* que tem catálogo. A exposição levou o título de *Criação, Creation, Creación,*



Laberinto, 1971

CA: Os seus trabalhos desse período são no início dos anos de 1970...

RS: Sim, eu participo deste catálogo, feito em 72 com muitos outros

participantes do Brasil, América Latina, Estados Unidos e também Europa. Um catálogo que eu e o Julio imprimimos com a exposição montada, procuramos a Universidade para pedir uma publicação. Entretanto, não havia mais verba para fazer catálogos, mas podiam montar uma gráfica inteira, com outra verba... Então aceitamos a proposta e achamos bom montar uma gráfica de offset apesar de nunca termos feito offset! Era uma pequena gráfica, super bem montada, logo instalada na área do campus onde ensinávamos. Ali, em pouco tempo, conseguimos aprender a fazer fotolitos, a gravar chapas sensibilizadas e a imprimir. Fizemos o catálogo, com muita perda de material e ele está muito mal impresso, apenas com algumas imagens melhores... mas o importante é que fizemos mais de cem catálogos encadernados, até os alunos ajudaram a encadernar! Mas o que eu também queria dizer é que, morando em Porto Rico durante quatro anos, fui muito a Nova Iorque... Ia tanto a Nova Iorque porque a ponte aérea desde Porto Rico custava apenas cinquenta dólares, e era fácil ir para o Soho ver galerias, ver Arte Conceitual no MoMA ... Aquele ainda foi um período de formação, de querer conhecer, eu continuava mudando aceleradamente.

CA: Você chegou a ver a emblemática exposição *Information*, no MoMA de

Nova Iorque, em 1970, organizada pelo Kynaston McShine? Essa mostra apresentou artistas que usavam o correio, telegramas, máquinas de telex, além de fotografias, filmes e documentos, enfim, informações que eram os próprios trabalhos de arte.

RS: Vi... claro que sim! Também fiz amigos em NY - foi quando conheci Luís Camnitzer, Liliana Porter, e outros artistas latinos residentes - meu círculo se ampliava e me mudava, mais uma vez. No trabalho, a prática da fotomecânica, proporcionada pelo uso dos equipamentos da faculdade, me ajudou a pensar como incluir as imagens fotográficas apropriadas nas minhas gravuras. O álbum *Middle Class Company*, com imagens de multidão que depois se expandiram em muitas outras versões, está na exposição do MuBE e é, neste período, o começo de um caminho mais consistente- de multimídia gráfica- na direção daquilo que se conhece melhor como minha produção e obra inicial em São Paulo- porque, em 73 voltamos ao Brasil.

CA: *Middle Class* também foi feito em Porto Rico.

RS: O álbum *Middle Class* também foi feito lá, os créditos à Universidade de Puerto Rico constam na página de justificativa de tiragem. Fiz muitos exemplares, foram 25 exemplares,

mas as circunstâncias da volta ao Brasil, sem visto de trabalho para o Julio e as dificuldades de transportar, nos fizeram deixar lá mais da metade de todas as edições que havíamos feito: trouxemos apenas 3 exemplares de cada uma, era uma regra (risos)- de tudo levamos só 3 cópias.

CA: E as impressões foram para o lixo ou ficaram com alguém?

RS: Não sei, deixamos muitas na calçada ou no banco traseiro do carro aberto para as pessoas irem buscar; depois algumas foram para o lixo, eu não sei, não sei mesmo e também não queria saber. Então, voltei apenas com 3 cópias deste álbum também...-

CA: E de onde surgiu essa vontade de trabalhar com a imagem das massas, com essa multidão, enfim, com a noção de classe média que aparece nesse trabalho?

RS: Ah, meus trabalhos sempre tiveram esse viés político! Mesmo nos 60, quando tinha aquele extraordinário emprego no hospital psiquiátrico em Porto Alegre e desenvolvi uma serie de trabalhos sobre isto, nunca me contentava com uma narrativa simples da forma. Eu queria dizer coisas específicas sobre aquele lugar. Quando, anos depois, fiz incursões fotográficas num fantástico cemitério de carros em Porto Rico, verdadeiro depósito de lixo de carros americanos, com montanhas

impressionantes de carrões, precisava comentar criticamente a sociedade de consumo. Aquelas foram as imagens que usei para sobrepor este lixo aos palácios de Brasília, às catedrais europeias, usadas como descontextualização crítica, com recursos proporcionados pela colagem. Nos anos subsequentes, ainda em Porto Rico ou já vivendo em São Paulo, continuei a comentar criticamente os executivos, os políticos e o poder. Tudo ia nessa direção. Não dava para esquecer que o mundo todo, naquele período, estava muito difícil. Os alunos da universidade de Puerto Rico iam para a guerra do Vietnã- havia muitos conflitos; estou falando de manifestações fortes, com gás lacrimogênio e até mesmo uma morte, porque a preparação militar se fazia dentro do próprio campus. Os porto-riquenhos diziam que eram do tipo bucha de canhão, iam à frente, bem complicado! Também eram tempos difíceis no Brasil e, na Espanha, ainda estava Franco. Meu trabalho queria, de alguma maneira, dizer sobre tudo isto.

CA: E quando você voltou para o Brasil, continuou fazendo muitas gravuras, em especial a irônica série dos Executivos. E as “Destruturas Urbanas” surgiram neste período?

RS: Eu fazia trabalhos com meios gráficos variados, artesanais e industriais, e nunca queria ser chamada de gravadora.

Fui contratada em primeiro pela FAAP, depois pela ECA USP, para ensinar gravura, principalmente serigrafia, no recém formado Departamento de Artes Plásticas. Nas duas faculdades eu nunca ensinei apenas serigrafia: incluí a litografia com pedras litográficas, que havia aprendido ainda nos anos 60 com Marcelo Grassmann e logo trouxe uma multimídia gráfica para ambas faculdades. Os alunos se alinhavam facilmente a isto. No período inicial da FAPP, com o Júlio, fizemos aquelas publicações ON/OFF em colaboração com outros professores e artistas. A FAAP era um ambiente de ensino que descendia de práticas da arte conceitual, não havia um cavalete sequer dentro da escola! que entretanto era um ambiente muito aberto a todo tipo de discussão... Não que tenha sido recebida com tranquilidade a minha postura de aderir à multimídia gráfica e minha decisão de fazer subir da gráfica da faculdade um prelo de offset, para uso em sala de aula. Tive alunos que eram partidários de uma linha mais tradicional da gravura- como apreciavam nas aulas do Evandro Carlo Jardim. Isto marcava uma diferença que não era uma diferença minha com ele, mas de uma postura diferente frente à gravura. Primeiro a de usar a imagem fotográfica, completamente expurgada pela tradição mais autográfica da gravura, que devia ter a marca da mão!

Neste campo havia normas e limites que eu tratava de estourar, também em meu trabalho: junto com os meios gráficos tradicionais, também usava os industriais. Passei a fazer heliografias, fotocópias, offset, microfilmagem, enfim, misturei tudo e muitos alunos iam nessa também, especialmente os que foram da geração 80 e que viram, nesse modo de operar, um caminho. Fiz essa multimídia consistentemente, até realizar minha primeira instalação, em 82, uma extensa sombra de um cavalete, realizada como silhueta pintada sobre papel de grande formato, para uma mostra coletiva no MAM São Paulo.

CA: E como foi trabalhar na universidade, como artista, em um momento como o da ditadura, com censura prévia, perseguições, professores cassados. Como foi isso para você?

RS: Foi bem duro! No Rio Grande do Sul, quando se instalou o governo militar, em 64, não deu sequer tempo dos artistas se organizarem, aquilo durou muito pouco. Anteriormente, em 61, quando Jango não podia voltar ao Brasil e o Brizola lhe havia dado todo o suporte, em Porto Alegre, com a colaboração arcebispo, os artistas se haviam organizado muito bem, no Teatro de Equipe, para fazer banners e havia os que compunham hinos para as manifestações; eu me mantive junto deles e cheguei a me alistar... Mas em

64 não deu tempo para nada- o golpe foi muito rápido! Na universidade o tudo logo ficou bem difícil, tive muitos colegas que foram aposentados sumariamente. Também neste período, na Universidade de Brasília, diversos artistas foram expulsos ou aposentados com pouca idade e até começou uma busca por sua substituição, em outros estados, eu mesma fui procurada para isso e não aceitei, de modo algum. Havia também os dedos-duros, infiltrados, e algumas situações de repressão-- que encontrei novamente na USP, quando regressei ao Brasil. Dentro de tudo isto, nós, artistas, sempre conseguíamos driblar a censura para dizer, com alguma sutileza poética, as mesmas coisas arriscadas que desejaríamos manifestar....

CA: Gostaria de falar também dos vários trabalhos que você fez e que têm uma relação com os espaços públicos e com a arquitetura. Há obras em que você estabelece um diálogo muito forte com o espaço construído, como a que você fez para o MuBE, o *Sumidouro*, que é uma conversa com o teto, com as vigas, mas você tem uma série de trabalhos que trazem a estrutura do espaço para dentro de seu trabalho, e ele totalmente para fora de si, mesclado com o ambiente. Como isso começou?

RS: O primeiro *site specific* fiz em Madri, quando fui convidada para

uma exposição com esta orientação, no Centro Galileo, que hoje já não existe. Naquele momento, já tinha feito aquelas instalações pintadas com as sombras dos *ready made* e muitas tapeçarias também, na busca de um suporte mais permanente e acabava de mostrar diversas dessas tapeçarias em minha recém aberta exposição na Fundação Gulbenkian. em 88. Eu trabalhava com figuras de um mobiliário comum, distorcido pela Perspectiva e fazer tapeçarias foi uma reação ao desaparecimento das instalações pintadas que havia realizado para a Bienal de 83, um tipo de choque de consciência que tive ao ver partes delas sendo usadas em painéis numa feira de carros...

CA: Como assim? Foi depois daquela importante Bienal que o Walter Zanini curou? Partes dos trabalhos foram para uma feira de carros?

RS: É, no pavilhão do Parque Ibirapuera havia feiras de tudo! Conto que quando a Bienal ia terminar, já preocupada com o fim próximo daquela pintura, resolvi copiar o trabalho. Ele era enorme, 200m² pintados no chão, mais as partes pintadas que subiam nos painéis. Eu me lembro de ter ido ao pavilhão com a Inês Raphaelian, então minha assistente no estúdio, e de termos estendido papeis de seda por cima de toda a imagem- imagine a quantidade

de papel- para copiar fatigosamente as duas silhuetas. Depois de copiar tudo guardei aquele traçado (mas até hoje eu não sei onde foi parar esse desenho...), porque pensava que, no futuro, gostaria de poder repetir esse trabalho. Ele de fato desapareceu terminada a Bienal, mas fiquei muito aflita quando, visitando esta feira de carros (não sei se a caminho do MAC-USP) vi alguns stands que reaproveitavam os painéis da Bienal mostrando um pedaço de roda de bicicleta de Duchamp. Fiquei em choque e a partir daí comecei a pensar em suportes mais permanentes, como foram os recortes de madeira pintados e meus desenhos para produzir imagens de tapeçarias, na mesma linha da imagens de mobiliário distorcido que já usava nos recortes.. Enfim, quando em 1988, fui convidada para fazer aquele trabalho no Centro Galileo, com orçamento zero, o desafio era fazer o trabalho com o espaço e com o que havia no edifício. Foi a primeira vez que me coloquei essa charada, da que resultou este *site specific* inaugural.

CA: Foi aí que você iniciou o que se tornaria uma série de trabalhos em que lida mais diretamente com arquitetura?

RS: Foi. Fiz a sombra de um radiador. Consegui o desenho técnico, que coloquei em perspectiva, para sua silhueta parecer como sombra no chão. A seguir passei verniz em cima

da pintura, para ninguém raspar com os pés. *Simile* foi feito respondendo diretamente a um dado do ambiente, inscrito na arquitetura do lugar. Em 1990, outro trabalho bem grande, e que também gerou uma família de obras, foi *Solombra*, feita no espaço de convivência do SESC Pompeia, onde usei, por primeira vez, uma janela como fonte de luz e, paradoxalmente, também como fonte de sombra. Lembro de ter posto uma iluminação forte do lado de fora, no telhado, para acentuar o efeito de janela iluminada e dentro fiz um tipo de caixa de sombra, com carpete preto, colado no chão e paredes. Quando fui para Nova Iorque, em 1991, com a bolsa do Guggenheim, fiz lá mais um trabalho dessa mesma família que descende da *Solombra: Behind the Glass* foi realizado na *Art Gallery* da NY University, que me havia oferecido sua vitrine na Washington Square, para colocar uma obra dentro dela. Decidi que o tema seria a própria vitrine e o que fiz foi delinear a sombra projetada das suas esquadrias metálicas, dentro dela mesma. Para desenhar aqueles contornos das sombras, tinha que ir lá à noite, diversas vezes, depois que se acendia a luz do poste que ficava em frente, à vitrine, na praça. A parte iluminada foi pintada com cor prata, a sombra com preto. Este foi um trabalho de sombra projetada, mas entendido como ficção superposta ao real, dentro da vitrine.

CA: Esses trabalhos de luz, diferente da tradição, trazem a ideia de que luz e sombra não são exatamente opostos. Não se trata apenas de trevas versus conhecimento. Lembro-me do trabalho no CCBB em SP em que a luz projeta a sombra como uma espécie de negativo dela.

RS: Sim, essa é a forma da *Quimera*, o paradoxo que já está presente na *Solombra*, olha o nome: *Solombra...* então, de *Solombra* derivou a *Quimera*, mas, naquela exposição- *Clara Luz* -- já havia incluído uma nova situação. Ali, sem necessariamente gerar a sombra a partir da luz, desenvolvi outros trabalhos que são pura luz, a exemplo da palavra LUZ projetada na janela, e daquela cascata de formas quebradas que desce da claraboia central. Essa foi uma exposição em que aprendi muito sobre a luz, pois a seguir usei alguns de seus recursos para conceber os trabalhos de *Lumen*, no Palácio de Cristal, do Reina Sofia, em Madri. Lá também havia essa palavra LUZ, mais agigantada.

CA: A partir desse momento é só luz mesmo. Não tem mais a ideia de que a sombra surge a partir da existência de um obstáculo. Mesmo que ambas sejam inseparáveis.

RS: Só luz, essa palavra-reflexo não projetava sombra, nem podia haver sombra no Palácio de Cristal porque

aquela arquitetura é toda de vidro, pura luz, eu tinha-que me associar a isso... Mas, de fato o paradigma da luz começa antes, em 2000, ou por aí...

CA: E o da sombra é um pouco anterior? Nos anos 1990.

RS: Sim, a partir dos 90.

CA: A sombra no seu trabalho é um indício de uma ausência, uma falta ou um vazio?

RS: Terreno ambíguo, de muita ambiguidade- esse da ausência, das sombras paradoxais, das justaposições, dos enigmas... Eu me filiei por muito tempo a essa família histórica do uso das sombras, mas da luz... qual foi mesmo meu primeiro trabalho com a luz? Penso ter sido a própria palavra LUZ que desenhei com fibra ótica no janelão do MAC, quando o museu reabriu na Cidade Universitária. Mas essa era luz-palavra e não a luz-efeito, só mais tarde comecei a associar as duas coisas ...

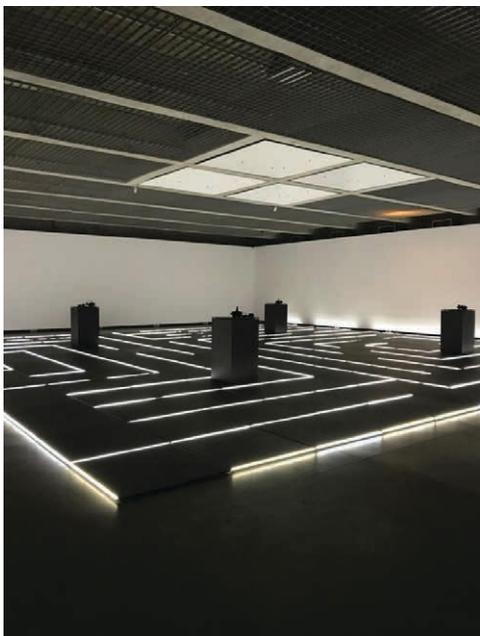
Limiar, esse vídeo que está junto à marquise do MuBE, foi composto por projeções da palavra LUZ, e é um trabalho que junta a palavra e o fenômeno luminoso. A obra é um glossário, totalmente extraído da internet: você acha inteirinho no Google, quando procura a palavra LUZ em todas as línguas do mundo, sua história verdadeira ou inventada, o que

você quiser... *Limiar* se inclui numa sequência de obras com glossários da palavra LUZ, realizados anteriormente de diferentes maneiras.

CA: Nesse trabalho, *Limiar*, é importante o som da respiração e como o som ecoa sob a marquise é como se fizesse o museu todo respirar. Ele indica que o museu está vivo, pulsando, iluminado com a luz em várias línguas, buscando falar para todos.

RS: Essa respiração foi um dado que juntei às imagens, novamente com a colaboração de Rochlitz, quando fui convidada para Bienal de Curitiba, em 2015, ocasião em que essa sequência de palavras também foi escrita com laser, na rua, sobre edifícios, a partir de um carro que levava o equipamento de projeção. Dentro do Museu Oscar Niemeyer-MON, havia esta versão em vídeo, projetado dentro de uma salinha muito pequena debaixo da escada. Na verdade, um tipo de passagem que eu pedi pra fechar, deixando apenas uma fresta com cerca de 13 cm de abertura, correspondente ao afastamento entre os olhos, para você enxergar dentro do espaço fechado, sem enfiar a cabeça pela fresta. Imaginei esse pequeno espaço como um pulmão, ou um corpo que respira. O som da respiração está coordenado com a luz, quando ela intensifica transforma a palavra num borrão luminoso, como se o pulmão

se enchesse de ar e soprasse. Ali som e imagem funcionaram como metáfora do corpo.



Borders, 2018

CA: Essa família de trabalhos vai se desdobrar no trabalho de luz que você fez no hospital de Edmundo de Vasconcelos em São Paulo e depois no Festival no Canadá. Isso desembocou no trabalho para o Shopping Cidade Jardim?

RS: Sim, os glossários anteriores haviam sido no Hospital Edmundo de Vasconcelos, depois no Museu Lasar Segall, mas nesses dois trabalhos, havia apenas a palavra Luz, escrita em português, com diferentes cores e tonalidades, diferentes alfabetos e tipografias. Depois desses fiz um glossário mais complexo em Toronto, uma obra super efêmera que durou apenas 10 dias, mesmo com custos

muito altos de produção, porque devia apenas cobrir a duração de um festival anual de música e performances, muito celebrado, em praça do centro da cidade. Não houve nenhuma restrição econômica para fazer esta obra com materiais bastante permanentes, porque devia servir ao imenso público que circulava ali, durante o festival. A decisão foi fazer aquelas marquises coloridas para sentar embaixo dos reflexos—das cores e das palavras. Ali LUZ esta escrita numa boa quantidade de idiomas, de tipografias e, também, de cores, para funcionar como um lugar especial e agradável, onde as pessoas pudessem sentar e permanecer por muitas horas, no verão canadense.

CA: As cores projetavam-se nos corpos dos visitantes?

RS: Nos corpos, nos bancos, no gramado, no chão, era uma coisa extensa! Foram executadas dez grandes marquises transparentes, projetadas e desenhadas no Brasil, em colaboração com o arquiteto Alvaro Razuk. Acabado o festival, não sei onde essas marquises foram guardadas, se ainda existem, isto ficou um mistério... Então, pensando que seria bom ressuscitar esse trabalho, fiz o projeto do Shopping Cidade Jardim, que patrocinou parte da exposição no MuBE. Também esta é uma obra de duração efêmera, não sei quanto tempo vai durar, mas ponho fé no efeito, sabe?

CA: É efêmera, mas há uma ideia de que o projeto pode sempre ser refeito, dado que ha uma matriz digital, e existe um memorial descritivo, um manual de montagem, registros de como foi realizado e toda uma documentação que permitirá outras versões.

RS: É, e tanto é assim, que esse está sendo refeito. Comento que com a minha entrada, anos atrás, no universo das operações digitais, aprendi que não preciso mais me preocupar com a efemeridade. Essas obras são potencialmente repetíveis, transformáveis e quando bem adaptadas, reaparecem. Mas também podem se difundir de um jeito incontrolável. Ontem mesmo estive arrumando documentos e entre eles estava o contrato assinado com museus na Argentina quando enviei o arquivo de *Limiar*, para ser projetado no Museu de Rosário, na BienalSur, em 2017. O arquivos enviados geralmente não retornam, mas nunca sei se foram inutilizados- ficaram onde os enviei? e as muitas lojas de recorte em vinil que ficaram com meus arquivos, ao redor do mundo? Entretanto, não levanto mais essas questões com minha autoria, confio que ninguém vai copiar esse vídeo ou coisa alguma... Por que às vezes ainda assino contratos tão ferozes sobre a reprodução? Na verdade não me importa muito tudo isto, também não sei como poderia controlar...

CA: Mas o vídeo *Sumidouro* você doou para o MuBE?

RS: Sim, é um *site específica*, foi feito para aquele lugar do MuBE, e funciona como se estivesse grudado ali. Quando inventei este vídeo, ele me veio inteiro à cabeça, assim como é, até com o som que depois lhe foi acoplado. Aconteceu quando estava planejando a visualidade de toda a exposição e, subindo a rampa, olhei para a parede lateral, e pensei que o teto poderia devorar a si mesmo... Tanto esta ação estava inteira na minha imaginação que quando se começou a animação, apenas faltava fazer alguns ajustes finos, de dimensão e de duração. ... Aliás, meu trabalho nasce bastante assim, com imagens que vejo tão claramente dentro da cabeça, que depois apenas tenho que perseguir, com os os meios e no real, o que havia visto antes na imaginação... .

CA: Em *Sumidouro*, as vigas e grades do teto do MuBE são prolongadas virtualmente em direção ao infinito. Você propõe uma experiência que dilata e distorce o espaço, como se pudéssemos viajar e nos perder no interior da imagem projetada sobre as paredes de concreto. Esse trabalho foi uma espécie de diálogo com Paulo Mendes da Rocha, uma imagem que interfere no espaço arquitetônico.

RS: Totalmente, totalmente. Nesse museu, o espaço e a sua conformação são

tão fortes que para mim determinam este tipo de conversa apertada. Não dava para fazer para outra coisa.

CA: Voltando ao espaço externo, no seu trabalho *Glossário(Rainbow)* há uma relação com o ambiente, com a natureza, como se ele se expandisse para além dos limites da arquitetura e fosse para o espaço da cidade.

RS: Sim, porque a passarela é muito longa, o trabalho não devia ser monótono, precisava ter essa variedade. Procurei relacionar a experiência da passagem com o tempo do percurso, porque o tempo está sempre implicado. Imaginei os efeitos de cor e, para não embaralhar, pensei em diversas gradações alinhadas como pequenas sequência de cor. Creio que a obra ficou como tem que ser, para o lugar onde está e considero que está bem localizada ao lado do jardim e com acesso a ele. *Rainbow* é uma obra reflexiva, mas queria que também fosse bonita e feliz.

CA: Gostaria de que você falasse um pouco sobre as *Derrapagens* feitas para o MuBE com as motocicletas em grandes painéis. Há uma série de trabalhos de derrapagens e, se não me engano, no Museu da Gravura de Curitiba foi feita uma exposição com as primeiras marcas a partir da motocicleta?

RS: Sim, em 2012, aí incluí todas as derrapagens.

CA: Então, lá foi uma espécie de exposição voltada para derrapagem?

RS: Foi, mas essas obras que também constavam desta exposição em versões de vinil, que refiz para o MuBE em grandes painéis metálicos, pertencem a duas famílias: a das derrapagens e a dos labirintos, assim como as gravuras das serpentes, *Sem Fim*, que também pertencem à família dos labirintos. Com isto quero dizer que as derrapagens são um dos tantos motivos gráficos que apliquei em muitas situações e arquiteturas, assim como as pegadas de animais- todas essas são marcas do grupo dos *índices*, os vestígios que sempre me interessaram como imagens capazes de invadir e desestabilizar experiências de espaço. Dificilmente tenho feito as derrapagens por elas mesmas, assim como estão nesses painéis, sem que que estivessem coladas ao espaço e conversando com ele, depois de estudar o lugar por meio de plantas e muitas fotografias do espaço. Essas marcas nunca estão logicamente colocadas, ou seja, é mais fácil fazer a derrapagens subindo paredes do que fazê-las no chão, e o mesmo vale para as pegadas- prefiro aplicar esses índices e marcas nas situações paradoxais em que quase sempre estão. Mesmo que às vezes pareçam um *wallpaper* para revestir paredes, eles são sempre desestabilizadores. Quero preservar essa intenção.

CA: É, mas na versão para a mostra do MuBE você fez em uma placa autoportante. Ficou uma espécie matriz de gravura, mas que não foi feita para ser usada como matriz, para ser impressa, ela é o próprio objeto.

RS: Esta versão é realmente próxima de uma matriz gravada, mas com resolução digital. O material tem uma capa de alumínio que, se retirada, revela um miolo preto, funciona semelhante a uma matriz de xilo. Há muitos anos, em 1964, fiz no Rio Grande do Sul, uma Via-Sacra que nunca foi mostrada porque foi encomendada para uma capela de um hospital de Bento Gonçalves, onde não chegou a ser instalada por causa de uma ação movida pelo regime militar aos que me haviam construído o hospital e me encomendado a Via-Sacra – que terminou ficando com essa família. A obra estava feita de modo similar, com placas de madeira em que aplicava um verniz escuro que ao ser retirado com a goiva, revelava a cor clara da madeira e mostrava a imagem- que era, ao mesmo tempo, uma matriz possível de entintar.

CA: A matriz era o trabalho?

RS: Sim, aquelas foram imagens e matrizes; ao mesmo tempo. Mais recentemente fiz outra matriz para o MAM. Lembra-se daquela lâmpada, que chamei de *Flash*? Aquela lâmpada com o fio é uma matriz também...

CA: O trabalho para o Clube de Fotografia do MAM-SP?

RS: Para fazer este trabalho a lâmpada e o fio- ambos objetos reais- foram colocados encima de uma chapa metálica pré-sensibilizada de offset, que depois de iluminada mostra o resultado que é a própria chapa, revelada e depois entintada, ali não há impressão alguma. Esse jogo com a matriz é similar ao que está nas Derrapagens gravadas em chapas metálicas, no MuBE. O brinquedo, a motocicleta, foi aplicado depois, como origem paradoxal para aquelas marcas. Agora estou finalizando o projeto para um trabalho novo com essas mesmas derrapagens e motos de brinquedo, mas em proporção gigante, para o pavilhão de vidro do Olympic Park, no Seattle Art Museum. Pretendo “enrolar” todo o pavilhão com derrapagens, que aparentam penetrar no espaço interno por uma lateral do edifício e dentro invadem um grande painel, sobre o qual vou colocar essas mesmas motos de brinquedo, como “causadoras” do desenho.

CA: A gente podia terminar falando um pouco do trabalho de realidade virtual que você tem desenvolvido. No MuBE, com *Borders*, foi a primeira vez que você fez uma mistura entre realidade atual e a virtual. O trabalho exige os óculos que nos tiram do espaço atual, mas ele

também é constituído de um tablado, com um labirinto que não é só virtual.

RS: Tenho refletido muito sobre os esses dois trabalhos em realidade virtual, *Odisseia e Borders*, que agora pertencem à coleção de arte e tecnologia do Itaú Cultural.

Borders consumiu minha mente e energias durante meses, foi muito difícil conceber e realizar esta obra como versão expandida e mais interativa de um trabalho anterior, *Infinites*, que fizera praticamente como um *site specific* para a caverna de realidade virtual do Centro de Computação Avançada da Universidade de Stuttgart (HLRS), um ano antes. *Borders* também deriva de *Odisseia*, uma obra realizada a seguir, com recursos deste mesmo centro. Eu havia sido a artista convidada dentro de uma parceria entre o Itaú Cultural e o HLRS, para o enorme desafio de fazer um trabalho que usasse os recursos muito avançados daqueles computadores do centro, em resposta ao tema da exposição “Consciência Cibernética?”, no Itaú Cultural, no final de 2017- que interrogava se computadores pensam autonomamente e resolvem coisas no nosso lugar.

Eu devia trabalhar com esses parâmetros e por isso, em *Odisseia* os algoritmos é que resolvem quais entradas as pessoas poderão tomar, num labirinto virtual gigante, que figurei como um

grande edifício transparente girando no céu. Mas, conto sobre *Infinites* do qual extrai *Borders*: quando fui visitar o centro em Stuttgart, havia ficado muito impactada com a demonstração técnica dentro da pequena caverna de realidade virtual- não exatamente com um material próprio da arte, mas com a imagem virtual de um motor de carro, que entrou como um fantasma dentro do espaço da *cave*. A presença do motor atravessando as paredes foi, pra mim, muito provocante e mais ainda quando o técnico, com o joystick na mão, virava o motor, para me mostrar as possibilidades de interação. Foi quando imaginei essa ficção de coisas sólidas- como os muros de *Infinites*. Voltando ao Brasil preparei toda aquela animação com muros de labirintos que sobem e descem e quando voltei a Stuttgart com este material, deu tudo certo. Entretanto *Infinites* terminou aderido àquela caverna, pois só podia ser visto lá, dentro da *cave* em visita agendada, para a qual se tem que convocar a cada vez o técnico, para usar aqueles programas e os óculos específicos presos ao equipamento. O HLRS fica a uns trinta minutos de Stuttgart, estão muito felizes com o trabalho e já abriram diversas vezes a obra ao público. Tudo isto está bem, mas eu mesma comecei a pensar que gostaria de fazer circular este trabalho, para ser

usado por um público maior. Por isso criei *Borders* para a exposição no MuBE, com aquele ambiente real maior, com percursos labirínticos a serem percorridos, conforme se iluminam, sucessivamente. O expediente da realidade virtual, com óculos específicos acoplados a computadores, exigiu os quatro pódios para participantes que experimentam a visualidade sequencial de muros infinitos, subindo e descendo a seu redor.

Até pouco tempo antes da inauguração de EXIT estive sonhando com a possibilidade de poder usar em *Borders* os novos recursos da Realidade Aumentada, que teria dispensado os pódios e deixaria que os participantes, com esse tipo de óculos, pudessem não só caminhar livremente e ver os muros, mas também ver, uns aos outros, percorrendo o tablado. Mas, vencida pelo prazo e dificuldades de acesso a esses recursos, decidi realizar esta versão de *Borders* como Realidade Virtual. Prometo a mim mesma ficar atenta a essas atualizações, junto ao Itaú Cultural, que agora possui esta obra em sua coleção. Sei que apesar da estratégia modular usada para o piso, de modo a que o ambiente criado pudesse ser repartido em duas ou em quatro partes-ou mesmo ser constituído apenas por uma secção do piso iluminado, esta obra pode ainda incluir outras possibilidades técnicas de evoluir, de

se modificar e de existir com diversas versões, num futuro maior.

CA: É como se a obra nunca estivesse pronta, como se fosse um processo interminável?

RS: É, e no meu caso isto é muito frequente. Com tantos motivos recorrentes em meu percurso, não posso jurar que eu não vou, de novo, fazer labirintos...

CA: É, há alguns temas recorrentes em seu trabalho. Além dos labirintos do MuBE, você acabou de fazer uma exposição a partir de suas escadas no Instituto Figueiredo Ferraz, em Ribeirão Preto. Há algo de semelhante entre elas...

RS: Isso! É como um vocabulário pessoal. Quase todas as escadas que fiz estão reunidas lá. Mas pense que estou há vinte e tantos anos fazendo escadas, e elas vão se sucedendo como tema recorrente, dado que a escada, tanto como o labirinto, é um objeto filosófico de meu maior interesse. A escada vai do nada para lugar nenhum, pode ir do céu ao inferno. Aonde vão essas pessoas que descem a escada? Então, sim, as escadas provocam minha imaginação!

Intensidades políticas na arte: apontamentos

Miguel Chaia¹

Resumo: Para evitar generalizações no estudo das diferentes relações entre arte e política, este artigo – contendo alguns apontamentos sistematizados – propõe sugestões para elaboração de uma escala de “intensidades políticas” a ser utilizada como parâmetro para avaliar a dimensão política nas diversas linguagens ou suportes artísticos e, também, nas características internas das obras. Esta possível escala de “intensidades políticas” pode ser encontrada, de forma embrionária, na história da arte, inclusive entre os gregos clássicos, o que demonstra a procura para melhor qualificar o grau de aproximação entre arte e política.

26

Palavras-chave: Arte e política. Teoria política. Pensamento político. Linguagem e revolução.

Resume: In order to avoid generalizations in the study of the different relations between art and politics, this article - containing some systematized notes - proposes appointments for a scale of “political intensities” to be used as a parameter to evaluate the political dimension in the various artistic languages or platforms, and, also, the internal characteristics of the works. This possible scale of “political intensities” can be found, in an embryonic way, in the history of art, even among the classical Greeks, which demonstrates the quest to better qualify the degree of approximation between art and politics.

Keywords: Art and politics; Political theory; Political thinking; Language and revolution.

¹ Miguel Chaia – Professor Doutor do Departamento de Política e do PEPG em Ciências Sociais da PUC-SP. Pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política). Autor de artigos e livros sobre Arte e Política.

Tão polissêmico é o conceito de arte que, também, as tentativas para abordar as diferentes relações entre arte e política tornam-se mais complexas ainda. Estas dificuldades para qualificar a dimensão política da arte decorrem de um duplo desafio: encarar o fato de que não apenas arte, mas também a política são conceitos polifônicos, possuem múltiplas definições e compõem um heterogêneo campo de interpretações.

Entre as várias entradas ou possibilidades para a pesquisa das relações entre arte e política, pode-se selecionar uma que tome por base a análise comparativa entre diferentes linguagens ou suportes artísticos para se buscar o valor dado pela “intensidade política na arte”. Neste caso, trata-se de obter diferentes intensidades políticas que permeiam as diversas manifestações artísticas e que indiquem o potencial de impacto sobre o espaço público ou sobre a subjetividade, no sentido de produção de sensações e saberes que levem à reflexão crítica da realidade ou até que motive ações primevas. Isto significa direcionar a reflexão para discernir nos trabalhos ou produtos de arte uma eventual escala de potência política que estas obras podem portar ao se considerar situações estruturais diferentes que produzem, por exemplo, as artes plásticas, o teatro, a literatura, a música e o cinema. Não basta, entretanto, para a finalidade de pesquisar a dimensão política na arte, o estudo da produção, mas também se considerar as formas de disseminação ou propagação de cada uma destas esferas artísticas. De maneira esquemática coloca-se a questão: algumas esferas da arte possuem maior ou menor grau de potência para afetar politicamente indivíduos ou grupos sociais abrangentes uma vez que estas esferas podem, eventualmente, canalizar fluxos de intencionalidades políticas, mas de formas específicas e diferentes, em decorrência de particularidades próprias.

A arte enquanto fenômeno ocidental é uma invenção grega e, especificamente para Aristóteles, a tragédia grega refere-se à criação de uma situação na qual a *polis* passa a refletir sobre ela mesma (Aristóteles, 2015). Ao levar para o âmbito da filosofia a interrogação acerca do significado da arte, tanto Platão quanto Aristóteles criam diferenciações que, de certa forma, hierarquizam as diferentes artes (*Tèkhnè*). Contra o caráter representativo, inconsistente e ilusório da arte, Platão observa que a poesia e a música exercem influência sobre o estado de ânimo, afetando positiva ou negativamente a cidade. Por sua vez, Aristóteles com a “Poética” comenta a origem da poesia e conceitua diferentes gêneros

poéticos, indicando que o saber da arte remete ao hábito de produzir considerando a razão. Supondo situações heterogêneas para situar a arte, Aristóteles diferencia as artes de medida e contagem, as artes manuais e as artes imitativas, estas últimas categorizadas no termo “poética”. Assim, no seu interior, separa, ainda, a tragédia da comédia, indicando que diversas formas de poesias portam sentidos e significados próprios para darem conta das verdades da cidade. Não bastassem estas reflexões, Aristóteles propõe ainda uma comparação entre as capacidades de representação da arte da História, da Arte e da Filosofia, de tal modo que conclui ser arte mais filosófica do que a história. Junto com a invenção da arte, com os gregos clássicos, tem origem também divisões e subdivisões para melhor introduzir a arte, nas suas múltiplas manifestações.

Supondo que diferentes graus de intensidades políticas fazem parte da produção e disseminação destas linguagens da arte, um primeiro recorte necessário para enfrentar esta problematização é assumir uma perspectiva política, pois que as áreas de interesses da arte são múltiplas. A arte não se presta apenas à abordagem política, uma vez que ela na sua amplitude está aberta às mais diferentes perspectivas – da eminentemente estética, psicanalítica, religiosa, econômica, antropológica e outras mais. Considerar que a arte é imediatamente política aprisiona a análise e neutraliza as suas facetas mitológicas, religiosa, sociológica ou antropológica. Portanto, delimitar uma perspectiva política e histórica de análise torna-se fundamental para avançar um método comparativo da arte com o setor político da sociedade. Além do mais, tal procedimento de selecionar uma perspectiva está considerando que o significado efetivo da arte não vem da sua dimensão política, mas sim da sua qualidade estética ou das suas especificidades como linguagem ou forma de expressão. Esta seleção é uma das múltiplas possibilidades para abordar a arte e ela permite obter os recursos metodológicos para uma sucessão de análises comparativas: primeiro, a comparação entre as diferentes situações da arte e da política; e, em seguida, o cotejamento das linguagens entre si e das obras, internamente e nas localizações históricas.

Assim, torna-se necessário listar as diferentes situações que envolvem obras e linguagens quando elas carregam ou apontam os questionamentos e conflitos sociais que estão em debate no espaço público. A dimensão política da arte ganha potência quando ela gera espaços para amplificar a arena de debates – afetando consciências e fortalecendo correntes de opiniões.

Em “Entre o passado e o futuro” (1988), Hannah Arendt separa arte e política, “no sentido das artes criativas, que põem em cena alguma coisa tangível e que reificam o pensamento humano a tal ponto que as coisas produzidas possuem existência própria, a política é o exato oposto de uma arte – o que não significa, aliás, que ela seja ciência” (Arendt, 1988, p. 200). Entretanto, para Arendt, mesmo que diferentes, o fazer da arte e a prática política possuem em comum a necessidade do espaço de apresentações, de forma que arte e política se encontram no espaço que é engendrado sempre que os homens convivem em comunidade. A filósofa indica, então, que tudo o que acontece no espaço público, no espaço de aparecimento, é político por definição. Neste sentido, a autora estabelece uma relação com a polis grega, que foi uma “forma de governo que proporcionou aos homens o espaço de aparecimento onde pudesse agir – uma espécie de anfiteatro onde a liberdade podia aparecer (1988, p. 202)”.

Ao se tomar como foco o espaço das apresentações, a análise das diferentes intensidades políticas na arte exige circunscrever mais ainda o campo empírico, reduzindo as generalizações. Por exemplo, recortar o cinema em gêneros, como o cinema autoral ou cinema-pensamento; abordar o teatro feito pelas companhias experimentais e não comerciais; a música apanhada no recorte popular ou na produção da periferia da cidade; e buscar as artes plásticas nas expressões de performances, instalações ou vídeos – de modo a selecionar manifestações propícias à abordagem política. No sentido contrário, a generalização, também, pode ser contornada pela incorporação da pesquisa das obras que portam significativamente a dimensão política. São obras que ganham a dimensão política em si mesmas, sejam pinturas, peças teatrais, músicas ou filmes que com certa autonomia portam significado social simbólico que atravessa as circunstâncias. Neste sentido, Giulio Carlo Argan escreve a respeito de Guernica: “Assim nasce, em poucas semanas, Guernica, que se pode dizer o único quadro histórico de nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política; à reação, que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pelo punho de Picasso, criando uma obra-prima” (Argan, 1992, p. 475).

Considerando estes aspectos, reunindo ou separando as escolhas de linguagens ou/e obras, tanto se pode selecionar para efeitos de análise o cinema novo ou/e o filme “Terra em transe”; o neo-concretismo ou os Parangolés de Hélio Oiticica; a Música Popular Brasileira ou a produção de Caetano Veloso; o teatro de resistência da década de 60 ou “Arena conta Tiradentes”.

A análise comparativa entre as intensidades políticas, sob uma perspectiva crítica, toma como referência as conexões entre ‘linguagem – movimento – autoria – obra’, de modo a verificar no resultado do trabalho final a presença de intencionalidades e de sínteses críticas produzidas em condição de liberdade de experimentação e de produção de saber social. Seja como produto de um projeto individual ou de grupo, seja como um acontecimento gerado pela presença física e simbólica de uma obra.

Neste sentido, cabem algumas colocações sobre a intencionalidade política seja do autor ou movimento seja aquela contida na obra.

No seu manifesto “Que faire?” (de 1970) Jean-Luc Godard coloca:

1. É preciso fazer filmes políticos. 2. É preciso fazer politicamente os filmes. 3. 1 e 2 são antagonistas e pertencem a duas concepções de mundo opostas. 4. 1 pertence à concepção idealista e metafísica do mundo. 5. 2 pertence à concepção marxista e dialética do mundo. (...). 11. Fazer 1 é permanecer um indivíduo da classe burguesa. 12. Fazer 2 é tomar uma posição de classe operária. (...). 14. Fazer 2 é fazer uma análise concreta. (...). 24. Fazer 1 é dizer como são as coisas (Brecht). 26. Fazer 2 é dizer como são verdadeiramente as coisas” (Brecht) – na tradução de Miro Soares.

Godard assume de imediato a política como forma estruturante dos seus filmes e coloca de forma explícita a diversidade das perspectivas políticas – a que descreve a miséria do mundo e a que mostra o povo em luta, a visão política burguesa e a visão política crítica revolucionária. Encontra-se, neste manifesto, uma indicação de diferentes sentidos da dimensão política na arte, configurando intensidades políticas específicas dos filmes.

Assim como é explícita a política nos filmes de Godard, também o é em Bertolt Brecht ao se tratar do teatro, que afirma ser “... no teatro épico que o meio social aparece como elemento autônomo. (...). O palco começou a exercer uma função pedagógica. (...). O teatro passou a ser o trabalho de filósofos... que desejavam transformar o mundo, e não apenas explicá-lo. Portanto filosofava-se, ensinava-se” (Brecht, 1967, p. 69 - 70).

Cabe então ressaltar que, além da abrangência de se dirigir a um público amplo, o teatro traz um bom indício da potência política, ou intensidade política na arte, uma vez que autores significativos decantam um quadro sistemático de pensamento político. Esta articulação teórica e política também presente no cinema, como exemplo em Godard e Glauber Rocha, é bastante consistente no

teatro. Um indicador da intensidade política pode ser levantado não apenas na instância da própria linguagem, no movimento ou na obra, mas também na esfera da produção teórica. Assim, se tomarmos, como lembrança imediata, William Shakespeare, Bertolt Brecht e Antonin Artaud, verificamos que estes dramaturgos produziram ideias e conceitos articulados para se compreender criticamente o sujeito, a sociedade e a economia – seja na Inglaterra do século XVI, seja na sociedade capitalista atual. Através destes pensadores do teatro emergem as noções de indivíduos, sociedade e política - existentes na configuração trágica.

Neste sentido, deve-se considerar que as intensidades políticas na arte também devem ser buscadas no poder da arte em gerar conhecimento e quanto mais forte as articulações das ideias e conceitos produzidos pela arte, maior o sentido da sua potência política. A vida e a política como tragédia são assim definidas por serem perpassadas por conflitos agônicos, permanentes e intermináveis: das dúvidas pessoais às guerras permanentes, das dificuldades no amor às pressões mortais da sociedade. Impossível pensar o sujeito moderno, as guerras produzidas pelo Estado e pelo capitalismo e a pressão da sociedade controle sem as contribuições dadas nas obras de Shakespeare, Brecht e Artaud.

De certa forma, considerando-se as diferentes posições e pontos de vista, a reflexão teórica perpassa as obras destes três autores, uma vez que todos eles se voltam à análise, denuncia e crítica do poder político e, inclusive, do poder econômico e social – como se constata, inclusive, no pensamento político sistematizado de Antonin Artaud.

Assumindo uma perspectiva crítica das pressões sociais que as várias instâncias da sociedade exercem sobre o indivíduo, Artaud toma como parâmetro Van Gogh, para entender que “Van Gogh não morreu de um estado de delírio próprio”.

(...). Van Gogh buscou o seu durante toda a vida com uma energia e uma determinação estranhas. E ele não se suicidou num gesto de loucura, no transe de não consegui-lo, mas, pelo contrário, acabara de consegui-lo e de descobrir o que ele era, quando a consciência geral da sociedade, para puni-lo por se ter desvencilhado dela, o suicidou (Artaud, 2003, p. 39-40).

Face a esta constatação que sintetiza muitas outras questões levantadas por Artaud, ele propõe o teatro da crueldade:

Teatro difícil e cruel...(que traz) todas as outras artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais...No teatro, proponho a volta à ideia elementar mágica, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual queremos conduzir (Artaud,1993, p. 76-77).

No interior de uma proposta, senão um projeto, com objetivos de um teatro curativo, total na articulação entre as artes e que alcance o inconsciente e afete o corpo, Artaud ainda reafirma que “O teatro é o único” lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (Artaud, 1993, p. 78). Assim, emerge um teatro que envolva o espectador, com imagens físicas violentas que sensibilizem o espectador – enquanto corpo aberto para receber as novas percepções dadas pela arte. Uma proposta com clara ênfase política, a ser acionada por um grupo de atores, em um espaço público.

Tão alta é a potência do pensamento na arte, que no caso de Shakespeare, Brecht e Artaud, descortinam não apenas o âmbito do sujeito, da vida e da sociedade, mas descortinam brutalmente os mecanismos e funcionamento da política, assumindo os três os limites e os males desta forma de organização social, também uma invenção grega.

Vale acrescentar, então, um outro aspecto para aferir como as medidas das intensidades políticas podem variar ao se tomar como parâmetro a arte produzida individualmente e a arte produzida por coletivos e com crescente abrangência do público. De forma geral, a criação de um coletivo de artistas expressa preocupações de ordem social e política que o grupo toma como objetivo das suas ações e produções, aproximando seus integrantes de formas de ativismos políticos.

No Brasil, cabe destacar que a literatura – com alguns autores que vão do Império à atualidade – ganha uma maior intensidade política e, como exemplo, vale indicar aqui Carlos Drummond de Andrade que, à véspera da II Guerra Mundial, reflete sobre os conflitos bélicos, situa o país no contexto internacional enfatizando sua condição periférica e denuncia o funcionamento da Grande Máquina, isto é, o capitalismo que atravanca e desnorteia a sociedade nacional. Assim, ao propor ao leitor que tenha ou obtenha o sentimento do mundo, Drummond escreve: “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina/ e te repõe, pequenino,

em face de indecifráveis palmeiras” (Drummond, 2008, p. 71). Em vários textos e livros, o poeta traça um articulado lirismo social, para bem posicionar a sua crítica social e política. Ao clamar pela amizade e solidariedade, o poeta sabe que “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (Drummond, 2008, p. 72).

No caso da literatura, a intensidade política nasce de uma individualidade dirigindo-se a uma outra subjetividade, mas sua potência se propaga pela difusão industrial das obras – que resiste ao tempo e amplia o seu público maciçamente – enquanto o teatro fundamentado na forte presença do corpo humano é gerado por um grupo, por um coletivo, e apreciado por uma plateia ativa, no caso do teatro com sentido pedagógico de afetar intencionalmente a consciência ou o inconsciente das pessoas, como querem Brecht e Artaud respectivamente.

Mas, um aspecto relevante para se considerar o peso da intensidade política na arte, pode estar na linguagem ou suporte. Vale a pena refletir sobre as colocações de Walter Benjamin (observando Marshall McLuhan, quando afirma que o meio é a mensagem) a respeito da constatação de que o cinema de arte possui a particularidade revolucionária, devido à própria tecnologia e à sua reprodutibilidade técnica, – assim como a fotografia contemporânea no início do socialismo:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para a sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica da sua produção. *Esta não apenas permite da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme* (Benjamin, 1996, p. 172).

Para além do suporte tecnológico, o cinema nasceu de portas abertas para a população que circula nas calçadas das grandes cidades e também, desde os primeiros filmes, ele elegeu como um dos seus temas, aliás, fundamental, o cotidiano e as atividades da classe trabalhadora.

Benjamin, reafirma de um lado, que o filme é uma criação da coletividade e na sala de projeção é um tiro certeiro no inconsciente e, por outro, que a eficiência da arte contemporânea é resultado da função de reprodutibilidade técnica. Entretanto, mesmo com este caráter revolucionário, numa sociedade

do espetáculo, quando aflora o culto da magia da personalidade, do estrelato, o cinema ganha também o seu oposto, isto é, um caráter contrarrevolucionário – como observa Benjamin.

Como se vê, os conceitos de arte e de política são polissêmicos, uma vez que ambos podem conter ou circunscrever tanto uma relação no sentido crítico e transformador quanto no sentido de manutenção e aprimoramento da ordem. Deve-se considerar, assim, que a potencialidade política do cinema (e da arte, de forma geral) também serve á política do sistema, como é o caso do cinema produzido pela indústria de Hollywood.

Cabe anotar outro critério fundamental para aferir a intensidade política na arte, qual seja a revolução da linguagem. A cada transformação ou ruptura de linguagem, a dimensão política da arte se acentua, como se vê com os desdobramentos do surrealismo, cubismo, cinema novo, nouvelle vague, concretismo, inovação ou criação de novas palavras e estilos na literatura e assim por diante: Picasso, Serguei Eisenstein, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, James Joyce, José Celso Martinez, Caetano Veloso e Antonin Artaud. A dimensão política da arte se exacerba frente à revolução da linguagem.

Paralelamente, os cenários criados pela presença e atuação de vanguardas, grupos e coletivos remetem a discussão das relações entre arte e política tanto para o âmbito da micropolítica quanto para o da macropolítica. Se for possível detectar estas relações na esfera da macropolítica como, por exemplo, a arte no nazismo, o realismo socialista e mesmo o muralismo mexicano, será no âmbito da micropolítica que poderá ser encontrado um equilíbrio que guarde as especificidades ou as características estruturais tanto da arte quanto da política, uma vez que a tendência da arte na macropolítica é de desvirtuamento da arte, gerando a situação da estetização da política. Entretanto, mesmo ao se considerar a micropolítica, deve atentar para o fato da aproximação entre ativismo artístico e política, para buscar clarificar as diferentes intensidades destas relações que ora podem se aproximar mais da atividade política ou não abandonar a referência da liberdade experimental da arte. É, neste sentido, que convém considerar a existência e pertinência dos fatos de que a política sempre tende a buscar uma estética; e de que a arte procura uma forma de politização para se completar.

Entre as diferentes linguagens, a política pode fluir naturalmente, ou como algo a compor a estrutura da obra e vinculada organicamente à visão de mundo

do artista ou como ansiedade política, algo procurado deliberadamente – o que decorre da insistência de sujeitos ativos no campo da arte para imprimir um cunho sociológico ou político na aparência do trabalho ou do discurso sobre a obra.

No que se refere às artes plásticas, o movimento futurista (bem como o dadaísmo e o surrealismo) e Marcel Duchamp formam uma dupla base para o acirramento político na arte contemporânea. O “Manifesto futurista”, 1909, coloca a proposta radical de crítica à sociedade da época e de necessidade de forjar um novo homem, para uma nova sociedade tecnológica em desenvolvimento. Coloca em cena, portanto, um tipo de ativismo artístico e abre o espaço público para o artista: como espaço de reflexão e de atuação.

O futurismo requer uma sociedade tecnologicamente avançada, negando o passado e engendrando uma visão de mundo agressivamente politizada: “É da Itália que lançamos ao mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária com o qual fundamos o nosso Futurismo, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários” (Manifesto Futurista, 20/02/1909). Inicialmente ligado ao futurismo, Marcel Duchamp, a partir da segunda década do século XX, continua a tendência das vanguardas de crítica ao capitalismo e quebra o sistema de produção da mercadoria ao liberar para as artes plásticas o potencial do ready-made – expandindo por completo o campo de experimentação, produção e participação nas artes plásticas. Vários estudiosos de Marcel Duchamp afirmam que a sua vida foi um experimento sociológico. O surrealismo e o futurismo quebram grandes fronteiras que delimitavam, até então, a esfera das artes plásticas uma das linguagens da arte que mais revoluciona os seus pressupostos.

Todas estas propostas anteriores na história da arte deverão afetar as mostras das Bienais que passam a incorporar a dimensão antropológica, social e política como fundamento deste tipo de evento. A partir da realização da Documenta de Kassel, a primeira edição ocorreu em 1955, os acontecimentos destas mostras regulares tornam-se cenário de debates e embates fundamentalmente sociológicos, seja como produção de conhecimento, seja como espaço de apresentação dos principais conflitos sociais e econômicos originados da violência do capitalismo e suas decorrências na forma de guerras permanentes e migrações planetárias.

Estas mostras internacionais de períodos regulares e a revisão do papel da arte nos anos 60, do século passado, priorizando o ativismo e as atitudes,

exerceram fortes influências sobre a produção artística de forma geral, no sentido de regulação da produção no sentido de exigência do político – as artes plásticas tornaram-se ansiosamente política.

Assim, uma forma de se obter diferentes graus de intensidades políticas na arte deve ser iniciada a partir de análises comparativas e relacionadas - interna ao objeto e externa à obra - de tal modo que se detecte também quando a política é uma dimensão implícita ou explícita à arte. Assim, o distanciamento entre o pleno exercício da liberdade e o acolhimento aos interesses ativistas (engajamentos) ou institucionais (projetos ou programas) são necessários para qualificar as relações entre arte e política.

Da mesma forma, há de se considerar as circunstâncias históricas que propiciam a produção artística, uma vez que os conflitos sociais e políticos e os impasses que circulam no interior de uma sociedade devem afetar as diferentes linguagens e os distintos artistas que ajudam a estruturar o objeto artístico – abrindo a questão de se existem períodos históricos mais ou menos propícios à politização da arte.

Referências

- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.
- ARGAN, G. C.. *Arte Moderna*. Cia das Letras, São Paulo, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Editora 34, São Paulo, 2015.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- ARTAUD, A. *Van Gol – O suicídio da sociedade*. José Olympio Editores, Rio de Janeiro, 2003.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1996.
- BRECHT, B. em – *Função social do teatro*, em *Sociologia da Arte*, III, Ziar Editores, Rio de Janeiro, 1967.
- CHAIA, M. *Arte e Política*. Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2007.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Sentimento do Mundo*. Folha de S. Paulo, 2008.
- PAZ, O. *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.
- PUPPO, E. E ARAÚJO, M. (orgs.) *Godard*, Ministério da Cultura, Heco Produções e Fundação Clóvis Salgado, São Paulo, 2015.

A sobrevivência de Sikán: imagens de uma lembrança sagrada na obra de Belkis Ayón

Maria Angélica Melendi¹
EBA, UFMG, IEAT

Resumo: Este ensaio aborda a obra de uma artista cubana, Belkis Ayón (1967-1999), uma jovem negra, que, no breve tempo de sua vida, nos legou imagens perturbadoras, onde o sagrado excede os limites do mistério e do culto e se expande no âmbito de uma vida comum e compartilhada. O tema da cultura abakuá, uma sociedade secreta masculina que tem suas origens no longínquo Calabar, atravessa a iconografia da arte cubana. Tal vez, o primeiro expoente tenha sido o pintor espanhol Víctor Patricio de Landaluce, que residiu em La Habana até sua morte. No século XX, o culto abakuá, foi abordado por vários pintores cubanos: René Portocarrero, Mariano Rodríguez e sobre tudo Wifredo Lam. Belkis Ayón deriva só parcialmente dessa tradição: a pesar de acompanhar as cerimônias públicas e estudar os relatos da tradição abakuá nas obras de Lydia Cabrera, Fernando Ortiz e Enrique Sosa Rodríguez, a artista concebe, grava e imprime imagens que provêm de uma memória sagrada e ancestral. Ela imagina imagens a partir do relato primordial e assim oferece a Sikán uma sobrevida que excede o espaço restrito por onde espalha-se um secreto nascido à beira do rio Oyono, na Nigéria. Vinte anos depois da morte de Ayón, podemos detectar na sua obra as problemáticas contemporâneas de gênero, etnia, situação social e exclusão. Uma mulher captura o som com que se evoca o espírito e, por isso, é sacrificada. Será necessária outra mulher para dar imagem e voz à lembrança sagrada sequestrada e apropriada pelos homens.

Palavras-chave: arte cubana, arte e sagrado, arte e memória, memória ancestral, arte e etnia

¹ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999)

Abstract: This essay deals with the work of a Cuban artist, Belkis Ayón (1967-1999), a young black woman who, in the brief time of her life, left us disturbing images, where the sacred exceeds the limits of mystery and worship and expands itself in the framework of a common and shared life. The subject of Abakuá culture, a secret male society that has its origins in the distant Calabar, crosses the iconography of Cuban art. Perhaps the first exponent was the Spanish painter Víctor Patricio de Landaluce, who lived in Havana until his death. In the 20th century, the Abakuá cult was thematized by several Cuban painters: René Portocarrero, Mariano Rodríguez and above all Wifredo Lam. Belkis Ayón, however, derives his work only partially from this tradition: despite accompanying the public ceremonies and studying the reports of the Abakuá tradition in the works of Lydia Cabrera, Fernando Ortiz and Enrique Sosa Rodríguez, the artist conceives, records and prints images that come from a sacred and ancestral memory. She creates images from the primordial stories and thus offers the Sikan a survival that transcends the space in which the secret born on the banks of the Oyono River in Nigeria was confined. Twenty years after the death of Ayón, we can visualize in her work the contemporary problems of gender, ethnicity, social situation and exclusion. A woman captures the sound with which the spirit is evoked and so she is sacrificed. It will take another woman to give an image and voice to the sacred memory confiscated and appropriated by men.

Keywords: cuban art, art and sacred, art and memory, ancestral memory, art and ethnicity

*Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;*

Nicolas Guillén

*Yo quiero hablar de la insatisfacción, de la intolerancia,
quiero hablar de la traición, quiero hablar de sacrificios.*

Belkis Ayón

Prólogo

Mírcea Eliade nos disse que o século XX caracterizou-se pela crise das religiões e a consagração do profano. Os indivíduos e as sociedades experimentaram a profunda ruptura no campo do simbólico que sucedeu ao final da Segunda Guerra mundial. No final desse século e no começo do século XXI, porém, assistimos assombrados um renascimento de fundamentalismos de diversas origens que operam mudanças consideráveis do conceito de sagrado na construção teórica e social da cultura, da política e das artes. Neste campo, tornaram-se tópicos frequentes a instauração e a evocação do sagrado e as práticas rituais ao redor da imagem.

É difícil entender como, no interior de uma sociedade laica tal qual se vislumbrava nas grandes cidades da América Latina, no final dos anos 1960, permaneciam latentes fundamentalismos de signos opostos que se apoiavam, porém, em algum conceito do sagrado e que estavam prestes a irromper. Percebe-se, já nessa época, o surgimento de obras de arte que invocam a sacralidade, tanto através da consagração do profano e a exaltação — através da arte — dos rituais de cultos populares ou religiões anteriores à implantação do catolicismo, quanto no sentido contrario da profanação do sagrado, vilipendiando-o ou destruindo-o, com uma quota de sarcasmo e mordacidade.

Entre as produções mais significativas deste período podemos indicar as práticas de consagração das vítimas da violência como participantes de um sacrifício involuntário, convocando a potencia comemorativa da arte para instaurar novas sacralidades e anular as antigas através de uma recuperação do sagrado popular, seja por ironia seja por empatia.

As práticas iconoclastas, como acontece na obra de Leon Ferrari, agem como reconfigurações do sagrado através de sua desconstrução ou de seu aniquilamento, destroem, modificam ou rasuram os ícones cristãos e enfatizam as imagens dos tormentos infernais identificando-as com as práticas de tortura e assassinato das ditaduras.

De acordo com Caillois, em *O homem e o sagrado*, a transgressão inaugurava o sagrado no mundo pagão, e todas suas faces, puras ou impuras, eram sagradas. No cristianismo, ao negar os aspectos impuros, reforça-se o valor do sacrifício e quebra-se a unidade do sagrado. Essa observação foi incorporada por Bataille e reaparece, nas teses sobre o *homo sacer* de Giorgio Agamben. Para Mario Perniola, as relações sagrado/profano alcançam a individuação de um âmbito que pode ser considerado sagrado ou profano e que, por isso, seria um intervalo em relação às duas determinações opostas: um trânsito entre o sagrado e o profano que iria do mesmo ao mesmo.

Enquanto estamos ainda elaborando o luto pelos acontecimentos do passado recente, vivemos num tempo distópico, onde apenas podemos vislumbrar um futuro catastrófico. Neste tempo, a arte parece insistir na repetição obsessiva de imagens sacrificiais, na perversidade dos objetos, no uso de uma textualidade relutante. A arte contemporânea, em sua relação intermitente com o sagrado nos tende uma dupla armadilha: oferece-nos uma ilusão de totalidade com objetos sedutores e nos abandona à interminável solidão que sucede a essa epifania; impele-nos a superar os limites entre o sagrado e o profano para nos ameaçar em seguida com sua inelutável separação.

Abordaremos aqui a obra de uma artista cubana, Belkis Ayón (1967-1999), uma jovem negra, que, no breve tempo de sua vida, nos legou imagens perturbadoras, onde o sagrado excede os limites do mistério e do culto e se expande no âmbito de uma vida comum e compartilhada. Parto de minha consciência pessoal, ciente de minha identidade impura, contaminada entre navegações e regressos, para estudar o trabalho de uma artista cubana, negra, que explora os mitos de uma sociedade secreta masculina, uma confraria que tem suas origens no longínquo Calabar, no sul da atual Nigéria.

Persegui as misteriosas imagens de Belkis Ayón – que havia pelo visto pela primeira vez no Rio de Janeiro, na extinta Casa Daros –, e que revi em Cuba. Soube do seu percurso e de sua formação – *Escuela Elemental de Artes, Academia de*

San Alejandro e *Instituto Superior de Arte*, todas em La Habana – e procurei os livros nos quais ela pesquisava – encontrei *Los ñañigos* de Enrique Sosa Rodríguez em um sebo de Buenos Aires e *La tragédia de los ñañigos* de Fernando Ortiz em outro, de Salvador –, e soube que para Belkis, negra cubana, como para mim, *morocha* argentina, os mitos e os cultos abakuás eram desconhecidos.

Belkis chegou aos abakuá por curiosidade. Queria trabalhar com alguma coisa que tivesse lido, algum tema que lhe fora alheio, ao que não estivesse acostumada e pelo qual se sentisse atraída. Ninguém na sua família era abakuá. Os artistas cubanos, seus contemporâneos, trabalhavam temas ligados às religiões afro-cubanas, como a *santería*², o *vodú*³, e o *palo monté*⁴. Procurou o desconhecido e encontrou-se com um mito potente, com versões contraditórias e, sobretudo, carente de uma iconografia figurativa. O único elemento gráfico usado são *firmas* ou *anaforuanas*⁵, desenhos geométricos, semelhantes aos pontos riscados da Umbanda, com os que se *rayabam* os iniciados, os oficiantes, as vítimas, os tambores e os lugares.

I.

La Cena (A ceia) é uma peça tenazmente misteriosa. A gravura, enorme para a técnica, – colografia sobre papel – mede 140 por 298 cm, tem as dimensões de um mural. Sobre um fundo texturado de círculos e cruzes destacam-se dez figuras humanas. Quatro estão sentadas à mesa, outras quatro, em pé, participam do grupo. Duas, nos extremos, estão alheias, distantes dos comensais. Belkis Ayón, a artista, declara:

[...] é uma ceia de mulheres, salvo dois homens, um que está à direita, a figura negra que está completamente indiferente, como que vai sair da composição e a outra que tem o rosto negro.⁶

² A Santería é uma prática vinda da religião ioruba trazida para o Novo Mundo pelo povo escravizado, e que está sincretizada com o cristianismo e as religiões dos povos indígenas das Américas.

³ O Vodú é uma religião baseada no culto aos los originários dos povos ewé, fon e mahin da África Ocidental, além de elementos indígenas e do catolicismo popular.

⁴ *Palo* ou *Las Reglas de Congo* são grupos de denominações estreitamente relacionadas, de origem bantu, desenvolvidas em Cuba por escravos oriundos da África Central.

⁵ As Assinaturas ou Anaforuanas representam a cada uma das hierarquias que integram a estrutura dos abakuá, e cumprem uma função consagratória quando se traçam sobre determinados elementos do ritual.

⁶ AYÓN, Belkis. Em entrevista a Jaime Sarusky. Revista *Revolución y Cultura*, No 2-3, La Habana, Cuba, 1999. pág. 68-71.

Sem dúvida, a composição remete à Santa Ceia, pela posição da mesa, dos convidados, pela centralidade da figura branca. Com esforço, percebemos que ela é uma mulher que tem uma cobra enrolada no pescoço. Uma profunda estranheza espalha-se pelos convidados, seres calvos, de grandes olhos, desprovidos de boca. Peixes e espinhos de peixes, restos de um jantar quase consumado, estão sobre a toalha, em pratos e vasilhas.

O casal central – o homem de cabeça negra e a mulher branca – exibem distintas atitudes. A mulher nos encara com as mãos apoiadas na borda da mesa, à sua frente, o prato extravasa de peixes. O homem de cabeça negra, olha para seu prato que contém somente espinhos, está acotovelado sobre a mesa, quase que deitando. A pele do seu corpo está coberta por um padrão – *um círculo concêntrico, um pouco alongado com pontos ao redor*⁷ – que o identifica com um homem-leopardo.

De acordo com sua autora:

A gravura apresenta vários elementos da mitologia abakuá. O fundo está feito com os anaforuanas⁸ ou “assinaturas”: a cruz, o círculo e a cruz dentro do círculo, simbologia das diferentes ramas que influíram no lugar onde surgiu, como tal, o mito desse tipo de sociedades, efik, efor e ori bibi. O signo da cruz corresponde a efik, o círculo a efor e a oru-bibi.⁹

43

Sobre o corpo dos misteriosos seres, os signos se multiplicam: a escama do peixe sagrado, da cobra, as manchas do leopardo.

II.

Em finais do século XVI, o governo espanhol autorizara, em Cuba, a criação de uma instituição conhecida como *cabildo negro* ou *cabildo de nación*¹⁰, cuja finalidade declarada era servir de centro de assistência e apoio para os escravos que vinham de cada nação africana.

A legislação espanhola considerava os cabildos como meio de apaziguamento da população escrava, uma forma de controle social, onde a convivência entre iguais procurava aliviar os conflitos da escravidão. Essas

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ AYON, 1999.

¹⁰ *Cabildos de nación* foram associações étnicas africanas criadas em Cuba no final dos anos 1500 com base nas confrarias espanholas organizadas pela primeira vez por volta do século XIV.

associações podiam recolher dinheiro ou reunir recursos para ajudar os membros em casos de doença ou morte. Os cabildos, ao reunir as “nações” africanas no território cubano, lograram que os escravos mantiveram vivas sua língua, sua religião, seus costumes enquanto criavam uma cultura de resistência contra a hegemonia espanhola.

No pequeno povoado pesqueiro de Regla, frente à Enseada de Marimelena, em La Habana, onde existira um cabildo carabalí¹¹, criou-se, em 1836, uma sociedade secreta cujos membros receberam o nome de ñãñigos (arrastados) e cujas crenças e misteriosas práticas litúrgicas conhecem-se atualmente como *abakuá*. Seus integrantes chegaram a Cuba procedentes do Calabar, nas costas da Nigéria, vítimas do tráfico de escravos. Pertenciam à grande e antiga tribo Ekoi eles transmitiram e conservaram, em descrições as vezes muito fieis, a paisagem natal; uma geografia que, refletida nos seus mitos, foi transmutada numa geografia da lembrança sagrada, na qual também incorporaram sua procedência étnica.

A primeira dessas sociedades secretas de escravos carabalíes se chamava-se *Efí Butón*. Seus membros, que juraram um secreto código de comportamento e autodefesa, pertenciam à tribo *apapá efí* e provinham da dotação doméstica de uma rica senhora havanera. Eram negros e não admitiam mulatos nem brancos. Seus integrantes, todos do sexo masculino, afirmaram e ainda afirmam que seu conceito de homem reflexa a mais pura dignidade do ser humano como laborioso, fraterno, alegre, rebelde ante a injustiça, cumpridor do código moral estabelecido pelos antepassados formadores do *abakuá*: bom pai, bom filho, bom marido, bom irmão e bom amigo.

III.

Sikán, filha do rei Yánsuga, ia, todos os dias, buscar água no rio, com seu *güiro*¹², perto de onde crescia uma palmeira. Certa vez, quando voltava com o recipiente na cabeça, sentiu como se a água fervesse e escutou o som de uma voz terrível. Assustada, deixou cair o cântaro: nesse instante uma enorme serpente enredou-se nos seus pés. Um peixe saiu do *güiro* e caiu à sombra da palma: era Tanze, o peixe

¹¹ Natural da região africana de Calabar.

¹² Planta rasteira cujo fruto é similar a uma cabaça alongada de cortiça dura e amarela. Quando seco se utiliza para guardar ou levar líquidos ou fazer um instrumento musical que se denomina de igual modo. Neste caso, recipiente.

sobrenatural, encarnação do deus supremo, Abassi. O Ireme Eribangandó afastou a cobra dos pés da donzela.

Yánsuga, então, recolheu o pez e o colocou dentro do güiro, que levou à sua cabeça. Tanze, então, falou e deu instruções ao rei sobre os preceitos do ñañiguismo. O rei ordenou a Sikán que guardasse secreto e escondeu o peixe, numa caverna, perto da palma. Mas Tanze ficava cada vez mais fraco e, finalmente morreu.

Com a pele do peixe e o güiro fizeram um tambor, o *seseribo*¹³, mas a Voz ia ficando cada vez mais débil. O rei aceitou então sacrificar sua filha Sikán, o fizeram e, com o sangue e a pele dela, fizeram um novo parche para o tambor, mas a Voz continuava a se esvaír. Finalmente, à beira do rio e perto da palma, decidiram transmitir a Voz ao couro de um bode. A Voz, então, ressoou com aquele som peculiar, espantosamente adorável: a Voz que vibra no tambor sagrado *ekwé*¹⁴.

Segundo o mito, possuir o pez que que emitia a Voz, acrescentaria riqueza e prosperidade para a tribo. O secreto era a Voz. Era o Poder.

Numa das múltiplas versões da lenda, a mulher é excluída por ter dado informação a uma tribo inimiga. Lydia Cabrera narra outra versão do mito, segundo a qual Sikanekue era, no princípio, a verdadeira dona do Poder e os homens a mataram para se apoderar do seu Secreto. Os homens fortaleceram o Poder ofertando-lhe o sangue da vítima e as mulheres foram proibidas de participar dos seus “jogos”, para que o Poder nunca voltasse às mãos delas. Sikán porém, “uniu-se a Ekwé pelo sacrifício e é inseparável de Ekwé”¹⁵

IV.

La Cena foi exibida por primeira vez em público em 1988, na galeria Servando Cabrera de Playa. Belkis a concebeu para ser impressa em cores, mas uma vez impressa e montada não ficou satisfeita com os resultados. Mai tarde, em 1991, a modificou e fez a impressão em branco e negro, para apresenta-la na sua tese de grado, na Academia de San Alejandro.

¹³ Tambor-urna com o qual se dirigem as processões.

¹⁴ O tambor mais sagrado dos ñañigos, que permanece oculto sempre detrás de uma cortina e dentro do *famba* e que não se toca com as mãos, e sim, com uma varinha simbolizando a voz do peixe Tanze.

¹⁵ CABRERA, Lydia. *Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua*. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 58, 1969. pp. 139-171. https://www.persee.fr/issue/jsa_0037-9174_1969_num_58_1

A ceia, uma ceia sagrada, é a ideia principal da composição. Belkis cria uma iconografia para o ritual secreto dos abakuás, que, por ser mulher, desconhece. Uma das cerimônias religiosas abakuás inclui um ritual em que se compartilha o alimento, mas, mesmo que permeado pelas memórias do cristianismo, apresenta aspectos diferentes. A comida sagrada, que acontece no final das cerimônias de iniciação ou nos rituais públicos, está preparada com carne de frango e bode, inhame, banana da terra, gengibre, pimentão, a cabeça de um peixe, sal pimenta, garapa, aguardente e vinho. Cabrera a descreve assim: o Ireme Nkandembo serve primeiro ao Nasakó que prova a comida ante os dignitários para lhes demonstrar que não está envenenada; depois a Isué, quem confia o Sese, o tambor mudo, a seu ajudante Mbákara, que custódia os couros, enquanto come. Essa comida acrescenta forças ao adepto e aos recém iniciados. Reina sempre nela uma alegria que traduz o sentimento de confraternidade, de comunhão. “Se pensamos bem-disse os velhos –, o que comem não é um galo, nem um bode, estão comendo à Sikanekue”¹⁶.

Quando a comida termina retiram-se as vasilhas. A cerimônia finaliza ao cair do sol, com um último e grande desfile que encabeçam Nasakó, o Ireme Eribangandó e o Ireme Mboko que leva uma cana, ambos conduzidos por Nkrikamo. Nesta última procissão, apoteose da festa, podem figurar até sete iremes. A continuação vai outras figuras levando os tambores Eribó e Ekueñón, Abassi com o crucifixo, um homem vestido de mulher representando Sikán e, atrás, os tambores, os coros de Obonekues e o público que se agrega. Penetram no *Fambá*¹⁷, o sacrário, e ao pronunciar a palavra sagrada os iremes se despojam de suas máscaras. Já tiraram os penachos do Sese, já se despediram de Tanze e de Sikán.

Nada deste ritual vemos nas imagens de Belkis Ayón. A configuração do banquete é próxima a da iconografia ocidental da Santa Ceia, e a comida nos pratos é somente peixe. As figuras são calvas e é difícil perceber qual é homem e qual mulher. Seus rostos só possuem olhos, grandes olhos. Talvez seja esse detalhe o único que aproxima as imagens da artista aos costumes abakuás, os olhos. Os Iremes ou diabinhos, encarnações vivas das deidades, cujas imagens existem na arte cubana desde o século XIX, utilizam uma roupa muito colorida, com sinos na

¹⁶ Idem.

¹⁷ Recinto sagrado no templo abakuá.

cintura; sua cabeça está coberta com uma máscara cônica terminada num pompom que só tem dois enormes olhos, pois as entidades não falam, somente se expressam pela dança. Mas não há Iremes nas imagens de Ayón.

Entre as mulheres à mesa, destaca-se uma com os olhos vendados: é a que vai ser iniciada no culto. Como o rei Yánsuga era cego, para entrar ao *Fambá*, o quarto sagrado, o iniciando não pode enxergar. A faixa branca destaca-se entre os cinzas e pretos do fundo como uma advertência ou uma ameaça.

A figura central da composição é Sikán: seu corpo mantém o branco do papel e uma serpente rodeia seu pescoço. No mito abakuá, a serpente é o animal que o bruxo da tribo enviara para averiguar que o que havia ocorrido no rio quando o peixe Tanze desaparece. Surge de repente e surpreende Sikán, que se assusta e deixa cair o *güiro* que levava na cabeça. No pescoço de Sikán, a serpente pode ser uma ameaça, pode ser uma premonição, ou, apenas, um atributo.

Do lado de Sikán aparece o homem com a cabeça negra e a pele do leopardo; já não tem peixes no prato, ele irrompeu na ceia das mulheres e comeu seus peixes. O foi um convidado imprudente? Como sua *jícara*¹⁸, o recipiente que acompanha a cada uma das figuras perto da comida, seu prato não contém alimento: do peixe só restam espinhos. O outro homem está a direita de Sikán, de perfil, indo embora da ceia.

Duas mulheres exibem, na sua pele, a pele do peixe, estão a aludir, de esse modo, o destino do peixe e o destino de Sikán. A primeira mulher, acima à esquerda, tem os braços cruzados sobre o peito. Outras tampam parte do rosto, um olho, o lugar onde deveria estar a boca ... Uma coreografia de gestos que custamos a decifrar entre as densas texturas que cobrem os corpos. Somente Sikán destaca-se: uma pele completamente branca, um fantasma, uma aparição, com seu colar de *culebra* e seus olhos muito abertos.

V.

No campo literário, a presença de Ekwé aparece, uma e outra vez desde o século XIX até hoje. Em romances como *Ecué-Yamba-o* de Alejo Carpentier e *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, o mito náñigo constitui um marco

¹⁸ Fruto do *jícara*, uma cabaça pequena, com a cortiça lenhosa, que se usa para confeccionar cuias.

formação de uma literatura afro-cubana. Desde *Manga-mocha*, de R. P. Zoel, publicado em 1880, quando a colônia espanhola perseguia ao ñañiguismo, e que relatava a história de um trio amoroso envolto em desesperação, morte e violência, a literatura cubana recolhe as crenças africanas.

Durante o tempo transcorrido desde sua refundação na América Hispana, esse mito sofreu transformações não só determinadas pela sua transcrição literária, mas também pela assimilação na consciência coletiva do povo cubano. Lydia Cabrera, em *El Monte*, 1954, resgata os testemunhos dos últimos descendentes dos *negros de nación* e registra as lendas, tradições, crenças, magia e superstições que conservam da sua vida na África. O livro de Cabrera, sem ser um tratado de antropologia, oferece múltiplas possibilidades de leitura. Ao se aprofundar nas memórias dos seus informantes, Cabrera percebe a existência de núcleos de resistência, de ordenamentos secretos que reproduzem crenças e tradições da época colonial que se mantem até o presente, nas casas-templos da Regla de Ocha o Santería, da Regla Conga o de Palo Monte e da Sociedad Secreta Abakuá. A autora cita um informante ñañigo:

Abakuá é uma sociedade de socorros mútuos e de ajuda fraternal, de amamos os uns aos outros (sic) que guarda os secretos da sociedade e adora seu secreto como o adoraram em África nossos ancestrais... Não é verdade que depois de se jurar um ñañigo teria que matar ao primeiro cristão que encontrasse. .. o que jurávamos categoricamente era não descobrir nosso secreto. Não derramar sangue do próximo, e tão verdade é que o digo, que o galo e o bode [...], como nos está proibido usar armas cortantes, se matam com um pau e se esartejam com dentes e mãos¹⁹.

O romance *Ecué-Yamba-o*, (Louvado sejas Ekwé), 1927, de Alejo Carpentier, explora o submundo *habanero* afro-cubano e sua violência. *Ecué-Yamba-o* descreve o sincretismo do povo cubano através do qual os traços do cristianismo se entrelaçam com crenças e ritos africanos: bantos, iorubas e carabalés. Pela primeira vez na narrativa cubana se oferece uma descrição minuciosa do rito de iniciação ñañiga. De acordo com Julia Cuervo Hewitt:

¹⁹ CABRERA, Lydia. Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua. Journal de la société des américanistes Année 1969 58 pp. 139-171.

... a narração é um canto épico-trágico do submundo afro-cubano. O rito iniciático do sacrifício de Sikán funciona como um oráculo que pressagia o desenlace do romance, como a repetição cíclica do mito: a morte de Menegildo, assassinado por uma potência rival e o nascimento do seu filho Menegildo, dentro da mesma classe social, sob a tutela da mesma avó, os mesmos santos e os mesmos deuses afro-cubanos²⁰.

O protagonista, Cué, é vítima de forças exteriores que determinam a direção de sua vida, mas é também a vítima sacrificial de crenças que, simultaneamente, dentro da ironia social apresentada, oferecem seguridade e salvação. Narrar outra vez o mito, desde uma perspectiva literária, repete a traição e o sacrifício primigênicos, mas agora através de sua verbalização.

Em *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, 1967, escuta-se outra vez o repique incessante do mesmo tambor. Nesse romance, a narração adquire as características de um canto fragmentado, feito de restos de ecos do passado e da lembrança sonora de uma essência invisível, inalcançável. A presença mitológica traslada-se a um cenário narrativo onde o mito é reativado por personagens da noite *habanera* dos inferninhos aos clubes noturnos, nos anos da ditadura de Batista.

É importante sublinhar que a narração do mito, explícita no romance, difere das múltiplas versões afro-cubanas. Em *Tres tristes tigres* Sikán viola conscientemente o tabu. Ao contar ao seu pai e ao povo o que escutou no rio: o secreto do “ruído sagrado” quebra o secreto. Quando não acreditam nas suas palavras, Sikán captura o peixe sagrado e o leva à aldeia para mostrar a prova. Sikán foi sacrificada como castigo pela sua transgressão. E o peixe aprisionado, morreu. Com a pele do peixe se encoirou o mágico *ekwé* que toca agora, nas festas dos iniciados. Com a pele de Sikán, a Indiscreta, fizeram outro tambor, que no leva clavas nem amarres e que não deve falar, porque está interdita a voz dos que falam de mais. Ninguém o toca. É secreto e é tabu, chama-se *Sese-eribó* e sobre o *parche* leva a língua do galo em sinal eterna de silêncio.

Nessa versão do mito, aponta Hewitt, o ato de narrar o que foi ouvido constitui a primeira traição. Se o rito ancestral é uma cópia distorcida e a escritura é uma tradução e por tanto uma traição, a única revelação possível do secreto é o silêncio.

²⁰ HEWITT, Julia Cuervo. El mito de Ecué en la narrativa cubana. <http://docplayer.es/74488636-Julia-cuervo-hewitt-el-mito-de-ecue-en-la-narrativa-cubana.html>

... te matarias tratando nada mais que de lembrar sua voz ... a voz, e não poderias ou verias ante teus olhos seus olhos, suspensos no ectoplasma da lembrança – ectoplasma da lembrança, isso disse também Eribó. Quem o terá inventado? Cue? Sesé-Eribó? – e no verias outra coisa que as pupilas que te miram e o resto, acredita em mim, será literatura²¹.

VI.

O tema da cultura abakuá atravessa a iconografia da arte cubana. Tal vez, o primeiro expoente tenha sido Víctor Patricio de Landaluce, (1830-1889) pintor espanhol que residiu em La Habana até sua morte. Pintor costumbrista e prolífico ilustrador, captou tipos e cenas populares da sociedade colonial na segunda metade do século XIX. Sua obra pictórica apresenta-se em telas de pequeno formato, de cores brilhantes. Os escravos domésticos, aparecem em interiores acolhedores à sombra da casa colonial. Os negros e mulatos livres, circulam pelas ruas da cidade que oferece liberdade de movimento e expressividade às figuras elegantes e gráceis, alegres, que parecem desconhecer as misérias sociais que os conduziriam à luta pela independência. Encabeçando procissões ou jogando com os passantes, o Ireme reina nesses cenários.

Ao longo do século XX, o ñañiguismo, como tema foi abordado por vários pintores cubanos: René Portocarrero, Mariano Rodríguez e sobre tudo Wifredo Lam, que o integrou na sua pintura. Na década de 1940, Lam, guiado por Alejo Carpentier e por Lydia Cabrera, que registrava na época os cantos dos escravos africanos, assiste às cerimônias abakuás. Desse contato proveem os símbolos ñañigos que Lam incorpora à sua pintura²².

Belkis Ayón deriva só parcialmente dessa tradição de representação: a pesar de acompanhar as cerimônias públicas e estudar os relatos da tradição abakuá nas obras de Lydia Cabrera, Fernando Ortiz e Enrique Sosa Rodríguez, entre outros, a artista concebe, grava e imprime imagens que provêm de uma memória sagrada e ancestral. Ela imagina imagens a partir do relato primordial e assim oferece a Sikán uma sobrevida que excede o espaço restrito por onde espalha-se um secreto nascido à beira do Oyono, o longínquo rio da longínqua Nigéria.

²¹ CABRERA INFANTE, Guillermo. Tres tristes tigres, Barcelona: Seix Barral. 1967.p. 307.

²² http://www.wifredolam.net/index_es.html

a cultura Abakuá ofereceu a Ayón a oportunidade de invenção. Uma religião com uma forte tradição oral, mas escassa representação em imagens bidimensionais, lhe deu liberdade para inventar, e ao fazê-lo, criar um drama visual completo, com suas dimensões sociais e intelectuais, uma alegoria moral sobre o poder e controle, encenado num mundo masculino, mas com uma mulher assumindo o papel central²³.

Da pele das costas de Sikán foi feito o primeiro parche do tambor sagrado Abakuá, das mãos e do engenho de Belkis Ayón aparece uma potente iconografia visual da que o ñañiguismo carecia. Uma mulher cativa o som com que se evoca o espírito e, por isso, é sacrificada. Será necessária outra mulher, da estirpe das excluídas, para dar imagem e voz à lembrança sagrada sequestrada pelos homens.

A história dos Abakuá, uma irmandade exclusivamente masculina, emerge no eterno regresso de Sikán, Belkis a resgata do ciclo infinito de profanação, maldição, morte e silenciamento. Sikán, sua paixão e morte, permitem à artista que aborde noções como as relações de poder no patriarcado, a procura pela liberdade, a culpa, o remorso, o medo. Clara Nuñez cita um texto de Ayón, de 1994, onde a artista declara:

O que mais chama minha atenção da lenda é a condição de vítima que sempre joga o personagem feminino, porém, de uma posição quase genérica, sopesando as conotações que puderam se derivar dessa situação²⁴.

51

Ayón se identifica com a mulher excluída e, como se fosse um *álter ego*, a coloca no centro de sua obra. Ela mesma, Belkis, com suas dores, sua raiva, seus desejos, serve de modelo para Sikán.

De acordo com Lázara Menéndez, na arte cubana – na latino-americana, em geral –, as religiões de raiz africana operam quase sempre de modo superficial, próximas do populismo e do exotismo. Belkis, porém, afasta-se desses tópicos, nas suas imagens *há una enorme intensidad emocional e sensorial porque Belkis era una intelectual e sua aproximación ao mito Abakuá era extremadamente sofisticada*²⁵.

²³ COTTER, Holland. *From Cuba, a Stolen Myth*. In: NKame: A Retrospective of Cuban Print-maker Belkis Ayón. El Museo del Barrio, Manhattan; elmuseo.org

²⁴ NÚÑEZ, Clara. *Belkis Ayón, el alter ego de la mujer discriminada*. In: <http://www.radioafricamagazine.com/belkis-ayon-el-alter-ego-de-la-mujer-discriminada/>

²⁵ MENENDEZ, Lázara. Apud NÚÑEZ, Clara. *Belkis Ayón, el alter ego de la mujer discriminada*. In: <http://www.radioafricamagazine.com/belkis-ayon-el-alter-ego-de-la-mujer-discriminada/>

Hoje, quase vinte anos depois da morte Ayón, podemos detectar na sua obra as problemáticas contemporâneas de gênero, etnia, situação social. Impossível esquecer que a artista era uma mulher negra cuja vida artística se desenvolveu em Cuba, durante a crise do Período Especial.²⁶

Belkis apostava no poder latente e reprimido de tudo o que foi excluído. Ao trabalhar a sociedade Abakuá, um culto temido e considerado marginal em Cuba e, dentro dele, a exclusão das mulheres indaga as relações de poder e a culpa que atormentaria eternamente os opressores (a morte de Sikán é constantemente evocada pelos ñañigos, que sempre colocam um homem vestido de mulher nas suas procissões).

Siempre vuelvo, (Sempre regresso) é o título de uma das suas gravuras. A imagem branca de Sikán aparece no alto da página rodeada de uma amêndoa de chamas ou de raios, duas serpentes enredam-se nos seus braços que carregam folhagens viçosos. Seu rosto não tem sequer olhos, mas está crivado de espinhos ou pregos e o peixe Tanze cobre sua boca. Na parte inferior da gravura aparecem três figuras menores, também sem rosto, cada uma com seu emblema no peito: a palma, o peixe, um outro ser humano menor. Os braços das três, elevados para o

52

Belkis era muito ousada: desafiava não só a própria tradição da história da arte quando tratava de grandes temas como o sacrifício, desde uma perspectiva particular, mas desafiava também à gravura como processo, ao mudar uma tradição e confronta-la com um processo de criação laborioso e exigente²⁷.

A obra de Belkis Ayón também aborda não somente o sincretismo religioso dos cultos afro-cubanos, mas também o que poderíamos chamar de sincretismo estético pois, nas suas gravuras articulam-se, de forma surpreendente, os rastros da iconografia bizantina com os resíduos da simbologia católica vinda da colônia com o sistema gráfico Ereniyó, as firmas ou anaforuanas do ritual ñañigo.

²⁶ O Período Especial em Cuba foi longo período de crise econômica que começou como resultado do colapso da União Soviética em 1991 e pelo recrudescimento do embargo norte-americano desde 1992. Esse período transformou a sociedade cubana e sua economia, Cuba teve que fazer urgentes reformas na agricultura e foi obrigada a fazer recondiçionamentos na indústria, saúde e alimentação.

²⁷ MENENDEZ, Lázara. Apud NÚÑEZ, 1999.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, no se mueve...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, se murió.²⁸

O poema de 1934, de Nicolás Guillén, está baseado nos cultos afro-cubanos preservados na ilha de Cuba. *Sensemayá*, apresenta-se como um ritual sonoro no qual o *mayombero*, o oficiante, dirige uma cerimônia da caca e sacrifício de uma serpente. “A palavra *sensemayá*, aparentemente inventada pelo poeta, determina um ritmo hipnótico imprescindível para qualquer ritual propiciatório. De acordo com Hega Zambrano:

A morte de uma serpente, criatura sagrada, simboliza renovação, fertilidade, crescimento e sabedoria. Assim, a morte da serpente, como nos ritos ocidentais da primavera, é um ritual celebrado para a melhoria da humanidade²⁹.

Regressamos então à serpente, companheira de Sikán, e de Eva. Até onde percorreremos esta galáxia de transmutações? Sikán que podia ser Cristo, poderia agora ser Eva ou Madalena ou Lilith? Chegaria, mesmo que travestida, a ser um amparo para os homens que a expulsaram e a sacrificaram, mas que ainda experimentam o drama interminável da amputação do feminino?

Um jogo de alternância entre os lugares da vítima e dos algozes, um jogo de lembranças traficadas nos porões dos navios negreiros, que quanto mais sufocadas mais teimam em irromper e em se espalhar.

²⁸ GUILLÉN, Nicolás. *Sensemayá, Canto para matar una culebra*. West Indies Ltd., en Obra poética 1920-1972, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972. p. 102.

²⁹ ZAMBRANO, Hega In: BUJA, Maureen *The Snake of Redemption*, 2016. <http://www.interlude.hk/front/snake-redemption/>

A linguagem política dos espaços museais

Wilmihara Benevides da Silva Alves dos Santos¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir a inserção do Museu da Língua Portuguesa como produção de uma nova linguagem museológica: o museu experiência. A partir de uma breve contextualização sobre a caracterização dos museus a partir da exposição de coleções privadas, problematizamos a forma como o Museu da Língua Portuguesa mobilizou ser visto sem uma coleção. A proposta e definição deste museu relacionam-se a importância de circulação dos enunciados sobre a diversidade da cultura brasileira e seus efeitos nas políticas de patrimônio imaterial. Desde a reorganização democrática do país, as disputas de memórias distintas tornaram-se cada vez mais evidentes, posições que foram silenciadas na construção da memória nacional ganharam visibilidade, em especial, ao se fazerem presentes no contexto da produção de uma Nova Museologia. A disputa de narrativas acontece todo o tempo, então se faz necessário refletir sobre estas posições flutuantes e que também aparecem na produção dos chamados “novos museus”. De acordo com informações divulgadas pelos meios de comunicação de massa, em 2020 ocorrerá a reinauguração do MLP. Ao mesmo tempo, a imaterialidade da língua, que se materializa em corpos, imagens, palavras e pensamentos, continua a desenhar arranjos de sua manifestação no cotidiano de diferentes pessoas. Nestas possibilidades de devir, trago para este artigo uma reflexão sobre as posições políticas na qual se insere a produção desta nova museologia.

Palavras-chave: Museu da Língua Portuguesa, linguagem museológica, museu experiência, nova museologia, museu e política cultural.

¹ Doutora em ciências Sociais pela PUCSP

Abstract: This article aims to consider the insertion of the Museum of the Portuguese Language as a production of a new museological language: the museum experience. We have made a brief contextualization of the museums from the perspective of the exhibition of private collections. Next, we discuss how the Museum of the Portuguese Language was able to be seen without a collection. The conceptual proposal of this museum is related to the importance of the circulation of statements about the diversity of Brazilian culture and its effects on intangible heritage policies. Since the country's democratic reorganization, disputes over distinctive memories have become increasingly evident. In this way, positions that were silenced in the construction of the national memory gained visibility, especially, when they were present in the context of the production of a New Museology. The dispute of narratives happens all the time, so it is necessary to reflect on these mutant positions that also appear in the production of the so-called "new museums." According to information released by the mass media, in 2020 will occur the reopening of the MLP. At the same time, the immateriality of the language embodied in bodies, images, words and thoughts, continue to draw arrangements of their manifestation in the daily lives of different people. In these possibilities, I bring to this article a reflection on the political positions in which the production of this new museology is inserted.

Keywords: Museum of the Portuguese Language, museological language, museum experience, new museology, museum and cultural policy

Não apenas os livros orientam sobre a forma de pensar um assunto. O ato de ler não se restringe a palavras, mas gestos, cheiros, toques, sons, imagens, bem como a arquitetura dos espaços. Lemos com todo o corpo e com ele participamos de diferentes relações sociais. A cada espaço em que nos inserimos o nosso corpo é dado a ler e a responder de uma forma.

As formas como somos instigados a ler são responsáveis também pelo modo como aprendemos a participar da vida social, a nos relacionarmos. As esferas subjetiva e objetiva andam juntas, não se separam. Ao pensar a língua como tema museológico, essas relações são retomadas, uma vez que os processos cognitivos, sociais, culturais e políticos não são indissociáveis na constituição dos indivíduos.

Se a linguagem conduz os sentidos que atribuíamos às coisas, é possível pensar que novos sentidos sobre as mesmas coisas são possíveis a partir de novas linguagens que incidem sobre elas. A língua portuguesa como tema museológico torna-se esse objeto em que os curadores atribuem determinados sentidos a sua história, ao mesmo tempo em que por meio dela é possível materializar diferentes linguagens.

Seja como meio ou produto dos processos de significação, o funcionamento da língua como discurso está sempre em jogo. Deste modo, não apenas novos sentidos podem movimentar a narrativa da língua portuguesa num museu, como a própria noção de museu pode ser revista.

Tanto nos espaços em que se localizam, como em suas coleções, os museus continuam consagrando valores e ideias. Para o visitante, o que é exposto num museu é a posição legítima, não é comum questionar o ponto de vista de uma exposição, principalmente quando o objeto museológico é a língua que se fala, que se aprende e se estuda nos espaços de educação formal. Por outro lado, também devemos lembrar que os museus são espaços de educação não formal e por isso podem criar modos de aprender diferentes do modelo escolar. Esses diferentes modos de aprender envolvem a sua importância já conhecida no imaginário coletivo de teatralizar certas memórias. Segundo Corrêa:

Os museus têm um papel cada vez mais importante na construção do imaginário das sociedades e na teatralização das memórias coletivas. Os novos museus se difundem por todo o mundo provocando mudanças na relação das populações com o seu passado, presente e futuro (2008, p.76).

Os museus organizam os assuntos que são autorizados a serem pensados em seu espaço, desde a sua localização, arquitetura, à sua organização interna. São escolhas de como os sujeitos podem ser afetados a olhar e a pensar nestes espaços. Constituem práticas de saber, espaços onde se conta, faz ouvir e ver determinadas leituras. As escolhas do que é exposto e como é exposto num museu também tratam de epistemologia.

Compreende-se como epistemologia as regras acordadas sobre as formas científicas de aquisição de conhecimento. Geralmente, por meio destas regras é possível determinar quais temas merecem atenção, quais interpretações poderão ser legitimadas, quais maneiras poderão ser usadas para produção deste conhecimento. Define não somente como é possível produzir conhecimento visto como legítimo, mas também quem produz esse conhecimento tido como verdadeiro.² Estes aspectos favorecem pensar a ordem do discurso mencionado por Michel Foucault:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (2012, p.8-9).

57

Pelo olhar da ciência naturalista realizaram-se expedições em alguns países da América, Ásia e África com o intuito de estudar seus recursos naturais e a população nativa no século XVIII e XIX. O conteúdo destas expedições possibilitou formar os acervos dos museus de botânica, zoologia, mineralogia, etnografia e arqueologia dos países europeus.

O sistema de classificação de animais, aves e plantas valorizava tanto a ciência racionalista como o experimentalismo na construção do discurso dos primeiros museus públicos. O leitor era inserido numa perspectiva de leitura que valorizava um discurso objetivo e eurocêntrico, facilmente tomava-se como verdade os objetos selecionados para contar uma narrativa.³

² Estas são posições apresentadas por Grada Kilomba na palestra chamada *Descolonizando o conhecimento*. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>> Último Acesso em 2 de jul. 2018.

³ O primeiro museu público foi organizado pela coleção de Elias Ashmole (1617-1692) doada para a universidade de Oxford, na Inglaterra, em 1683. O interesse de divulgar coleções privadas aparecem na história dos diferentes museus como: British Museum (1753) na Inglaterra e o Museu do Louvre (1793), em Paris.

Grande parte de seus diretores tinha interesse no desenvolvimento do pensamento científico. O paradigma das ciências naturais favorecia tensionar o monopólio do discurso religioso.

Não é coincidência que a história natural tenha sido não apenas a ciência que imporá a epísteme da época, isto é, os critérios de verdade, mas também por isso mesmo, o modelo para a própria definição do conhecimento científico e suas condições. [...] O conhecimento não mais se produz especulativamente a partir de pressupostos teológicos, teóricos ou filosóficos, mas do sensível é que se chega ao inteligível: daí a consolidação das coisas materiais como documentos, fontes de informação (MENESES, 2017, p.6).

Os museus europeus no século XIX representavam o espaço de consolidação do capital cultural de um país, a moeda de prestígio e distinção em relação ao poder político que cada país pleiteava para si diante de outros povos. Suas coleções eram adquiridas por meio de doações, compras e raptos de objetos dos povos que foram colonizados.⁴

Tanto nos museus de arte como de ciências naturais era gerado um comportamento de reconhecimento de antemão dos discursos científicos e estéticos expostos, bem como a partir destas referências reforçavam no seu público o ideal de pertencimento a uma nação civilizada, principalmente diante de objetos e mobiliários pertencentes à nobreza, realeza e de origem eclesiástica.

Por meio do discurso científico e estético em voga expõe-se uma expressão de saber sobre os objetos de diferentes culturas, um reforço da dominação colonial. De acordo com FANON, frases como:

[..] “eu conheço-os”, “eles são assim” traduzem esta objetivação levada ao máximo. Assim, conheço, os gestos, os pensamentos, que definem estes homens. O exotismo é uma das formas desta simplificação. Partindo daí nenhuma confrontação cultural pode existir (1956, p.39).

A construção do exotismo no olhar dos europeus sobre os povos africanos e ameríndios, por exemplo, teve como reforço uma perspectiva de saber tida como legítima e que desautorizava outros saberes, práticas e corpos ao colocá-los como exóticos. Esta era a posição que também encontrava-se nas exposições universais que duraram até a década de 1950.

⁴ Entre as várias práticas que constituíam as coleções dos primeiros museus nos países europeus, não ignoramos a importância dos gabinetes de curiosidades que os antecederam. Como referência de estudo sobre isso citamos o trabalho de Mariana Franço, *De Olinda à Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.



Figura 1: Imagem ilustrativa de uma visita ao museu.

Fonte: Google imagens

Os espaços museológicos contribuíram em disciplinar o comportamento do visitante sobre como se relacionar com as informações expostas de modo a tomá-las como verdade. Observar peças de um museu, nas vitrines, aquários ou galerias indicava um comportamento que foi ensinado a reconhecer nos objetos expostos algum valor intrínseco e por isso deveriam gerar certa identificação com a narrativa visualizada ao mesmo tempo, alimentava um olhar de exotismo diante da exposição de peças de culturas diferentes do olhar do observador.

O critério da seleção não era evidenciado para o público. As legendas dificilmente relatavam as circunstâncias de escolha que levavam determinados objetos a pararem numa vitrine de museu. Ao contrário, as legendas informam, às vezes, o nome do artista, o ano e material que as obras foram feitas. Há um silêncio quanto às múltiplas histórias que envolvem uma coleção, em especial, o critério do que é selecionado e exposto.

No Brasil, a criação do Museu Real no Rio de Janeiro transformado no Museu Nacional, em 1818, teve como acervo uma pequena coleção de história natural e quadros pintados durante o período colonial sobre a paisagem sul americana. Estes quadros foram doados por D. João VI. O importante para os diretores deste museu era representar a nação brasileira em consonância com a ciência em voga na época. Isso significava investir em pinturas que retratassem a paisagem natural.

No final do século XIX surgiram outros museus que disputavam com o Museu Nacional a leitura científica da realidade brasileira, em especial, a

compreensão do caráter do povo como base da nação. Por exemplo, o Museu Paulista (1892) em São Paulo, Museu Paraense Emílio Goeldi (1894), Museu do Exército (1864), Museu da Marinha (1868), Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894).

Havia uma perspectiva de reproduzir os padrões europeus de visibilidade de uma nação: um povo homogêneo, branco e católico. Os intelectuais brasileiros responsáveis em dizer qual cultura era legítima nos espaços *museais*, também diziam como seria esta caracterização. Com estas questões colocavam-se diante do sentimento de repulsão e inclusão simultânea de populações não brancas, consideradas bárbaras e inferiores. Uma relação ambígua pelos corpos vistos como abjetos.⁵

Com a República, novas leituras sobre a História do Brasil foram construídas, em oposição ao modelo usado durante o regime monárquico, os museus tiveram importante papel na rede de produção discursiva sobre o imaginário da nação brasileira, colaborando com as regras sobre o que poderia ser dito.

Até meados do século XX, a equiparação entre povo, raça e nação possibilitou o discurso da mestiçagem, no lugar de ressaltar as especificidades étnicas. Reconhecer as especificidades culturais dos povos que conviveram no território brasileiro, poderia romper com o discurso assimilacionista construído por diferentes instituições, por exemplo, no acervo do museu de história (Museu Paulista inaugurado em 1895) e no acervo do museu de arte (Pinacoteca de São Paulo, inaugurada em 1905).

O interesse sobre as culturas dos povos colonizados restringia-se aos museus de etnologia, estes possuíam uma posição inferior em relação ao prestígio discursivo que representavam as tipologias dos museus mencionados.⁶

⁵ O conceito de abjeção trata das práticas de negação de direitos, de reconhecimento e legitimidade de determinado grupo de pessoas. Segundo Judith Butler, o corpo abjeto é aquele que se nega a entender, ouvir, conceber existência em determinada matriz cultural, considerado um corpo sem vida. Visto em: BUTLER, **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"**. New York: Routledge, 1993. Disponível: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/9979/8380>. Último Acesso em 30 de ago 2018. Também presente no seguinte link: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740575/mod_resource/content/2/BUTLER.%20Judith.%20Bodies%20that%20matter_introdu%C3%A7%C3%A3o%20em%20port.pdf

⁶ Os museus de etnologia surgiram como espaços de celebração dos impérios coloniais e ao tratarem das culturas colonizadas, tornaram-se importantes centro de estudos antropológicos.

A mudança de paradigma veio com o fim da Segunda Guerra Mundial e que acompanha, na sequência, a descolonização dos países da África e Ásia, o movimento dos direitos civis da população negra nos EUA e os movimentos de resistências aos governos autoritários nos países da América Latina.

Em virtude deste forte movimento político e social tem-se a criação do *Conselho Internacional de Museus* (ICOM) e das *Organizações das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura* (UNESCO) em 1946.

O convênio de cooperação mútua entre ICOM e UNESCO possibilitou a Conferência realizada em Santiago do Chile, em 1972. Esta conferência introduziu o conceito de “museu integral”, o qual conferia aos museus o papel político de atuar na preservação da natureza e do seu território junto às comunidades locais.

Neste seminário também foi discutido o conceito de “museu ação”, concebendo aos museus uma aproximação com as comunidades do seu entorno para pensar com elas os problemas econômicos e políticos que as afligem e, então, propor soluções sustentáveis. Estas medidas estão atreladas, especialmente, à força que os movimentos sociais adquiriram em diferentes países na década de 60 e com isso, amplia-se o questionamento sobre o papel dos museus na relação com seus territórios e quais discursos assumiriam. A defesa de um novo papel dos museus na sociedade fomentou seminários promovidos pela UNESCO no Rio de Janeiro (1958); em Jos na Nigéria (1964); e em Nova Déli (1966).

No Brasil houve uma forte mobilização da sociedade folclorista, do movimento feminista, do movimento negro, de defesa dos direitos indígenas e descendentes de imigrantes em diferentes debates políticos incluíram suas perspectivas que não eram consideradas na política cultural brasileira. Simultaneamente, ocorre o mesmo em outros países.

Os movimentos antinucleares, antibelicistas, a luta pelos direitos civis, movimentos ecológicos, o movimento de libertação contra a colonização dos países africanos e asiáticos favoreceu questionar os espaços de representação política, assim como criticar o modelo europeu de alta cultura europeia diante de outros saberes e práticas culturais até então desprestigiadas.

A descolonização dos países africanos, por exemplo, acompanhou movimentos artísticos, políticos e filosóficos como o pan-africanismo e o destaque para o conceito de negritude. Referências que se destacaram neste contexto foram o poeta e intelectual senegalês Leopold Sedar Senghor (1906-2001) e o poeta da Martinica Aimé Césaire (1913-2008). Estas referências intelectuais irão inspirar

outros intelectuais na valorização da produção artística e intelectual da *Díáspora Africana*, que escapa aos eixos tradicionais da arte considerada Ocidental.

De acordo com Hall (2003), os movimentos identitários fomentaram um *modernismo nas ruas* dado pela valorização de outras narrativas, as quais impunham certos deslocamentos das antigas hierarquias pautadas nas narrativas oficiais. As novas políticas culturais voltadas para as diferenças sexuais, raciais, culturais e étnicas ganharam visibilidade em diferentes países.

No final do século XX novos conceitos passaram a rever a função dos museus e de seus discursos. O edifício, a coleção e o público, continuam sendo importantes ao lado de novas categorias como os conceitos de território, patrimônio e comunidade.

Com estas novas categorias incentiva-se uma mudança epistemológica para construção de novos museus. O conceito de território possibilitava destacar as relações vividas por uma comunidade, sendo estas práticas os bens materiais e imateriais a serem preservados. Esta perspectiva foi defendida por Georges Henri Rivièr e Hugues de Varine-Bohan, diretores do ICOM, ao priorizarem a população como agente das atividades museológicas, esta é a perspectiva que passou a ser vista como uma ação à favor da democracia cultural.⁷

Em meio às novas formas de pensar a função dos museus na sociedade, há os debates que inserem práticas de repatriação de objetos culturais dos povos que foram colonizados e que hoje tem suas peças em museus estrangeiros, assim como há novos museus com a perspectiva de valorizar as culturas locais, os chamados museus comunitários e imateriais.⁸

Curadores e diretores de museus passam a rever as narrativas que expõem, em especial, sobre a relação com os povos colonizados e propõem novos exercícios de leitura que desestabilizem formas de olhar e pensar, porém, como realizam isto?

⁷ O historiador e museólogo, Hugues de Varine Bohan foi diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM) entre 1965-1974. É responsável pelo conceito de Ecomuseus, também conhecido como museu comunitário e que compõe o Movimento Internacional da Nova Museologia da década de 80.

⁸ Alguns exemplos apresentados por VARINE-BOHAN (2008): Musée National Boubou Hama ou Museu Nacional do Niamey no Níger foi construído com a independência deste país em 1960, com o objetivo de proteger seu patrimônio local contra os vandalismos e tráficos de objetos. O Museu da Anacostia Community Museum, em Washington DC (Estados Unidos) nasceu com reivindicações políticas da população afro-americana. A Conferência da Terra realizada em Estocolmo em 1972, na Suécia, potencializou o surgimento de ecomuseus como prática que vincula o desenvolvimento sustentável ao patrimônio cultural.

O Museu da Língua Portuguesa, por exemplo, surge no processo destas diferentes respostas que circunscrevem o campo da nova museologia. Entre elas, citamos a crescente importância dada aos visitantes nos museus, os interlocutores das narrativas museológicas.

Os museus passaram a investir nas formas de comunicação com seu público. Desde a inclusão de legenda nas peças expostas e textos que acompanham as exposições até a existência de acervos digitais. Estes aspectos fortalecem o papel educativo dos acervos museológicos e a existência de setores educativos.

Os museus imateriais, também conhecidos como museus intangíveis, museus vivos, contadores de história, museus interpretativos ou interativos; apareceram no cenário da cultura brasileira com a tecnologia audiovisual e digital. Estes novos recursos ampliam o campo enunciativo dos objetos expostos e as antigas galerias museológicas ganharam nova performance discursiva.

Ao proporcionar primazia à experiência sensorial, o bem *musealizado* em si mesmo torna-se meio para educação emocional e não um fim em si mesmo. Há uma mudança de foco, o acervo digital torna-se meio para valorizar experiências pessoais com o tema exposto. Neste aspecto, Lúcia Gonzáles menciona o desafio de quem faz a curadoria de uma exposição:

[...] não se trata mais de enfileirar alguns quadros, alguns vídeos ou *performances*, e sim, de propor uma teia de oportunidades de leitura que possam comover ao outro, isto é, tirá-lo de seu lugar, de suas certezas, abrindo-lhe o mundo; criar uma instabilidade para que haja movimento, ou seja, para que a experiência no espaço museal seja transformadora (p.4).

O designer norte-americano Ralph Appelbaum foi responsável pela cenografia do MLP. A *Ralph Appelbaum Associates*, com sede em Nova York, tem experiência larga na concepção de museus interativos, com o objetivo de propor uma experiência sensorial e afetiva ao público.⁹ Cabe ressaltar que os museus de ciências foram os primeiros a instaurar processos interativos dentro deles.

Na entrevista realizada por Cavalcante (2001), na *Revista Super Interessante*, com o designer Ralph Appelbaum, a constituição de uma exposição é valorizada

⁹ Exemplos desta atuação: Museu Americano de História Natural - Sediado em Nova York. Biblioteca Presidencial Clinton, voltada para a memória da gestão de Bill Clinton na Presidência dos EUA (1993-2001). Museu Memorial do Holocausto, voltado para o estudo e a preservação da memória do genocídio praticado na Alemanha nazista (1993). Memorial do Rio Grande do Sul, construído em 2000 no antigo prédio dos Correios em Porto Alegre, abriga exposições e mostras que valorizam a cultura gaúcha. Exposição da TV na OCA - Mostra realizada em novembro de 2000, celebrando os cinquenta anos da televisão no Brasil.

como aquela capaz de gerar uma linguagem atrativa na relação com o público. De acordo com Ralph Appelbaum:

Tudo começa com muita pesquisa, colaboração de especialistas, enfim, busca de informação. O que nós fazemos é transformar essa informação em uma narrativa e depois essa narrativa em uma experiência de imersão. A arquitetura e o design do museu são fundamentais para provocar essa experiência. Museus modernos, na maioria das vezes, são museus de interpretação, precisam de um contexto, de um entorno. São mais parecidos com uma peça de teatro com a diferença de que você pode caminhar pelo palco.¹⁰

A produção de novos museus, na perspectiva deste designer, envolve não apenas a linguagem interativa, mas a arquitetura dos espaços. Ambos funcionam como novas linguagens museológicas. Nesta mesma entrevista ele diz:

Além do mais, a criação de museus como o de Bilbao é mais do que a criação de um museu, é o nascimento de uma nova arquitetura e o renascimento de uma cidade, uma oportunidade de atrair as pessoas de volta para o centro urbano. Museus tornam a vizinhança segura, atraem lojas, restaurantes e pessoas para relaxar, numa convivência pacífica. Estamos falando do renascimento de espaços sociais, da arquitetura e da qualidade de vida que vem com tudo isso.

Para Poulot, a nova tipologia de museus, como os museus imateriais, coloca-se em disputa com os museus etnológicos, como pode ser visto no trecho abaixo:

[...] a evolução aparentemente terminológica – a do patrimônio imaterial que toma o lugar do patrimônio etnológico – venha a implicar mudanças que têm a ver, simultaneamente, com uma orientação disciplinar e com uma vontade de intervenção política (2013, p.54).

Esta nova intervenção política é espacial, verbal e visual. Para os sujeitos que produzem os novos museus compreendem que estão construindo uma nova forma destes espaços serem vistos pela sociedade. Isso pode ser encontrado na posição de Hugo Barreto, secretário geral da Fundação Roberto Marinho e responsável pela concepção do MLP. Para ele, o MLP não se define como um museu histórico, etnológico, antropológico, segundo algumas das tipologias conhecidas nos estudos museológicos, mas como um “museu experiência”.¹¹

¹⁰ Disponível em: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/ralph-appelbaum/>>. Último Acesso: 21 de jan. 2018.

¹¹ Hugo Barreto foi responsável pela criação do Telecurso 2º grau, Canal Futura, Museu da Língua Portuguesa, Museu do Futebol, Museu da Arte do Rio e Museu do Amanhã. Durante 2004-2007 foi presidente do Conselho do GIFE (Grupo de Institutos Fundações e Empresas).

Essa tipologia insere uma nova relação com o processo de *musealização*, por exemplo, não há como preservar uma língua. O setor de preservação (seleção, aquisição, gestão e conservação do acervo) deixa de existir no espaço do museu. A ausência de um acervo ou de coleções fez com que o núcleo de pesquisa (curadoria e catalogação) e comunicação (exposição, publicações) ganhasse formatos pouco visíveis nas dependências desta instituição, não havendo também uma reserva técnica.

No lugar do acervo há um conjunto das instalações expositivas de base digital; a presença de objetos materiais é compreendida como cenográfica. A dimensão intangível, variável, capaz de se modificar impossibilita falar de uma coleção que possa ser preservada. Entretanto, os museus imateriais/intangíveis continuam se autodenominando museus, mesmo com estes novos formatos que se diferenciam dos museus caracterizados por uma coleção e reserva técnica. Os recursos audiovisuais e a narrativa em primeira pessoa do singular também são marcas da nova comunicação museológica que se diferencia das regras adotadas até então para comunicação de um acervo.

Esta nova linguagem museológica divide pesquisadores sobre a legitimidade dos museus imateriais, a ponto de não serem considerados museus. O MLP recebeu críticas de museólogos e historiadores que o colocam na linha de entretenimento. Na opinião do designer Ralph Appelbaum:

Sempre há críticos para os quais os museus devem ser tradicionais e que o lazer deve ser outra coisa. O que nós queremos mostrar é que os museus são atrações baseadas na realidade, que permitem um aprendizado fundamentado na História. E eles podem ser tão excitantes quanto atividades de lazer baseadas na ficção e no entretenimento (Entrevista com o cenógrafo do MLP Ralph Appelbaum).

Para Appelbaum, os museus vivem uma interseção singular entre patrimônio, educação e turismo. Num museu imaterial, por exemplo, não há como preservar um acervo. Sua função seria outra:

O que nós queremos é que os museus se juntem às demais atividades de lazer. Ninguém precisa se queixar de deixar de ir ao cinema ou de praticar esportes porque tem que visitar um museu. Isso deve ser um prazer. Para tanto, buscamos formas de melhorar essa experiência e fazer com que as pessoas se sintam à vontade no ambiente do museu (Entrevista com o cenógrafo do Museu da Língua Portuguesa Ralph Appelbaum).

Neste caso, não há a preocupação de preservar uma coleção ou organizá-la por meio dos recursos digitais, mas provocar uma educação emocional, por meio de um espaço que alia uma perspectiva de educação e lazer. A associação entre museus e espaços de lazer, segundo Ralph Appelbaum, iniciou nos Estados Unidos, após a Segunda Guerra Mundial, sem que isso representasse uma ruptura com a forma de promover cultura.

Quase a metade dos museus norte-americanos foi construída após o fim da Segunda Guerra Mundial, e, a partir dali, foram utilizados pelas famílias como forma de passar seu tempo de lazer. Conforme as pessoas tinham mais tempo livre, os museus passaram a ser frequentados por crianças e jovens, ricos e pobres, tomaram-se palco de eventos sociais, lugares onde encontrar os membros de sua comunidade. (Entrevista com o cenógrafo do Museu da língua Portuguesa Ralph Appelbaum).

Novos comportamentos são instigados. Ao lado da fruição insere-se o estímulo por descobertas e jogos. A cenografia, cada vez mais, ganha o espaço da organização dos museus que trabalham com temas intangíveis.

A perspectiva educativa continua como função das exposições *museais* responsáveis por criar relações entre informações tiradas de diferentes lugares. Estas podem estar em forma de objeto, imagens, texto escrito e audiovisual; e que constituem uma forma de ver um assunto pelo arranjo produzido entre elas. Os recursos audiovisuais também são utilizados com a finalidade de gerar a experiência afetiva nos visitantes em relação ao conteúdo exposto.

Sobre esta organização, o MLP desde a sua inauguração até o incêndio em 2015, contou apenas com alterações realizadas na expografia do segundo andar que se referiam à adequação ao novo acordo ortográfico. Não houve mudança de conteúdo. Para apresentação do segundo andar deste museu, compomos um percurso de visita em quatro instalações. A primeira refere-se à instalação *Árvore das Palavras*.

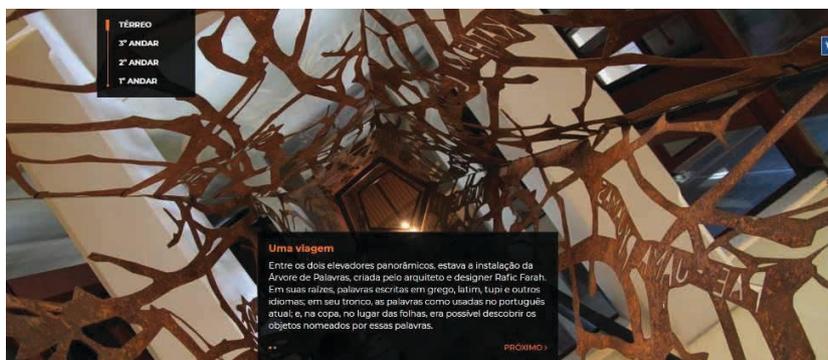


Figura 2: Fotografia da instalação *Árvore das Palavras*

Fonte: <<http://museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicao-principal/>>

Quem chegava ao museu, ao entrar no elevador panorâmico, visualizava na lateral do elevador a instalação chamada *Árvore das Palavras*. A imagem acima foi retirada do site do museu, visualizamos a perspectiva desta instalação sendo registrada do seu interior, num ângulo que nenhum visitante acessava. Esta instalação percorria os três andares do museu entre os dois elevadores panorâmicos.

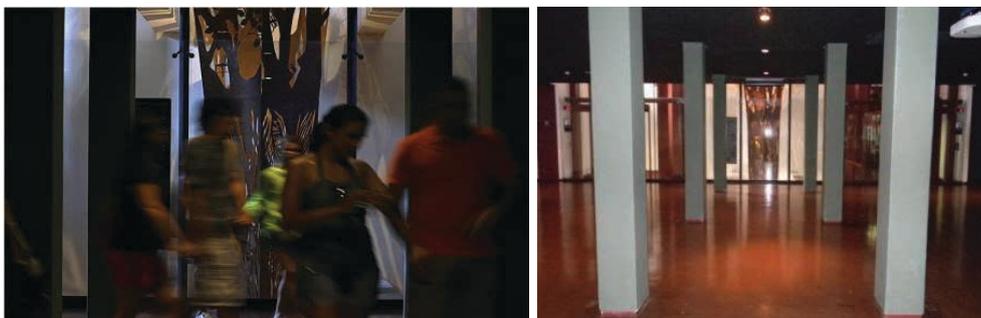


Figura 3: Fotografia da instalação *Árvore das Palavras*. Na primeira imagem temos a visualização do segundo andar do museu com a *Árvore das Palavras* entre os dois elevadores. Na segunda imagem visualizamos visitantes que ao saírem do elevador passavam na frente desta instalação.

Fonte: André Bispo

No térreo, o visitante já no elevador poderia ver entre um galho e outro, palavras escritas em latim. Nos demais andares visualizava palavras que tem origem nas línguas africanas e indígenas. O fato de a raiz não tocar totalmente o solo permite pensarmos no encontro entre raízes: latinas, africanas e ameríndias uma vez que na raiz visualizava-se palavras do latim e no corpo da árvore palavras que tem origem nas línguas africanas e ameríndias.

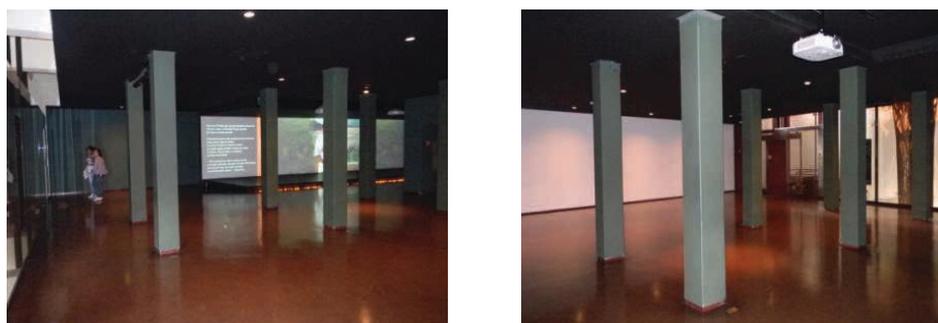


Figura 4: Na primeira imagem temos a perspectiva de quem sai do elevador e vai em direção à *Grande Galeria*. Na segunda imagem a perspectiva de quem retorna para o elevador.

Fonte: Acervo de estudos dos educadores do MLP

O visitante ao descer do elevador, no segundo andar, deparava-se com a exposição fixa (de longa duração) cujo tema principal era “A língua como retrato de um povo”. Para compor este tema o MLP selecionou influências linguísticas e características culturais dos povos formadores do povo brasileiro.

A primeira imagem a ser visualizada era uma tela que percorria toda a extensão do corredor do segundo andar. Esta imensa tela nomeada de *Grande Galeria* divide-se em três partes. Em cada parte são exibidos quatro vídeos temáticos que se revezam durante o dia. Neste revezamento, o vídeo *Raiz Lusa* era transmitido uma vez a mais em relação aos outros três.



Figura 5: *Grande Galeria*

Fonte: André Bispo

Cada vídeo, com duração de seis minutos, foi composto por recortes retirados de diferentes produções audiovisuais da Fundação Roberto Marinho, da TV Cultura, Videocabines do projeto Parabolic People¹² e de filmes como *Língua Além-Mar*, entre outros. Os visitantes, geralmente escolhiam ver uma sequência destes vídeos, reconhecendo imagens retiradas de trechos de novelas, filmes e videoclipes.

Na primeira parte, os temas exibidos são: “Relações Humanas”, “Músicas”, “Carnavais” e “Festas”. Na segunda parte: “Raiz Lusa”, “Religiões” e o único com nome duplo “Natureza e Cultura”. Na terceira parte: “Futebol”, “Culinária”. “Danças”, “Cotidiano”.

Existe um narrador para cada vídeo temático que conecta as falas expostas dos diferentes documentários selecionados para compor cada vídeo. Assim evitou-se perder a articulação entre os enunciados.

Deste modo, o visitante ao chegar no segundo andar do MLP depara-se com cenas contemporâneas de falantes da língua portuguesa, exibidas na parede de um longo corredor. Recortes de diferentes vídeos que exibiam aspectos da língua portuguesa e da cultura brasileira. A ideia de uma língua viva e de um museu vivo era colaborada pelas imagens contemporâneas de diferentes falantes da língua portuguesa.

¹² Este projeto é da cineasta Sandra Kogut, especialista em vídeo arte e documentários. Ela convidou transeuntes de diferentes cidades do mundo, a utilizar uma cabine por 30 segundos equipada com uma câmera.

Percebe-se, nos vídeos, a combinação entre experiências culturais e palavras que as acompanham, imagens de diferentes locais do Brasil e a particularidade de sotaques dos seus habitantes. As múltiplas imagens ilustrativas de algumas culturas regionais favoreciam a estimulação, nos visitantes nacionais, da identificação imediata e o orgulho de ser brasileiro e falante da língua portuguesa. Somava-se a esta percepção o impacto que a cenografia despertava no olhar dos visitantes nacional e estrangeiro.

O mesmo acontecia no terceiro andar com o levantamento da tela e sequência de poesias narradas e projetadas no teto do edifício com imagem e som; a tecnologia digital, no seu aspecto visual, parecia disputar a atenção em relação ao próprio discurso textual do museu.

Entre a *Grande Galeria* e a *Linha do Tempo*, no centro do segundo andar, encontramos a instalação *Palavras Cruzadas*.



Figura 6: Palavras Cruzadas

Fonte: André Bispo

Ela era organizada em oito totens (chamados de lanternas). Cada lanterna era composta por um monitor dedicado às palavras que contribuíram para formar o vocabulário da língua portuguesa no Brasil. Havia duas lanternas dedicadas às línguas indígenas (uma para o Tupinambá e a outra para Línguas Indígenas hoje), duas lanternas para as línguas africanas (uma para Quicongo, Quimbundo e Umbundo e outra para Iorubá, Eve e Fon), uma lanterna para Espanhol, uma para Inglês e Francês, uma dedicada às línguas dos imigrantes (Chinês, Árabe, Italiano, Alemão, Japonês e Hebraico) e a última mostrava vídeos e textos sobre a língua portuguesa em países que ela é língua oficial ou língua de base para a formação das línguas crioulas.

Nesta instalação, presenciava-se as adaptações morfológicas e fonéticas das palavras oriundas destes povos na estrutura da língua portuguesa, bem como a mudança de significado de cada palavra, devido ao novo contexto de uso. Do outro lado do monitor eram expostos objetos representativos de suas práticas culturais.

Ao clicar sobre a palavra via-se o seu significado e ouvia-se o som da palavra falada na língua portuguesa do Brasil; na sequência, era visto e ouvido o seu significado e som na língua de origem. Este aspecto sinalizava a migração das palavras de uma língua para outra e as adaptações de sentido diante do novo contexto cultural de uso.

Ao apresentar o sentido original e suas mudanças fortalecia a ideia de uma língua viva, cujos significados não são fixos afastando da sua matriz de origem.

Atrás de cada lanterna havia uma vitrine, onde era exposto objetos antigos e contemporâneos, escolhidos para representar a cultura material e imaterial dos povos formadores do povo brasileiro. Os visitantes não apenas descobriam a origem das palavras faladas em português como um pouco da característica cultural destes povos.



Figura 7: Palavras Cruzadas
Fonte: André Bispo

Na parede da frente da *Grande Galeria* tínhamos a *Linha do Tempo*. Ela, inicialmente, era dividida em três partes na horizontal, a primeira dedicada a aspectos culturais dos povos indígenas; a segunda à formação do povo português e de sua língua; e a terceira parte referia-se a aspectos da cultura africana.



Figura 8: Linha do Tempo
Fonte: Acervo de estudo dos educadores do MLP

A partir de 1500, a cronologia prioriza fatos da História do Brasil em cinco partes divididas verticalmente. Estas divisões acompanham um tablado na horizontal com informações selecionadas para cada período histórico.

No conjunto, encontra-se na *Linha do Tempo* os seguintes recursos: mapas de diferentes tamanhos, mapas animados (vídeos), iconografia variada (cartografia náutica, iluminuras, documentos históricos, fotos, gravuras, desenhos), documentos antigos, fotografia e fac-símiles de artefatos. No seu tablado havia monitores (telas interativas) com pequenas apresentações temáticas com pesquisadores renomados como: Ataliba Teixeira Castilho, Aryon Rodrigues, Yeda Pessoa de Castro, entre outros.

A expografia do segundo andar do MLP recepcionava o público com a cultura da oralidade por meio dos diferentes vídeos da *Grande Galeria*. Em paralelo a esta instalação, como representação da cultura da escrita, havia a *Linha do Tempo* com documentos e fatos históricos, como se registrasse a história que acompanha os processos da comunicação oral visualizado na parede paralela.

Entre os textos escritos da *Linha do Tempo* e os falados na *Grande Galeria*, no centro do segundo andar, a instalação *Palavras Cruzadas* permitia que se ouvisse e visualizasse as palavras em português, bem como a possível origem de sua grafia e a escrita de palavras de cultura ágrafa.¹³

A palavra como objeto é um signo importante nas três instalações. Ela é ouvida, vista e tocada em cada setor. A palavra é acionada dentro de cada visitante. Na *Grande Galeria*, ela promove o reconhecimento do falante da língua portuguesa em cenas que lhe são cotidianas. Na *Linha do Tempo*, muitas palavras eram examinadas em seus registros iconográficos, fotográficos e textual. Na instalação *Palavras Cruzadas*, ao ver as palavras sobre a tela, despertava-se uma curiosidade em tocá-las e, com isso, suas origens eram descobertas.



Figura 9: Registro fotográfico da instalação Palavras Cruzadas.

Fonte: Luciano Bogado

¹³ É importante dizer que a ausência de tradição escrita não ignifica ausência de tradição gráfica, ao contrário, existe uma forte prática de grafismos nestas sociedades que participam como forma de registro da memória social.

O MLP, ao enfatizar o aspecto sensorial da expografia, envolvia o público num movimento de ser atingido por palavras, sejam as palavras escritas como as faladas, em seus sotaques regionais ou ritmos que não obedecem a norma escrita. A escrita da *Linha do Tempo* e a oralidade da *Grande Galeria*, são linguagens diferentes que foram colocados uma na frente da outra, tendo como centro o setor dos objetos e das palavras referentes as suas línguas e culturas de origem.

Para iniciar a visita pelo acervo, não existe um único percurso, não há uma proposta de começo, meio e fim. O começo da *Linha do Tempo*, por exemplo, está na contramão de quem chega no espaço expositivo pela *Grande Galeria*. O que importa neste caso não é a direção, mas o sentimento que o espaço gera.

O museu só faz sentido no seu conjunto ao provocar encantamento nas narrativas fragmentadas, a ligação é emotiva, visual e sonora. Da relação emotiva com a língua portuguesa para imagens em movimento, os visitantes ficam na expectativa de um espetáculo. Ao mesmo tempo, sua participação é esperada no toque dos monitores espalhados pelo centro do segundo andar e tablados da *Linha do Tempo*.

O seu discurso provoca deslocamentos de sentidos do linguístico para o museológico, e deste para o sociológico, antropológico e arqueológico. Os curadores sabem que tratam de algo que não se controla ou guarda, por isso escolheram privilegiar a história da língua portuguesa por meio das práticas de seus falantes.

As estratégias que dão visibilidade a estas práticas presentes no acervo do MLP são: textos escritos e falados, imagens em movimento (rotação normal e câmera lenta), fotografias, iconografias e objetos. Nestes materiais é possível evidenciar as posições que estão em diálogo, assim como o significado construído na relação entre imagem e texto e o que se deseja assegurar.

Os recursos audiovisuais beneficiam a imagem de uma língua dinâmica. Neste aspecto há um encantamento pelas tecnologias digitais, elas provocam uma mudança no comportamento do público por meio da interatividade com o que está sendo exposto. Em virtude disso, de acordo com Sobrinho (2013), a definição mais representativa do Museu da Língua Portuguesa, é aquela que toma o lugar da imagem dos museus como um templo das musas, para uma imagem mais alinhada aos processos tecnológicos da comunicação: a de um templo das mídias.

A linguagem audiovisual e a presença de programas educativos nos museus refletem a adaptação destes espaços em atrair um grande número de

visitantes, uma bandeira levantada no final do século XX para democratização cultural e promover a acessibilidade destes espaços. Entretanto, não apenas a linguagem utilizada pelo museu, mas as informações selecionadas podem gerar a identificação do público com o que é exposto. Os sujeitos são interpelados pelas posições expostas, a ponto de se tornarem “fiadores do discurso” apresentado. O recurso audiovisual como projetores e monitores permitia essa aproximação.¹⁴

No projeto do MLP, considera-se como público alvo diferentes faixas etárias, trabalhadores e camadas populares de diferentes níveis de instrução.

O alvo é a média da população brasileira, mulheres e homens provenientes de todas as regiões e faixas sociais do Brasil e cujo nível de instrução é, na maioria, médio ou baixo. Essas pessoas utilizam o português – sua língua materna – das mais diversas maneiras: comunicam-se com muita criatividade, usam neologismos, inventam imagens, têm humor. Operam a língua com muita soltura, mas não tem ideia de sua história, de como ela se construiu e continua a construir-se. Deseja-se que, no museu, esse público tenha acesso a novos conhecimentos e reflexões, de maneira intensa e prazerosa (FRM, 2006, p.3).

A escolha pela palavra “instrução” no lugar de “educação” no texto do projeto do MLP, sinaliza a perspectiva de transmissão de conhecimento. O museu coloca-se como instrutor de um discurso, enquanto o público é colocado na posição de adquirir essa instrução, como uma orientação prática. Enquanto a palavra educar, cuja origem vem do latim “*ducere*” significa “conduzir para fora de”, proporcionar novos estados de consciência, estimular a relação entre os saberes, proporcionar espaços de questionamentos. Estas diferenças são significativas nas escolhas deste museu, assim como a perspectiva de uma linguagem que possa padronizar o interesse de diferentes públicos.

Identificamos como um dos seus objetivos, sensibilizar o visitante para o reconhecimento de ser um usuário e agente da língua portuguesa, aquele que produz diferentes culturas com esta língua. Nas palavras de Ralph Appelbaum:

O que estamos celebrando ali é a capacidade única de cada pessoa contribuir para a criação de uma cultura. E ela faz isso por meio da linguagem, que é a alma da cultura. Para quem está de fora, esse museu traz muito do Brasil” (Entrevista com o cenógrafo do Museu da Língua Portuguesa Ralph Appelbaum).

¹⁴ A ideia de “fiadores de um discurso” encontramos em Dominique Maingueneau, a qual pressupõe que todo discurso é assumido por um sujeito. Exemplo, “[...] um enunciado bem elementar como “Chove” é estabelecido como verdadeiro pelo enunciador, que se situa como o responsável, como o fiador de sua verdade” (MAINGUENEAU, 2015, p.27).

Na citação destacada, nota-se que o visitante do MLP deve se sentir parte do acervo e construtor da história da língua portuguesa.

A interrupção das atividades deste museu ocorreu com o incêndio no final do ano de 2015, o qual destruiu as salas ocupadas pelo educativo, administração do museu, setor de manutenção, infraestrutura, copa, sala de aula do museu. O primeiro incêndio na Estação da Luz ocorreu em 1942, após noventa anos da administração inglesa da *São Paulo Railway*.

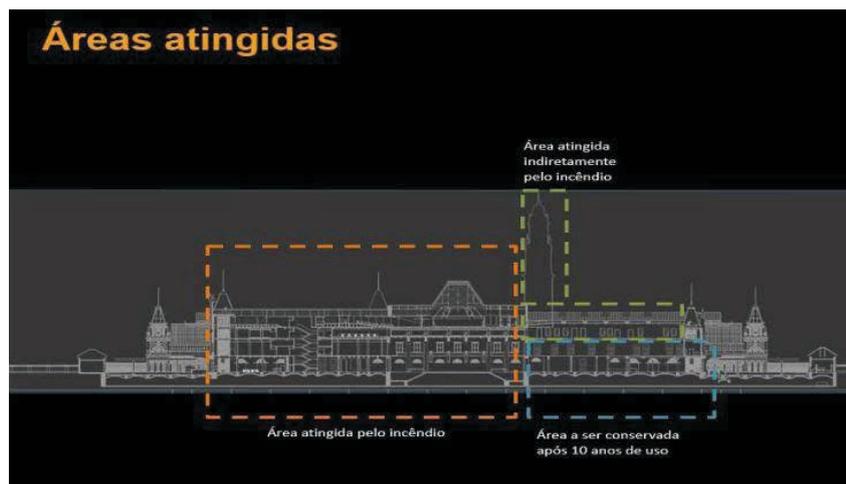


Figura 10: Áreas atingidas pelo incêndio 21/12/2015 na Estação da Luz

Fonte: http://www.frm.org.br/app/uploads/2018/06/Relatorio-Atividades-21017_FRM_versao-web.pdf



Figura 11: Vista panorâmica do incêndio no MLP, na Estação da Luz

Fonte: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/12/estacao-luz-da-cptm-permanece-fechada-nesta-terca-veja-alternativas.html>

Com a sua reconstrução, novas equipes foram contratadas de modo a adaptar ações do museu, mesmo na ausência do seu espaço físico, como, por

exemplo, algumas atividades educativas do MLP, em março de 2017, mês do seu aniversário no saguão da Estação da Luz. Foi elaborada uma programação de atividades na data de celebração do dia internacional da Língua Portuguesa (05 de maio), data de referência da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP).



Várias outras ações foram promovidas durante o período de reconstrução do seu espaço físico, assim como a sua presença na 16ª edição da *Festa Literária Internacional de Paraty* (FLIP) em 2018.

A exposição itinerante *Língua Portuguesa em Nós*, do MLP, dá continuidade ao discurso principal deste museu, quando localizado na Estação da Luz: a importância do contato da língua portuguesa com outros idiomas e a relação da língua portuguesa do Brasil como expressão dos países que pertencem a CPLP. Esta exposição percorreu Angola, Cabo Verde, Moçambique e Portugal, colocando-se como um museu vivo nos países lusófonos.

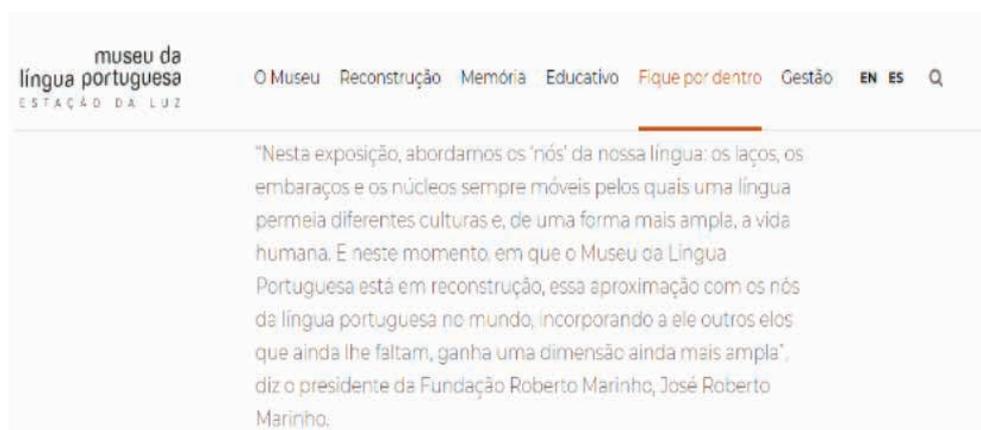


Figura 13: Divulgação da exposição “Língua Portuguesa em Nós”

Fonte: <<http://museudalinguaportuguesa.org.br/exposicao-itinerante-do-museu-da-lingua-portuguesa-chega-alisboa/>>

Observa-se, no texto destacado do site do MLP, a escolha pelo pronome “nós” como forma de trazer a voz dos diferentes falantes da língua portuguesa e dos que representaram as grandes navegações. São duas posições diferentes, a relação entre elas pode transformar o “nós” num “nó”. O “nó” da difícil relação entre colonizador e colonizado, o “nó” dos silenciados da história oficial e o “nó” da seleção do que se espera ouvir, a partir de quem se permite falar.

A aproximação com os falantes da língua portuguesa em territórios distintos envolve reconhecer posicionamentos políticos que estão marcados nas palavras e práticas culturais como resultado das formas de apropriação e sobreposição dos sistemas linguísticos e culturais, por exemplo, a inserção da palavra igreja e cristão no vocabulário das línguas africanas.

Traz-se outra forma de ler a frase de José Roberto Marinho no texto retirado do site do museu. Confirma-se, então, que existem “embarços” das relações entre povos de culturas e línguas diferentes, mas é preciso entendê-los como parte da história da língua que falamos. Podemos olhar para o “nó” formado e reconhecer o que não se visibiliza nele ao tratar da história da língua portuguesa nos países em que ela se tornou língua oficial.

Na imagem abaixo é apresentada a perspectiva apresentada para o novo MLP a partir das palavras do Relatório de Atividades Anuais da Fundação Roberto Marinho, página 77:

A língua portuguesa, tema do museu e de sua exposição principal, é dinâmica, viva e definida por todos os seus falantes. Nada mais adequado, portanto, do que rever como a narrativa sobre a língua estava colocada na exposição realizada em 2006: em 2017, ficou claro que um museu deve comunicar os vários pontos de vista que uma mesma história pode conter.

Para isso, nesse ano, foram realizadas consultorias nas diversas especialidades que definem a língua portuguesa, para verificar o que houve de novidade no estudo dessa disciplina e como o projeto de conteúdo poderia tratar de forma mais atual esse tema. A interferência das línguas de matrizes africanas e indígenas, o legado da língua árabe, as novas formas de comunicação do século XXI, a linguagem de nichos e a veloz comunicação digital, tudo isso faz parte do conteúdo do museu, que pretende ouvir a voz das ruas na certeza de que a língua não é somente aquela já formalizada pela Academia; ela está em constante modificação, sendo feita e refeita por todos os seus falantes.

Figura 14: Posição discursiva sobre a construção do novo MLP

Fonte: <http://www.frm.org.br/app/uploads/2018/06/Relatorio-Atividades-21017_FRM_versao-web.pdf>

O desafio para construção de um pensamento ético está em tomar posições discursivas que não silenciem pensamentos, práticas e saberes de culturas que se colocam em contato, de modo a evitar novos epistemicídios (CARNEIRO:2005). Por isso, as formas de confrontar narrativas da história de um país, é confrontar com as formas de contá-las. De acordo com Rago, “libertar-se do passado traduz-se, então, como um libertar-se da construção autoritária do passado, que suprime o contato direto com as experiências da liberdade inventadas e usufruídas por nossos antepassados” (2015, p.31).

Deste modo, é importante considerar que novas narrativas nos museus dependem de práticas de desidentificação, isto é, deixar de se identificar com as mesmas referências de produção de conhecimento para gerar outras formas de conhecer. Por isso, acreditamos que a função política dos museus, nos reais esforços em rever suas narrativas, está em se colocar em outras posições nas histórias que contam, isto é, dando visibilidade a lugares de fala silenciados nestas narrativas.

Referências

- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”**. New York: Routledge, 1993. Disponível: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/9979/8380>. Último Acesso em 30 de ago. 2018.
- CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não ser como fundador do ser**. Tese de Doutorado apresentada no programa de pós-graduação em educação da Universidade de São Paulo. 2005.
- CAVALCANTI, Rodrigo. Entrevista com o cenógrafo do Museu da língua Portuguesa
- Ralph Appelbaum**: Disponível em: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/ralph-appelbaum/>>. Acessado em 06/2018.
- FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Paris: Sa da Costa. 1980.
- FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 22ª edição, São Paulo: Ed. Loyola, 2012.
- _____. **A arqueologia do saber**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2014.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

FRM – Fundação Roberto Marinho. **Projeto do Museu da Língua Portuguesa**. São Paulo, 2006.

GONZÁLES, Lucia. **O museu como dispositivo pedagógico para construção de convivências**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/dialogos-em-educacao-e-museu/textos-dos-palestrantes-1/o-museu-como-dispositivo-pedagogico-para-a-construcao-de-convivencias>. Último Acesso em: maio 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba**. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Último Acesso em 2 de jul. 2018.

MAINGUENAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Educação e Museus: sedução, riscos e ilusão**. Ciências e Literatura. Porto Alegre: n. 27 p.91-101 Jan/jul 2000.

_____. **O museu e o problema do conhecimento**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4201324/mod_resource/content/1/meneses.pdf>. Último Acesso em: junho de 2017.

_____. **O objeto material como documento**. São Paulo: IAB/CONDEPHAAT, 1980, mimeografado [aula ministrada no curso “Patrimônio cultural: políticas e perspectivas”]

POULOT, Dominique. **Museu e Museologia**. Trad: Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SOBRINHO, José Simão S. **Um museu vivo: espetáculo e reencantamento pela técnica**. Disponível em: <<http://seer.ufrjs.br/EmQuestao/article/view/2221/2036#autorv>>. Último Acesso em: 2013.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. 1º Reimpressão. Porto alegre. Medianiz, 2013

Quando o museu se torna um canal de informação

Fabio Cypriano¹

Resumo: o presente texto analisa como a arte contemporânea, desde seu surgimento nos anos 1960, criou estratégias para tratar do real, que se aproximam de práticas documentais, entre elas o jornalismo. Com isso, os espaços de arte vêm se tornando um espaço para divulgação de conteúdos muitas vezes ignorados pelos meios de comunicação formais, além de apresentar formas de produção de informação comprometidas com os temas abordados, contrapondo-se aos formatos padrões dos mídia tradicionais. Para tanto, aborda-se a obra da fotógrafa suíça radicada no Brasil, Claudia Andujar, que desde os anos 1970 criou uma relação de compromisso com os povos yanomamis, e a artista mineira Rosângela Rennó, em um de seus mais recentes trabalhos, *Rio Utopico*, criado em conjunto com fotógrafos amadores da periferia da cidade do Rio de Janeiro. Ambas participaram de exposições em 2018 no Instituto Moreira Salles.

79

Palavras-chave: Jornalismo. Arte Contemporânea. Práticas documentais. Mídia Radical.

¹ Professor livre docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP.

Abstract: the present text analyzes how contemporary art, since its emergence in the 1960s, created strategies to deal with the real, which approach documentary practices, among them journalism. As a result, art spaces have become a space for the dissemination of content that is often ignored by the media, as well as presenting forms of information production that are committed to the issues addressed, as opposed to traditional media formats. As examples, this paper observes the work of the Swiss-born Brazilian photographer Claudia Andujar, who since the 1970s has established a relationship of commitment with the Yanomami peoples, and the artist from Minas Gerais, Rosângela Rennó, in one of her most recent works, Rio Utópico, created in conjunction with amateur photographers from the outskirts of the city of Rio de Janeiro. Both participated in exhibitions in 2018 at Instituto Moreira Salles.

80

Keywords: Journalism. Contemporary art. Documentals practices. Radical media.

“Ficção é o que nos permite alcançar a realidade e, ao mesmo tempo, aquilo que é escondido pela realidade”

Marcel Broodthaers

A crise do Jornalismo

O início do século 21 representa para a prática jornalística diversas perdas: de público, de patrocínio e de credibilidade. Parte disso é motivado pelo surgimento das redes sociais que possibilitam a troca e o compartilhamento de informações inéditos na história, tirando do jornalista o monopólio da produção e da distribuição da informação.

Por um lado, trata-se de uma situação positiva, pois a descentralização da produção de informação democratiza um sistema que já se encontrava em cheque por constituir-se como um poder excessivo, muitas vezes manipulador e sem controle externo.

Por outro lado, no entanto, quando todos podem produzir informação, não há uma forma de checagem no mínimo sensata, predominam as inverdades na rede, o que chegou a ganhar um conceito para o século que tem início: *as fake news*. Analistas diversos, como James Ball (BALL, 2017), apontam como as *fake news* foram importantes para a vitória de Trump, nos EUA, em 2016, e para o Brexit, na Inglaterra, no mesmo ano, frutos de estratégias deliberadas de agências com expertise na área e que enganam a opinião pública com campanhas com conteúdos exagerados e até mesmo falsos. No Brasil não há dúvida sobre o impacto das *fake news* na eleição de Jair Bolsonaro, divulgadas principalmente por WhatsApp, ao contrário dos casos anteriores, onde o Facebook foi a mídia mais usada para compartilhamento de informações. Aqui, notícias estapafúrdias e delirantes como o kit gay, incluindo uma mamadeira em formato de pênis, foram disseminadas como se fossem verdade, gerando impacto em um público conservador, especialmente os evangélicos, apontados por muitos analistas como os responsáveis pela eleição do capitão reformado.

Em meio a esse panorama de crise, novas práticas jornalísticas vêm surgindo, afastando-se da mídia tradicional, mais conservadora e com dificuldade de dar passos arriscados. No Brasil, coletivos como Mídia Ninja e Jornalistas Livres,

por exemplo, utilizam-se de novos meios, como o Instagram, para veicularem fatos que não costumam ter cobertura dos meios de comunicação tradicional. O *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2015, por exemplo, só teve a narrativa política oficial de fato desconstruída por conta de coletivos desse gênero, já que nos veículos noticiosos, a palavra *golpe* em alguns casos era até mesmo proibida. A repercussão da morte da vereadora carioca Marielle Franco também se mantém em grande parte pela manutenção de seu nome nas redes alternativas, mesmo que após um ano de sua morte ainda não tenham sido desvendados pela polícia os responsáveis pelo crime.

O uso de mídias alternativas, no entanto, se aproxima de práticas artísticas que já vêm ocorrendo há algumas décadas, e que de fato buscavam criar estratégias anti-hegemônicas na produção e distribuição de informação, seja como busca de aproximação com o “mundo real”, seja como estratégia para romper o silêncio dos meios de comunicação sobre questões que não costumam ser chamadas como “jornalísticas”.

Por um lado, a mídia tradicional merece desconfiança por sua parcialidade disfarçada. Historicamente, a TV Globo tem dado exemplos desse tipo de viés ao longo de décadas: na cobertura da campanha pelas eleições diretas, em 1984, apresentou um evento no dia 25 de janeiro na Praça da Sé como se fosse comemoração do aniversário da cidade de São Paulo, quando era na verdade um comício a favor das eleições²; no debate final entre os candidatos à presidente Fernando Collor de Melo e Luis Inácio Lula da Silva, em 1989, quando o *Jornal Nacional* apresentou uma edição claramente favorável ao alagoano³; e mesmo agora recentemente, durante o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, a TV Globo também manipulou dados contra o PT a partir da cobertura da operação Lava Jato, o que foi extensamente analisado pelo sociólogo Jessé de Souza no subcapítulo “Normalizando a exceção: o conluio entre a grande mídia e a Lava Jato” (SOUZA, 2017).

De fato, há mais de cem anos, movimentos artísticos vêm criando formas de resistência e narrativas contra-hegemônicas, como o expressionismo alemão,

² Hoje a própria TV Globo assume o erro na página <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>

³ A repercussão da edição foi tão negativa para a TV Globo, que a emissora apresenta uma página em seu site sobre a situação, onde afirma que não faz mais edição de debates pois “eles devem ser vistos na íntegra e ao vivo” e defende que “um debate não pode ser tratado como uma partida de futebol”. <http://memoriaglobo.globo.com/erros/debate-collor-x-lula.htm>

o movimento dadaísta, os surrealistas e os situacionistas, todos ainda dentro do período moderno, que criaram formas de se contrapor ao *status quo* e são incluídos como exemplos de “mídia radical alternativa”, termo cunhado por John D. H. Downing:

Nenhum desses movimentos pode ser entendido fora do contexto da Primeira Guerra Mundial, em que milhões de pessoas foram dizimadas a troco de nada, dos anos turbulentos da República de Weimar, da era nazista e do stalinismo, embora do contexto mais imediato dos situacionistas tenha sido o período posterior à Segunda Guerra Mundial (Downing, 2004, p. 95).

Para o autor, artistas como a alemã Käthe Kollwitz⁴ (1867 – 1945), inserida no expressionismo alemão, tinham uma ação importante não apenas no conteúdo, que criticava a situação social do país, assim como na forma, já que usar a gravura foi uma maneira de tornar mais acessível sua obra. Assim, a ideia de “mídia radical alternativa” está não apenas nas temáticas de sua mensagem, mas também nos dispositivos para sua divulgação. Uma gravura é muito mais acessível que uma pintura, por exemplo, tanto financeiramente como em quantidade, já que é possível realizar dezenas de cópias a partir de uma só matriz. Forma e conteúdo, portanto, são elementos complementares: para uma mensagem radical é preciso um meio radical. Trata-se, portanto, de uma questão ética sobre o próprio meio de comunicação: para tratar um tema de forma inovadora é preciso um veículo inovador.



“As mães” (Die Mutter), Käthe Kollwitz, 1922 – 1923.

⁴ Já em 1933, o crítico brasileiro Mario Pedrosa (1900 – 1981) abordava o caráter transgressor da obra da alemã na palestra “As tendências sociais na arte e Käthe Kollwitz”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Seguindo essa tradição, artistas contemporâneos cada vez mais vêm criando narrativas e relatos que buscam tratar de casos que nem sempre os meios de comunicação dão conta de abordar em toda a sua complexidade, além de usar, para tanto, formas de comunicação distintas do convencional. Um ótimo exemplo recente é a instalação “Again” (Noch Einmal), do alemão Mario Pfeifer, comissionada e exibida na 10ª Bienal de Berlim, em 2018.

Trata-se de uma dupla projeção _o que já se distancia de um trabalho tecnicamente com apenas uma visão_, onde é simulado o júri de um caso real, ocorrido em 2016, em Arnstorf, no estado da Saxônia, quando Schabas Al-Aziz, um refugiado iraquiano, foi expulso de um supermercado por quatro alemães que passavam pelo local, porque ele estaria ameaçando a funcionária do caixa, pois seu cartão de celular não estaria funcionando. O jovem de 21 anos, então, chegou a ser amarrado em um uma árvore, e como o caso foi filmado por um celular e repassado às redes sociais, tornou-se um assunto de comoção nacional. Os agressores chegaram a ser processados, e sua defesa alegou que atuaram por “coragem cívica” (*zivilcourage*), expressão mencionada por Otto Von Bismarck, em 1864, para designar a coragem fora do campo de batalha, conceito que é abordado na obra de Pfeifer. Na véspera do julgamento dos acusados, o jovem refugiado foi encontrado morto, congelado em uma floresta, e o juiz responsável pelo caso sustou o julgamento.

Pfeifer reconstitui o caso, encenando-o de forma bastante brechtiniana, usando um casal de atores de TV famosos na Alemanha, e depois um júri com cidadãos da região analisam o caso, discutindo de forma bastante pessoal, questões ligadas à intolerância, preconceito, refugiados e migração, temas tão sensíveis na Alemanha.

Por conta de tudo isso, a obra se tornou rapidamente o trabalho “mais comentado em Berlim”, como descreveu o crítico Jason Farago, no jornal *The New York Times*⁵. Não deixa de ser curioso como um caso com repercussão local quando de sua ocorrência ganha as páginas de um dos mais influentes jornais do mundo, a partir de uma exposição de arte. É notável ainda que “Again” seria exibido pela televisão, em um acordo como o canal franco-alemão, deixando o espaço protegido de um museu, no caso o espaço expositivo da Academia de Arte

⁵ Em sua edição de 12/06/2018: <https://www.nytimes.com/2018/06/12/arts/design/berlin-bien-nale.html>

de Berlim, que sediou parte da Bienal alemã, para chegar a um meio massivo de comunicação⁶.

O museu como mídia radical

De fato, exposições de arte, seja em museus, bienais ou instituições semelhantes, têm sido espaço importante nos últimos anos para trazer discussões atuais e relevantes, que vão muito além de um mero debate sobre questões em torno da arte, mas que tratam de problemas do mundo atual.

Não por acaso, cineastas como o inglês Isaac Julien, que nos anos 1980 participou do *boom* do cinema britânico, deslocou-se para o universo da arte contemporânea, há pelo menos duas décadas, onde encontrou maior liberdade para abordar temáticas então consideradas tabu, como gênero e raça, tornando-se hoje um dos principais artistas da cena contemporânea. Um de seus trabalhos icônicos, *Western Union: Small Boats*, de 2007, já tratava das viagens de refugiados por mar à Europa, muito antes do tema tornar-se uma questão global, a partir da crise dos refugiados sírios, em 2015.

Western Union: Small Boats, aliás, foi visto em *Terra Inquieta*, na Triennale di Milano, na Itália, em 2017, e mostra com curadoria de Massimiliano Gioni, que reuniu tanto trabalhos artísticos como jornalísticos que tratavam justamente da questão da migração, uma mescla bastante acurada entre práticas documentais e arte. Entre os trabalhos jornalísticos estão imagens produzidas para o *The New York Times*, por quatro fotógrafos que receberam o prêmio Pulitzer, em 2016: Daniel Etter, Tyler Hicks, Sergey Ponomarev e o brasileiro Mauricio Lima. Gioni selecionou também fotógrafos hoje vistos como “históricos”, caso dos norte-americanos Augustus Sherman (1865 – 1925), Lewis Wickes Hine (1874 – 1940) e Dorothea Lange (1895 – 1965), todos trabalhando no registro documental. Sherman retratava imigrantes que chegavam aos Estados Unidos, Hine destacou-se por denunciar o trabalho infantil e Lange por abordar migrantes durante a Grande Depressão, nos anos 1930. “Terra Inquieta” é um exemplo entre muitos possíveis de como a aproximação entre práticas documentais e arte tem sido uma constante no circuito de exposições internacionais.

⁶ Em 2006, na bienal Como viver junto, o artista italiano Francesco Jodice apresentou um trabalho documental sobre a cidade de São Paulo, que foi exibido na TV Cultura durante o evento, outro sinal do trânsito entre práticas documentais e arte.

Já a documenta 14, *Learning from Athens*, realizada no mesmo ano, em 2017, também abarcou trabalhos dessa natureza. Criada em 1955, no Museu Friedricianun, em Kassel, a Documenta é referência central em arte contemporânea por dar liberdade criativa ao seu diretor ou diretora artística, com um significativo orçamento, superior a € 47 milhões (R\$ 200 milhões), e cerca de três anos para sua concepção, o que tem provocado nas últimas décadas mostras de grande repercussão. Nessa edição mais recente, sob a direção artística do polonês Adam Szymczyk, pela primeira vez ela ocorreu em duas cidades de forma equânime: Kassel e Atenas, dividindo a mostra tanto no país alemão de grande poder econômico, como na Grécia envolta em crises.

Entre as obras com forte caráter documental⁷, a mostra apresentou em seu site vídeos do coletivo de cineastas sírios Abounaddara, que produziu mais de 300 trabalhos desde 2015, disponíveis em suas páginas no *Facebook* e no *Vimeo*. São produtos jornalísticos documentais, que ganharam na mostra legitimação do circuito de arte.

Essas confluências possuem também raiz no próprio jornalismo em experiências desse tipo, caso do chamado *New Journalism*, quando jornalistas, tanto nos EUA como no Brasil, se utilizaram de técnicas da literatura para narrarem histórias verídicas. O caso mais famoso é *A Sangue Frio*, de Truman Capote, publicado em 1966, que narra a chacina de uma família no interior dos Estados Unidos, acompanha a prisão dos culpados, e se torna em um manifesto contra a pena de morte, revelando aí um lado humanista no relato de seu autor. No cinema há até mesmo um gênero denominado “docudrama”, utilizado por cineastas como a dupla italiana dos irmãos Taviani ou o inglês Michael Winterbottom, autor de “O caminho para Guantánamo” (2006), sobre histórias reais da prisão na ilha cubana, narradas por jovens que ali ficaram injustamente presos, mas com imagens utilizadas de encenações com atores.

No Brasil do início do século 20, a Bienal de São Paulo tem sido responsável por apresentar algumas edições onde a mescla entre práticas documentais e arte é bastante visível, especialmente a 27ª Bienal, *Como viver Junto* (2006)⁸, a 31ª

⁷ Uma análise extensiva da documenta 14 foi feita por mim e Isabela Guimarães Rezende no texto “documenta 14: desaprendendo com Atenas” (CYPRIANO, 2018)

⁸ A bienal *Como Viver Junto* foi longamente analisada por mim no livro “Histórias das Exposições: casos exemplares”

Bienal, *Como falar de coisas que não existem* (2014), e a 32ª Bienal *Incerteza Viva*, todas já em seus eixos curatoriais preocupadas em abordar questões do relevantes do contexto paulista e brasileiro.

Na 27ª Bienal, um dos destaques foi a obra de Cláudia Andujar, com a série “Marcados”, sobre como a artista buscou identificar os Yanomamis para receberem vacinas contra doenças levadas pelos brancos, nos anos 1970; ou a artista Yael Bartana, como o filme “Inferno”, na 31ª Bienal, uma pesquisa sobre a construção do templo de Salomão em São Paulo pelos evangélicos da Igreja do Reino Universal. Na 32ª, um dos trabalhos que melhor exemplifica essa temática é o do coletivo Vídeio nas Aldeias, que entrega câmeras de vídeos a indígenas para que eles mesmos se autorretratam, rompendo com a estrutura tradicional de serem retratados por terceiros, tendo voz ativa na forma como são representados. São apenas alguns exemplos de como mostras de arte no Brasil também incorporam narrativas que se aproximam de práticas jornalísticas e acabam ampliando suas possibilidades, algo muito semelhante à Antropologia, que também é apropriada por práticas artísticas e é tema de um texto já clássico de Hall Foster, “O artista como etnógrafo”, publicado em 1995 (FOSTER, 2014), parafraseando Walter Benjamin em seu texto “O artista como produtor”.

Mulheres radicais

A trajetória de Claudia Andujar merece ser aprofundada, já que suas fotografias vêm ocupando importantes espaços da arte, a partir de seu trabalho ativista e engajado com os índios Yanomami, que teve início nos anos 1970. De certa forma, o ápice dessa visibilidade se deu em Inhotim, quando da inauguração de um pavilhão dedicado à sua obra com os Yanomamis, em 2016, um espaço de 1.500 metros quadrados, que exibe 400 imagens da artista em caráter permanente.

Já seu percurso de forma mais ampla foi abordado em duas mostras abrangentes no Instituto Moreira Salles (IMS). A primeira ocorreu na sede carioca, em 2015, denominada *No lugar do outro*, e reuniu a produção da artista nos anos 1960 e 1970, especialmente como fotojornalista, abarcando séries que já apontavam para sua estratégia particular de produzir imagens a partir de um envolvimento efetivo. A mostra chegou até as fotos para a edição especial da revista *Realidade*, sobre a Amazônia, de 1971, quando ocorreu seu primeiro contato com os yanomamis.

Andujar nasceu em 1931, em Neuchâtel, na Suíça, filha de pai judeu e mãe suíça como Claudine Haas e viveu seus primeiros anos em Oradea, cidade romena que fazia parte da Hungria. Seu pai e outros membros da família paterna foram mandados aos campos de concentração em Auschwitz (Polônia) e Dachau (Alemanha), e todos foram mortos. Andujar, então, fugiu com a mãe para a Suíça e de lá emigrou sozinha para Nova York, em 1946, onde viveu com um irmão de seu pai. Lá, em 1949, ela se casou com o espanhol Julio Andujar, de quem até hoje usa o sobrenome, apesar de terem se separado em 1953. Em 1955, ela vem encontrar a mãe que vivia em São Paulo.

A biografia aqui é importante para retratar como seus primeiros 20 anos, bastante nômades e marcados pelo Holocausto, vão repercutir em sua relação com os índios brasileiros. Andujar costuma assumir que um dos motivos por se identificar com os índios Yanomamis é que eles também são nômades por condição e vivem em permanente risco de vida, após o contato com a civilização ocidental.

Foi no Brasil que Andujar teve início em sua carreira como fotógrafa, ao mesmo tempo em que começou a se envolver com arte. Já em 1958 ela realizou um vitral da Floresta Amazônica para a Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap), a convite de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp). Ao longo de sua carreira, ela sempre manterá relação com o circuito da arte, mas desde 1974, seu compromisso com os Yanomamis passou a ser sua atividade central, retornando dezenas de vezes ao Catrimani, em Roraima, ponto mais fácil para o contato com os índios. Desde 1974, Andujar produziu cerca de dez mil negativos dos Yanomami, a maior parte produzida como documentação para sua defesa, seja em publicações nacionais ou internacionais, seja em exposições, seja em relatórios que ela produziu para a Comissão Para a Criação do Parque Yanomami (CCPY), por ela criada, em 1978, junto com o missionário italiano Carlo Zacchini e o antropólogo francês Bruce Albert. Posteriormente, outros antropólogos e intelectuais brasileiros se uniram à CCPY.

É esse o período retratado na segunda mostra dedicada à artista pelo IMS, *Claudia Andujar – A luta Yanomami*, que esteve em cartaz até abril de 2019. Em cerca de 300 imagens, a exposição retratou os quase 50 anos do comprometimento da artista com os povos indígenas.

O recorte proposto pelo curador Thyago Nogueira, também coordenador de fotografia contemporânea do IMS, buscou retratar todo o engajamento de

Andujar para além de suas imagens, apresentando ainda um vasto material de notas, entrevistas para a imprensa, livros e mesmo diários gravados, que atestam seu profundo vínculo com os yanomamis.

“Acho que uma das coisas mais maravilhosas deles é o fato de que parecem estar sempre felizes. Escuto-os rir de manhã, gritar de um jeito alegre, conversar, cantar. À noite, quando escurece, deitam nas redes e é a mesma coisa por horas”, diz em inglês, em um dos áudios disponíveis na mostra, realizado em 1974.

A exposição foi dividida em duas partes, e a primeira atesta de fato essa alegria contagiante dos yanomamis na mata, na maloca, em seus rituais de festa e em conexão com os espíritos da floresta. No geral, as imagens desse módulo reforçam a relação íntima, afetiva, delicada entre a fotógrafa e seus retratados. São fotografias realizadas próximas dos índios, com intimidade, de uma testemunha que não se considera distante e que para melhor transmitir o que vê usa recursos simples, como passar vaselina nas bordas da lente da câmera, para desfocar o entorno, fazendo sobressaltar quem está no centro da imagem.

Nesta primeira sala ainda, como não havia paredes dividindo o espaço já que as fotografias estão penduras do teto, há quase a simulação da convivência das famílias em suas ocas. Sem dúvida é uma opção ética, o de mimetizar o viver junto, que segue o respeito que Andujar dedica na construção das imagens de seus retratados.

Já no segundo andar, Nogueira ressaltou o caráter militante de Andujar, como na famosa série *Marcados*, realizada em 1983, quando junto com dois médicos vacinou centenas de Yanomamis, protegendo-os contra doenças que chegaram junto com as estradas abertas pela ditadura militar.

O destaque, contudo, ficou por conta da instalação *Genocídio do Yanomami: Morte do Brasil*, criada em 1989 e exibida no mesmo ano no Masp, contra a ameaça de demarcação da terra indígena, pelo governo Sarney, em 19 “ilhas” na Amazônia, que terminaria por asfixia-los. A criação do território Yanomami, uma área de 96 mil quilômetros quadrados, do tamanho de duas vezes a Bélgica, ocorreria três anos depois, em 1992, no governo Collor. Para alguns teóricos, pelo empenho da Andujar à causa, essa poderia ser considerada a maior obra de *land art* existente.

A instalação foi originalmente montada com um sistema de projetores de slides, mas no IMS foi feita com um sistema digital, que projetou fotos de Andujar e, por meio de filtros e luzes, criou uma narrativa de um mundo em harmonia que vai sendo, aos poucos, destruído.

Um elemento essencial na estratégia de Andujar, contudo, não é revelado na mostra: em todas as vendas de imagens da artista realizadas em território yanomami, 30% vai direto a eles, um valor considerável, tendo em vista a inserção no mercado alcançada por sua obra. Só para Inhotim, ela vendeu 400 imagens. Com isso, estabelece-se também uma relação de troca efetiva. A artista não usa os índios simplesmente como objetos, pois ao repassar parte do valor comercial do trabalho, considera-os também coautores. Além disso, com o repasse, a artista dá condições aos índios para investirem em formas de resistência, afinal um dos objetivos de seu engajamento.

Aliás, toda a obra de Andujar foi construída ao largo do mercado de arte, muitas de suas ações, como vacinar os índios, que posteriormente se transformou na série *Marcados*, foram realizadas com o apoio de bolsas de instituições estrangeiras. Frente a um momento em que o mercado de arte, com seus colecionadores, feiras e galerias, ganhou preponderância no circuito artístico, é importante a percepção de que há outras maneiras de inserção nesse circuito, como a militância em defesa de uma causa. Como defende Nestor Garcia Canclini, “a arte perde sua autonomia por diferentes vias. A mais conhecida é a inserção em um mercado artístico de grande escala” (CANCLINI, 2016, p. 29).

A *Luta Yanomami* foi vista justamente no início de um governo que se caracteriza por perseguir a causa indígena, ocupando um espaço nobre na avenida Paulista em defesa dessa causa urgente, o que foi, afinal, sempre o objetivo de Andujar.

Também foi no Instituto Moreira Salles, contudo em sua sede carioca, um segundo exemplo importante da relação entre práticas documentais e arte, mas aqui um trabalho comissionado, isso é, uma encomenda à artista Rosângela Rennó.

Desde os anos 1990, Rennó é conhecida por produzir um trabalho que reflete sobre a produção de imagens, especialmente a fotografia, através do uso de arquivos, máquinas e outros objetos que, em geral, não foram produzidos pela artista, mas por ela ressignificados.

Buscar encontrar e observar atentamente esses objetos é um método de investigação muito útil para entender o que ocorre com nós mesmos. Eu sinto essa necessidade. E o olhar não é nostálgico, como me perguntas às vezes. Eu entendo como um exercício de compreensão, inclusive do que eu mesmo represento neste mundo.

Sou obcecada pelos objetos relacionados com as próprias formas de perceber o mundo (RENNÓ, 2014, p. 247).

Outra de suas estratégias é trabalhar com arquivos:

Dominada pelo arquivo, pelo mal de arquivo, a artista não tem descanso, porque está, interminavelmente, dedicada a procurar e instaurar o arquivo, ali onde ele se escapa, ali, onde algo nele se anarquiva. Ao restaurar o arquivo, Rennó restaura, também, a certeza de que está irremediavelmente perdido (MELENDI, 2017, p. 183).

Em 2014, a convite de Thyago Nogueira, Rennó realizou um projeto que, de certa forma, trabalha com ressignificação e arquivo, mas como uma estratégia de colaboração: pedir para moradores de 50 locais elencados por carregarem em seus nomes a ideia de utopia, como os bairros de Progresso, Vitória, Morada dos Sonhos, Esperança, Novo Mundo, Maravilha e Paraíso, a realizarem fotos de seu entorno e enviarem ao IMS.

A proposta de colaboração precisou ser, contudo, aprimorada, ao longo dos dois anos de preparação da exposição, denominada *#RioUtópico (em construção)*. Para tanto, foram realizados workshops com mais de 50 participantes, organizados em parceria com a Agência Redes para Juventude. Posteriormente, com a atuação do próprio setor educativo do IMS, cinco jovens foram contratados, tornando-se estimuladores do projeto, indo às cerca de 50 localidades escolhidas, em um sistema de rodízio, e eles também realizando imagens.

“Em *#RioUtópico*, Rennó trabalha como uma voz organizadora, que compartilha a visão e convoca à participação, mesmo quando ela própria fotografa, coisa rara na carreira da artista”, explica Nogueira, no catálogo da mostra (RENNÓ, 2018, p. 465). Colaborações são uma constante na carreira da artista, grande parte de seus trabalhos diz respeito a se apropriar de fotografias ou mesmo objetos realizados por outros, em geral uma reflexão sobre a produção e circulação de imagens na sociedade.

Foi o caso de *A última foto* (2006), por exemplo, quando Rennó entregou câmeras analógicas a fotógrafos profissionais, pedindo que retratassem o Cristo Redentor, no Rio, cidade onde a mineira vive desde 1990. Tanto as imagens quanto as câmeras foram então expostos, compondo um panorama da diversidade das máquinas analógicas e de estilos fotográficos. Com *A última foto* Rennó ainda tratou da mudança de paradigma analógico para o digital, além de discutir no

catálogo da mostra o tem de direito autoral, já que a icônica imagem do Cristo Redentor pertence à arquidiocese do Rio. Aqui torna-se clara a estratégia da artista em mesclar estratégias documentais com uma leitura poética, fazendo com que sua obra seja também um esforço de reflexão sobre condições do presente.

Já em *#RioUtópico* esse procedimento se radicalizou, tanto por se afastar do clichê da imagem turística carioca, quanto por abrir a possibilidade de colaboração com qualquer um que se dispusesse.

O resultado se dividiu em dois suportes: na mostra, que ficou em cartaz entre dezembro de 2017 e abril de 2018, e no extenso catálogo de 480 páginas que reuniu cerca de 500 das mais de mil fotografias coletadas e textos detalhados sobre a história de cada lugar _em geral iniciada como reassentamento de moradores retirados de favelas da zona sul ou como ocupação ilegal de áreas não edificadas.

A exposição foi ainda sendo construída no tempo, como um álbum sendo preenchido aos poucos, enquanto as imagens chegavam ao IMS. Um grande mapa da cidade foi plotado no piso do espaço expositivo, deixando nas paredes vazias a serem ocupados pelas imagens relativas às comunidades espalhadas pelo mapa.

No final da mostra, as imagens formavam um mosaico composto por dezenas de olhares, tanto de moradores, como dos participantes das oficinas, como da própria artista, sem hierarquia e mescladas.

Com tudo isso, Rennó revela as diversas camadas que compõem a utopia urbana do Rio de Janeiro para muito além do Corcovado e do Cristo Redentor por textos e imagens. A Vila Progreso, na Vila Kennedy, por exemplo, um assentamento não urbanizado com 58 mil metros quadrados e cerca de 1.500 moradores, foi retratada por Thais Alvarenga, em imagens com crianças brincando e ocupando as ruas do local. Como o projeto seguiu recebendo imagens ainda durante a mostra, ele conseguiu ainda abarcar fotos da ocupação militar no Rio, caso da Vila Aliança, retratada por Alan Lima e Danilo Verpa.



Vista da mostra #RioUtópico (em construção) no Instituto Moreira Salles

Assim, a fotógrafa conhecida por não fazer mais fotos, mas que voltou a fotografar por conta dos desenvolvimentos do projeto, criou uma imagem do Rio de Janeiro mais para a distopia do que a utopia, um retrato de um país de esperanças prometidas e não cumpridas, um panorama ao final raro dentro do comportado sistema de artes visuais brasileiro.

Não se trata de um trabalho com o rigor jornalístico, com sua linguagem e metodologias próprias, que às vezes acabam por afastar-se do objeto. O que Rennó conseguiu realizar, e que de certa forma é a tônica dos artistas desse campo em geral, é traduzir em imagens situações complexas, mas que ao serem visualizadas, conseguem provocar uma estranheza, que relatos jornalístico dificilmente alcançam, mostrando assim que é possível realizar práticas documentais que provoquem reflexão sem serem ilustrativas ou descritivas, como o jornalismo muitas vezes acaba se tornando, sem com isso trazer alguma sensibilidade ao espectador.

Referências

- BALL, James. **Post-Truth, How Bullshit conquered the world**. Londres: Biteback Publishing, 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato**. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2016.
- CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes (org.). **Histórias das Exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016.
- _____. (org.). **Histórias das Exposições: debates urgentes**. SP: Estação das Letras e Cores, 2018.
- DOWNING, John D. H. **Mídia Radical. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. SP: Editora Senac, 2004.
- FOSTER, Hall. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GIONI, Massimiliano (org.). **La Tierra Inquieta**. Verona: Mondadori Electa, 2017.
- LABRA, Daniela (org.). **Entre pós-verdades e acontecimentos**. SP: Editora do Sesc, 2017.
- LAGNADO, Lisette. **Como viver junto – 26ª Bienal de São Paulo**. SP: Fundação Bienal, 2006.
- MELENDI, Maria Angelica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio: Cobogó, 2017.
- NOGUEIRA, Thyago (org.) **Cláudia Andujar**. No lugar do outro. SP: IMS, 2015.
- _____. (org.) **Cláudia Andujar. A luta yanomami**. SP: IMS, 2018.
- RENNÓ, Rosangela. **Todo aquello que no está em lãs imagenes**. Las Palmas de Gran Canarias: CAAM, 2014.
- _____. **#RioUtópico [em construção]**. SP: IMS, 2018
- RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. SP: Martins Fontes, 2006.
- SOUZA, Jessé. **A elite do Atraso**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

Memória, Arquivo e Curadoria na Cultura Digital

Priscila Arantes¹

Resumo: *Memória, Arquivo e Curadoria na Cultura Digital* discute o estatuto da memória e do arquivo na cultura contemporânea. Tomando como ponto de partida pensadores tais como Jacques Derrida e Michel Foucault, bem como teóricos que se debruçam sobre a especificidade do arquivo na cultura digital, o artigo realiza uma leitura de curadorias que potencializam esta discussão.

95

Palavras-chave: Memória, Arquivo, Cultura Digital, Curadoria

Abstract: *Memory, Archive and Curatorship in Digital Culture* discusses the status of memory and archive in contemporary culture. Taking as a starting point thinkers as Jacques Derrida and Michel Foucault, as well as theorists who focus on the specificity of the archive in digital culture, the article reflects upon curatorships that potentiate this discussion.

Keywords: Memory, Archive, Digital Culture, Curatorship

¹ Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Introdução

Na paisagem mítica da Grécia antiga dois rios paralelos cruzavam os limites do Hades: Letes, o rio do esquecimento e Mnemosyne, o rio da recordação. Esse paralelismo não deixa de ser sintomático: memória e esquecimento caminham juntos, de modo que um parece não existir sem o outro.

A história do esquecimento é digna de nota. Se na antiguidade acreditava-se na capacidade de se desenvolver a memória e vencer o esquecimento, o homem moderno está cada vez mais convencido de duas coisas aparentemente irreconciliáveis: a certeza de que tudo o que percebemos se inscreve em nós e o saber de que a maior parte de nossa memória nos é inconsciente. Tanto na visão antiga quanto na moderna atribui-se ao esquecimento um teor negativo. Não por acaso verdade em grego significa alétheia, ou seja, não esquecimento.

Não podemos perder de vista de que a memória e o esquecimento têm relação intrínseca com a construção da autoimagem de grupos, culturas e nações. A memória tem um aspecto que é cumulativo - que armazena fatos - mas ela é também responsável por cimentar grupos: ela nos vincula.

Ao compartilharmos memórias, construímos um bem comum que nos une. Toda memória, já dizia Maurice Halbwachs (2013) é, de algum modo, coletiva. Isso tem relação também com o fato de que somos seres sociais e políticos, vivemos em sociedade e as memórias estão na base dos pactos sociais de nossos hábitos.

Por outro lado, em uma época marcada pela crise das grandes narrativas e dos postulados universais, a memória se transformou em um espaço importante de reflexão sobre novas historiografias; novas historiografias que procuram colocar luz em *outras* histórias, muitas vezes soterradas e esquecidas, dentro do escopo da historiografia oficial.

O historiador, em diálogo com o montador de cinema, como diria Walter Benjamin, cria outra narrativa a partir de novas montagens; produz um curto-circuito ao acoplar imagens aparentemente díspares e nos faz acordar e refletir sobre a realidade -mediocre- existente. Assim como o montador edita/corta e interrompe o *continuum* fílmico, o historiador reescreve a história, criticando a história dita oficial (ARANTES, 2014). Não por acaso os filmes surrealistas são ótimos exemplos desses novos formatos narrativos que, de acordo com Walter

Benjamin, implodem, por meio da montagem em forma de choque e da utilização de antíteses, o *continuum* da narrativa fílmica.

A virada mnemônica nos debates sobre a historiografia parece, no contexto do século XXI, fazer eco em outras áreas do conhecimento. Até pouco tempo atrás confinada aos campos da historiografia, filosofia, neurologia e psicanálise, a memória se converteu, no século XXI, em algo elementar no nosso cotidiano, tornando-se algo quantificável: quanto de memória tem seu computador? E sua câmera? E seu celular? Compramos memórias, transferimos memórias, apagamos e perdemos memórias.

Nunca se falou tanto em memória e, ao mesmo tempo, nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente. Se na antiguidade e na modernidade memória e esquecimento caminham juntos, no contexto do século 21 esta relação parece ter se tornado cada vez mais radical: vivemos dentro de uma lógica constante de perda e de renovação. Como diria Wendy Chun em seu livro *Programed Vision: software and Memory*: “vivemos paradoxalmente o passado e o futuro ao mesmo tempo”.

Não por acaso os debates sobre o arquivo, e especialmente do arquivo digital, tornam-se fundamentais dentro deste contexto, a ponto de alguns afirmarem de que vivemos em uma *febre de arquivo*. Falar em memória e arquivo na contemporaneidade, seja a partir de um ponto de vista mais historiográfico, seja através de uma viés mais focado nas discussões abertas pela cultura digital, nos possibilita uma série de questionamentos:

- Qual o lugar da memória e do arquivo dentro de um contexto de crise das narrativas universais e eurocêntricas?
- Qual o lugar do arquivo e da memória nas produções artísticas que lidam com o efêmero?
- Como lidar com memórias instáveis, que se esgotam com a duração dos equipamentos em uma era de ‘obsolescência programada’?

Como são muitos os caminhos a se tomar abordarei a reflexão sobre memória e arquivo na cultura contemporânea a partir da leitura de algumas curadorias que potencializam este debate. Antes disto, no entanto, gostaria de realizar um sobrevoo, ainda que breve, sobre o debate teórico em torno às questões relacionadas ao arquivo.

Febre de arquivo: arquivo, história e história da arte

Criado na sua maioria por organizações estatais e instituições assim como por grupos e indivíduos, o arquivo, dentro de uma visão tradicional, constitui um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para um determinado fim. Dentro deste contexto ele é visto usualmente como um depósito de documentos, fixo e localizável, fonte ‘factual’ de uma suposta história a ser contada.

É exatamente esta suposta neutralidade e ‘imutabilidade’ do arquivo, esta idéia de que ele representa *mimeticamente* um acontecimento do passado, que é colocada em cheque por uma série de pensadores da atualidade.

Para Michel Foucault (2008) é principalmente a partir da revisão da função dos documentos e dos arquivos que a mutação nos paradigmas da história se torna possível. O arquivo, dentro desta perspectiva, seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema discursivo e não a noção corrente cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado.

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Jacques Derrida (2005) propõe o alargamento do conceito de arquivo, resgatando princípios de *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault. Realiza, à luz da psicanálise, uma interpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da história pela qual enuncia uma concepção original, ou melhor, originária primordial. O *mal de arquivo* aponta exatamente para seu inverso: o arquivo é sempre lacunar e sintomático; descontínuo e perpassado pelo esquecimento de uma pretensa ‘originalidade’ primeira.

Importante sinalizar que a leitura de Derrida sobre o conceito de arquivo se inscreve inteiramente na atualidade, em um contexto histórico marcado pelas múltiplas desconstruções da história e dos arquivos sobre o mal (arquivos da ditadura etc). A problemática do arquivo, neste sentido, não é uma questão qualquer, mas uma questão essencial na medida em que a memória e a história se constituem sobre o arquivo, com o arquivo, ou pelo menos pelo que entendemos por arquivo. Portanto, empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução, implica articular uma nova interpretação do passado e da tradição e uma leitura diversa da concepção de história.

Esta febre de arquivo ou ‘arquivomania’ tem, portanto, relação intrínseca com a chamada ‘crise’ da história ou, mais particularmente, com o anseio e a

necessidade de escritura de ‘outras’ histórias para além daquelas ditadas pelo pensamento hegemônico. Em um momento em que a história e, mais precisamente, a história da arte tem sido revisitada, nada mais natural que debates sobre como a história da arte é construída - quais são os seus documentos, qual é a sua base documental, que arquivo é este que tem servido de base para sua formação e narrativa, venham à tona.

No caso do Brasil podemos nos arriscar a dizer que a discussão sobre o arquivo tem íntima relação, em um primeiro momento, com a escritura de novas narrativas relacionadas à história da arte no país. Para alguns teóricos a obra de arte enquanto arquivo é consequência de um processo que surgiu por volta dos anos 1960 – época da ditadura civil-militar no Brasil- quando uma série de artistas, muitas vezes marginalizados pelo sistema oficial das artes começou a desenvolver projetos mais experimentais questionando o fetiche do objeto de arte e o sistema das artes daquele período histórico.

Estas práticas, advindas muitas vezes da arte conceitual - ou melhor, do conceitualismo, para falar de maneira mais precisa - circulavam muitas vezes fora do circuito oficial das artes e podem hoje ser encontradas em arquivos de artistas. Dentre os vários exemplos que poderíamos citar gostaria de fazer alusão ao arquivo do artista brasileiro Paulo Bruscky que reúne hoje mais de 70 mil itens e é constituído por uma série de produções reunidas desde os anos 60 tais como arte postal, registros de performances, publicações coletivas, fax arte, etc. O arquivo do artista pode ser visto, neste sentido, não somente como um testemunho de uma rede paralela de criação desenvolvida fora do ambiente confinado do museu e da galeria mas, também, como um dispositivo para a construção de outras narrativas da história da arte daquele período histórico no Brasil², que foi muitas vezes apagada e esquecida dentro das narrativas oficiais eurocêntricas.

Arquivo e cultura digital

Dentro de perspectiva diversa pode-se destacar a importância que o tema do arquivo ganha em virtude das questões que perpassam a cultura contemporânea, especialmente aquelas relacionadas à febre de arquivamento de informações que

² Para maiores informações sobre arte conceitual no Brasil acessar o livro de Cristina Freire e Ana Longoni, *Conceitualismos do Sul*. São Paulo, Anablume, 2009.

caracteriza o nosso século. Dos antigos albuns de família assistimos a uma febre de produção de arquivos digitais no Facebook, Instagram, no Youtube, dentre outros espaços da rede. Por outro lado, se os mega arquivos virtuais prometem uma perenidade de uma suposta memória coletiva da humanidade - onde tudo está armazenado - a cultura midiática, dinâmica, mutável, líquida, com seus *links* e *hiperlinks*, parece nos colocar em uma onda constante de esquecimento.

Wolfgang Ernst, um dos teóricos do campo de estudo da arqueologia das mídias, discute exatamente a lógica do arquivo digital. No seu artigo *The archive as a metaphor: from archival space to archival time* (2004) ele argumenta que os arquivos digitais não têm memória própria; uma vez que sua memória vem de fora. Os arquivos digitais não são narráveis como aqueles produzidos a partir de máquinas que executam sinais analógicos (no sentido já colocado por Lev Manovich em seu artigo *Database as Symbolic Form*). Sob esta perspectiva os arquivos digitais não têm memória, mas sim a possibilidade de armazenar dados através de uma dinâmica calculável inerente ao sistema computacional: a grande “magia” operada pelo computador é sua capacidade de “esconder” um enorme conteúdo de arquivos disfarçados por representações numéricas.

100

Por outro lado, a visão do arquivo como um espaço estático, morto e fixo, dá lugar para uma visão de **arquivo vivo**³ (como tenho nomeado), mutável, dinâmico e temporal. O arquivo no ambiente da rede, por exemplo, está baseado no tempo e nas trocas constantes de informação. Pensar a memória e o arquivo neste ambiente, portanto, significa pensar ao mesmo tempo nos seus processos de arquivamento e na sua dinâmica contextual.

É bem verdade que os museus e outras instituições como as bibliotecas e os centros de memória sempre tiveram que lidar com questões concernentes à deterioração e conservação de materiais, como é o caso das pinturas ou trabalhos de arte que sofrem com umidade, poluição, entre outros fatores. Daí todo o cuidado, especialmente nas reservas técnicas dos museus, com a temperatura, climatização, umidade e manuseio de materiais.

Quando tratamos das mídias digitais, no entanto, para além da questão da deterioração propriamente dita, podemos acrescentar sua obsolescência e impermanência constante:

³ Este conceito foi desenvolvido em função de exposição homônima, que apresentei no Paço das Artes em 2013.

Arquivos digitais podem ser facilmente copiados sem qualquer perda de qualidade; podem ser reproduzidos, linkados, marcados e repassados a partir de um blog por qualquer pessoa na internet. No entanto eles são também extremamente efêmeros. O fantasma do desaparecimento total esta sempre espiando atrás da porta. Mudanças de software, (...) e estruturas de rede podem inutilizar parte de um código e torná-lo uma inutilidade que esta ocupando espaço no disco rígido. Serviços *on-line* bem sucedidos podem se tornar obsoletos rapidamente e acabar sendo removidos depois de um tempo, sem aviso prévio (...) Equipamentos de armazenamento podem queimar e ser perdidos. (QUARANTA, 2014, p. 240)

Basta lembrar-nos do caso do *Geocities*, um serviço de hospedagem gratuito de sites encerrado pelo Yahoo levando consigo boa parte da história da WEB 1.0. Não por acaso os web artistas Olia Lialina e Dragan Espenschied iniciaram o projeto *One Terabyte of Kilobyte Age* em 2009. Os artistas fizeram download de todo o conteúdo da *Geocities*, recuperado voluntariamente pelo coletivo *Archive Team* e vêm não só disponibilizando seu conteúdo na web, como criando mostras temáticas sobre o seu acervo.

Em 2012, o curador italiano Domenico Quaranta realizou uma mostra chamada *Collect the WWWorld: the artist as archivist in the internet age*, cujo ponto de partida foi o de apresentar um conjunto de produções que colocassem em cena formas de documentar a produção de obras realizadas na internet:

“A percepção da situação da internet de que o que está na internet hoje pode-se tornar um link quebrado, inativo ou uma página de erro 404 amanhã (...) leva alguns artistas que lidam com este meio, como os artistas de net art, tornarem-se colecionadores” diz Quaranta (2014, p. 242) sobre a exposição.

Uma das obras presentes na mostra, *A Collection of Images*, de Niko Pricen, consistiu em uma lista de nomes de arquivos de imagem, colocando em cena a importância das formas de catalogação e ‘tagueamento’ de informação no ambiente da cultura digital.

Arquivo e imagem numérica: a mostra Programando o visível, de Harun Farochi

A questão do arquivo ganha destaque quando falamos de imagem digital. Analisando a passagem do paradigma da modernidade, definida pela reprodução mecânica, para o mundo pós-digital, Boris Groys, em seu artigo *Reprodução*

Mecânica e Reprodução digital, sublinha a modificação do estatuto da imagem na cultura digital:

“à primeira vista a digitalização parece garantir a reprodução precisa e literal de um texto ou de uma imagem e sua circulação nas redes de informação de maneira mais efetiva do que qualquer outra técnica conhecida. No entanto não é tanto a imagem digital ou o texto mesmo que são armazenados, mas sim o arquivo de imagem (image-file) ou o arquivo do texto (text-file), isto é, a informação digital (digital *datas*) é o que se mantém idêntica durante o processo de reprodução e distribuição. Mas o arquivo não é uma imagem; o arquivo de uma imagem não se vê. A imagem digital é um efeito da visualização do arquivo de imagem, que é invisível” (Groys, 2016, 161)

Harun Farochi um dos grandes artistas da contemporaneidade problematiza, em muitos de seus trabalhos, o poder e a natureza das imagens computacionais. Na exposição *Programando o Visível*, apresentada no Paço das Artes, em 2016, esta questão fica evidente.

Programando o Visível apresentou não somente parte do universo criativo de Farocki, mas abordou o deslocamento das imagens captadas por aparelhos ópticos para aquelas construídas por algoritmos computacionais. O título da mostra, neste sentido, não poderia ser mais apropriado. Aquilo que vemos não somente é criado por códigos de programação, mas nossa visibilidade é programada; vivemos envoltos em um mundo programável e manipulado pelos códigos das máquinas. A imagem computacional, portanto, cria mundos ‘paralelos’, afeta trajetórias: a imagem é o próprio mundo-realidade que vivemos.

Paralelo I, II, III e IV (2014), um dos trabalhos apresentados na mostra, é um filme instalação constituído por quatro partes que abordam a linguagem dos games refletindo sobre trechos de jogos populares, geralmente narrados por uma voz ensaística em off. Nestes filmes Farocki investiga exatamente os dispositivos utilizados para a construção das imagens ao longo da história da arte, tal como a perspectiva renascentista, por exemplo. A obra é um filme-instalação sobre a ‘história’ das imagens e as estratégias de representação ao longo da história.

No primeiro filme da série, realizado em 2012, Farocki analisa o estilo de computação gráfica dos games dos anos 80, que utilizavam imagens sem profundidade de campo e eram compostas por linhas horizontais, verticais e pontos. No segundo e terceiro filmes (2014), o artista analisa as produções com

a utilização da perspectiva e profundidade de campo até chegarmos ao quarto filme, um dos últimos trabalhos criados pelo artista em 2014, que tem como protagonista os heróis dos games inspirados na Los Angeles dos anos 1940, nas imagens pré-apocalípticas e nos filmes de Western. Neste filme muitas das sequências são assustadoras e violentas; dão a ver sequências fílmicas de briga de rua, perseguições e ameaças a mão armada, muito próximas à nossa realidade cotidiana.

Farocki trata nestes filmes de uma questão fundamental: o fato de que vivemos mergulhados em um mundo de imagens que têm influência decisiva na maneira como vemos e nos comportamos frente à realidade. Discute a natureza da imagem do século XXI que, diversamente das imagens ópticas, se despregam da realidade, criando sua própria ‘realidade’ com regras e criaturas próprias: “O herói (em um game) não teve pais, nem professores. Teve que aprender por si mesmo quais são as regras válidas”, diz uma voz em *off* em um dos filmes que fizeram parte da exposição.

Curadoria e artistas que lidam com o arquivo: do arquivo analógico ao digital

103

Por outro lado é importante perceber que as discussões sobre o arquivo têm feito parte não só de curadorias mas da poética de muitas obras já há bastante tempo.

Desde o século passado podemos detectar produções que colocam em debate a relação entre exposição e arquivo, especialmente no que diz respeito a poéticas que incorporaram uma visão crítica e reflexiva em relação ao papel institucional. Este é o caso, por exemplo, de *Boite-en-valise* (1935-41), de Marcel Duchamp, um projeto que pode ser considerado como uma das primeiras reflexões críticas em relação à prática arquivística do museu. *Boite-en-valise* é composto por uma série de registros e reproduções fotográficas, bem como de miniaturas da obra do artista colocadas no interior de uma mala. A obra sugere não somente questões relacionados ao espaço do museu como um espaço expositivo itinerante e portátil mas, também, ao artista como um caixeiro-viajante, que compartilha questões promocionais e estéticas.

Já em *Museu Imaginário*, André Malraux apresenta, em 1947, uma coleção de reproduções fotográficas de obras de arte de diferentes partes do mundo. Ao tornar a coleção do museu mais acessível ao público, através da fotografia, o projeto

incorpora a idéia de um museu expandido, um ‘museu sem paredes’, para além do seu espaço físico. Malraux faz do ‘museu fotográfico’ um local - um espaço de exposição - de confrontação, um espaço ‘homogeneizado’ pelas dimensões da reprodução fotográfica. Por outro lado o projeto incorpora a idéia da fotografia como dispositivo de registro, memória e arquivo das obras colecionadas pelo museu.

Se em *Boite-en-Valise* Marcel Duchamp coloca em discussão o papel arquivístico do museu, nos oferecendo a possibilidade de ter acesso a um museu itinerante e portátil, e se em *Museu Imaginário* André Malraux cria um museu tornando-o mais acessível através da ‘ruptura’ com o espaço ‘fixo’ e físico do museu, em ambos o dispositivo de registro e arquivo desempenham papel fundamental.

Dentro de outra perspectiva podemos destacar uma série de projetos curatoriais em que o arquivo torna-se lócus privilegiado de reflexão. Dentre inúmeros exemplos que eu poderia abordar vou me ater em três exposições principais. As duas primeiras foram apresentadas no espaço cultural Itaú Cultural (São Paulo - Brasil) e a última, curada por mim e apresentada no Paço das Artes, em São Paulo.

Ex-Machina: Arquivo e Identidade na América Latina

A mostra coletiva *Ex-Machina: Arquivo e Identidade na América Latina*, apresentada no Itaú Cultural em 2016 e curada pelo brasileiro Iatã Canabrava e pelo catalão Claudi Carreras, criou um espaço de debate a partir da união de imagens de arquivo de diferentes países da América Latina. Nos arquivos revisitados é possível encontrar diferentes temas como: revoltas populares, criminalidade, escravidão, extermínio indígena e repressão. Muitos dos trabalhos apresentados dão a ver os processos violentos e degradantes de colonização da América Latina pelos países europeus.

Com três eixos temáticos principais – uma nova forma de olhar velhos arquivos, a manipulação dos saís de prata e o documento inventado – os curadores buscam resgatar o arquivo fotográfico esquecido em gavetas, álbuns e porões para ressignificá-los, dotando-o de novos e inesperados sentidos. Chegaram, por fim, ao título da mostra *Ex-Machina* – expressão do latim, criada no teatro antigo grego para definir a entrada em cena de um deus cuja missão era solucionar de forma arbitrária um impasse vivido pelos personagens.

A mostra reuniu obras como *La Huella Invertida*, um conjunto de fotos expostas pelo equatoriano Coco Laso. Elas foram realizadas pelo bisavô do artista, que interferia e manipulava as imagens apagando os índios das placas de impressão e colocando sobre elas outras imagens, dando uma falsa idéia de como era a população do Equador nos tempos da colonização. Ainda dentro desta perspectiva merece atenção também o Arquivo Nuñez de Arco, do colecionador boliviano Javier Nuñez del Arco. Trata-se de material perdido do fotógrafo e correspondente de guerra alemão Hans Ertl, que posteriormente fixou residência na Bolívia. Nuñez encontrou as fotos há 15 anos em uma velha caixa de sapatos em um antiquário boliviano. As imagens estampam todos os estereótipos colados aos anões, segundo o olhar dos europeus que não entendiam a diversidade e a representavam caricaturalmente e de forma exótica.

Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata

Outro exemplo de curadoria, focada menos em uma discussão social e política, mas em uma discussão voltada para a permanência das obras de arte efêmeras foi a exposição *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata, realizada no Itaú Cultural em 2013*, que apresentou uma série de obras do artista brasileiro Waldemar Cordeiro.

Além da importância histórica da mostra, uma das discussões que ela levantou foi a necessidade da restauração da obra *BEABÁ*, desenvolvida por Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati em 1968. Para a restauração desta obra foi necessária a utilização do recurso da migração, ou seja, a adaptação da tecnologia do trabalho ao padrão da indústria atual. Cabe lembrar que a transposição e adequação de obras para novos equipamentos ou sua reprogramação não resulta obviamente em soluções definitivas mas, obviamente, implica em uma prática contínua de atualização.

BEABÁ está entre as primeiras obras da arte computacional e os autores utilizaram um dos aparatos tecnológicos mais modernos da época: o computador IBM 360 do Instituto de Física da Universidade de São Paulo. O trabalho de recriação só foi possível devido a longas conversas com Giorgio Moscati, nas quais muitas das informações foram levantadas. Na década de 60, por exemplo, os computadores eram máquinas muito diferentes das que se tornaram populares muitos anos depois. Não existia monitor de vídeo. O resultado do programa era

impresso em papel por uma impressora matricial e apenas com caracteres, sem quaisquer outros tipos de elementos gráficos.

Também não havia teclado – para rodar um programa era necessário perfurar cartões, passá-los por uma leitora, executar o programa e aguardar o resultado impresso. BEABA criava palavras ao acaso, mas seguindo probabilidades extraídas de um dicionário da língua portuguesa. A obra exibia, impressas em papel, colunas de palavras geradas segundo algumas regras: cada palavra tinha seis letras, podia começar com vogal ou consoante, que se seguiam de forma alternada (não eram possíveis duplas de vogais, nem de consoantes). A probabilidade de cada par vogal-consoante ou consoante-vogal era determinada pelo espaço que esses pares tomavam num dicionário (especificamente, o Pequeno Dicionário Escolar da Língua Portuguesa).

Com acesso às informações de Giorgio Moscati e ao código e arquivo original da obra, a tarefa de recriar o programa em um computador atual foi relativamente direta: a escolha recaiu sobre preservar a essência da obra, o processo descrito acima, e não o maquinário que a tornava possível em 1968.

Arquivo Vivo

Por último gostaria de falar sobre a minha curadoria *Arquivo Vivo*, apresentada em 2013 no Paço das Artes, e que incorporou tanto a dimensão mais social e política do arquivo quanto seu aspecto digital.

Dialogando com o conceito de *Mal de Arquivo* proposto pelo filósofo Jacques Derrida, que entende o arquivo como um dispositivo lacunar e incompleto e, por isso mesmo, sempre aberto a novas e constantes reescrituras, a exposição apresentou vinte e duas obras de artistas nacionais e internacionais que, de forma diversa, incorporavam temas e procedimentos que dizem respeito ao arquivo e ao banco de dados em sua relação com a história, a memória e ao esquecimento a partir da articulação de três vetores principais:

- Arquivo e apropriação de documentos e obras da história e da história da arte
- Arquivo no corpo e Corpo como arquivo
- Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados

No primeiro vetor encontramos projetos artísticos que muitas vezes se apropriam de documentos da história ou reencenam obras/documentos emblemáticas da história da arte. Ao se apropriar destes arquivos/documentos, o

artista desconstrói e modifica seu sentido 'original' apontando para a idéia de que o arquivo está sempre aberto a outras leituras e interpretações.

Este foi o caso, por exemplo, do projeto *As perólas , como te escrevi*, da artista brasileira Regina Parra. O projeto é uma videoinstalação formada por três projeções sincronizadas. Cada projeção é composta por imagens de imigrantes que entraram clandestinamente no Brasil e hoje moram em São Paulo. Os imigrantes leem trechos da carta *Novo Mundo* escrita por Américo Vespúcio em 1503. A projeção em múltiplas telas, somada à polifonia dos sotaques diversos dos imigrantes que leem o documento da história da descoberta das Américas, não somente faz alusão a uma narrativa fragmentária e múltipla, que se constrói na relação com o espectador, mas também remete às relações de poder e aos processos de colonização que marcaram nossa história.

La no-História da artista chilena Voluspa Jarpa expõe arquivos dos últimos quarenta anos desclassificados pelo Serviço de Inteligência norte-americana, relativos ao Cone Sul (Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e Brasil). Os livros editados com estes documentos instalam um arquivo-biblioteca de uma história censurada, com textos rasurados e secretos: a não história desvelada.

Já em *La Liberté Raisonné*, da artista espanhola Cristina Lucas, temos uma encenação, ou melhor, reencenação da pintura histórica e da alegoria da república, a *Liberdade Guiando o Povo*, de Eugene Delacroix. A imagem de grande dramatismo sugere um destino fatal para a Liberdade no devir histórico de todo o sistema político.

Dentro do vetor *Arquivo no Corpo e Corpo como arquivo* encontramos projetos que consideram o corpo como uma espécie de arquivo e/ou que incorporam o arquivo no próprio tecido corporal. O corpo, aqui, pode ser entendido como uma espécie de escritura que incorpora marcas, rasuras, indícios significantes de um corpo/mensagem em constante processo de construção de sentido. *Made in Brasil* de Letícia Parente assim como *Time Capsule* de Eduardo Kac, integraram este segundo vetor da exposição. Em *Time Capsule*, por exemplo, Kac implanta um microchip com um vídeo de identificação em seu tornozelo, registrando-se, através da internet, em um banco de dados. O projeto coloca em debate não somente questões referentes à memória digital, mas também aos dispositivos de vigilância e controle de informação da atualidade.

Já dentro do vetor *Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados* encontramos não somente projetos que colocam em cena arquivos pessoais e/ou institucionais mas, também, propostas que criam complexos sistemas de classificação e banco de dados em meios diversos.

Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti apresentam neste vetor *Fala*: uma máquina de falar autônoma e interativa que tem como base um banco de dados formado pelas vinte palavras mais faladas de quarenta línguas diferentes. Na instalação, um microfone faz a interface com um “coro” de quarenta celulares. Todos os aparelhos estão em estado de escuta para captar vozes e outras sonoridades do espaço expositivo. A máquina de falar analisa as informações e estabelece equivalências com seu banco de dados gerando um resultado audiovisual com um significado semântico similar ao som captado; como uma espécie de conversa “telefone sem fio”. Ou seja, fala e exhibe nas telas dos celulares expostos, uma palavra idêntica ou semelhante à palavra escutada apontando para o fato de que o banco de dados é um dispositivo aberto a uma multiplicidade de significados e relações possíveis.

Já em *Simultaneous Echoes* do artista japonês Masaki Fujihata temos a partir de um banco de dados audiovisual em 3D, a possibilidade de construir várias peças musicais em tempo real. *Simultaneous Echoes* faz parte do projeto *Fields-Works* que compreende uma série de projetos que reconstróem memórias coletivas no espaço cibernético utilizando GPS. O projeto explora como elementos musicais fragmentados, gravados em vários locais e em momentos diversos, podem ser reconstruídos no espaço cibernético abrindo a possibilidade para a criação de peças musicais “diversas” acionadas/e criadas pelo público interator.

Expiração 09 reúne material com mais de dez anos do arquivo audiovisual do artista Pablo Lobato. Para o projeto, Lobato cria um software a fim de definir tempos de existência de determinados trechos desse arquivo, que são selecionados, copiados para computadores e têm suas respectivas matrizes apagadas. Como num lance de dados, no início de uma exposição, o período de existência de cada vídeo é definido aleatoriamente pelo software, entre 01 e x dias (x = tempo máximo da exposição). Ao final desse período, todos os vídeos/arquivos são apagados definitivamente, restando apenas o seu primeiro frame sobre uma tela branca em baixa opacidade.

Considerações Finais

Apesar das diferenças entre estas curadorias é possível perceber frestras e pontos em comum que não somente perpassam as discussões relacionadas a imagem e ao arquivo, mas às questões concernentes à memória e ao esquecimento dentro do contexto atual.

Como arquivamos, o que arquivamos, e de que maneira construímos sentido histórico e social com os nossos arquivos, foram algumas das questões acionadas por estas curadorias e que revelam a importância deste debate na cultura contemporânea.

Referências

Arantes, , Priscila.2014. **Reescrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia.** Porto Alegre: Ed.Sulinas.

_____. 2005. **Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital.** São Paulo, FAPESP/Editora Senac.

_____. 2013. **Arquivo Vivo.** São Paulo, Paço das Artes .

Benjamin, Walter.1993. *Magia e Técnica, Arte e Política.* In: *Obras escolhidas.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6th ed., São Paulo: Brasiliense.

Derrida , Jacques.2001. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro. Relume Dumará.

Groys, Boris. **Arte em Fluxo.** Buenos Aires. Caja Negra, 2016.

Freire , Cristina; Longoni, Ana (org).2009. **Conceitualismos do SulSur.** São Paulo, Annablume. USP. MAC-AECID.

Foucault, 1998., M. **História da Sexualidade. A Vontade de Saber.** Rio de Janeiro. Edições Graal.

_____. 2008. **Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

Foster , Hal. **Arquivos da Arte Moderna.** Accessed: www.eba.ufrj.

Halbwack, Maurice. **A Memória Coletiva,** 2ed. São Paulo, Vertice, 1990.

Quaranta, D. **Webcoleccionismo e preservação de obras de arte digital** In. G. Beilgueman, Magalhaes. **Futurps possíveis: arte, museu e arquivos digitais,** 2014.

O Ciberativismo potencializado via memes: Uma análise de articulação de pautas políticas e sociais nas redes

Mariella Batarra Mian¹

Alessandra de Castilho²

Resumo: A análise de ações coletivas on-line articuladas pelo uso memes traz a desconstrução de que a condição para existência deste fenômeno está relacionada a padrões estéticos ou linhas editoriais específicas. Os atores, que antes não tinham voz, estão percebendo que por meio das redes é possível despertar a opinião pública para temas relevantes. Assim, em dimensões diversas, a repercussão dos memes mostra que este elemento, por ser uma representação tipicamente cibernética, tornou-se uma relevante forma midiática de exercer ciberativismo. O fenômeno tem se mostrado potencialmente como um novo viés de expressão de pensamentos e opiniões e de fomento ao debate, transcendendo o âmbito online.

Palavras-chave: Ciberativismo. Memes. Cibercultura. Política. Cibercidadão.

¹ Mariella Batarra Mian / mariellabm@gmail.com / Doutorado em andamento no programa de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do ABC – UFABC. https://orcid.org/0000-0002-0975-8518?fbclid=IwAR3VJriurECsV4eBUWhadNDidm4XTjjB9rQQJRNjR-4-ckC_Kd_qL6OXaPIA

² Alessandra de Castilho /ale_castilho@hotmail.com/ Doutorado em andamento no programa de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do ABC – UFABC. https://orcid.org/0000-0003-1506-5811?fbclid=IwAR37DRydDKnAZQdUJ07-BiUU-X1csvg-4L2cHYaBCn1LofEHqq_1nZVTjZsE

Abstract: The analysis about the collective actions supported by memes, over the internet, allows a deconstruction of the idea that those web memes have intrinsical relation with an aesthetic standard or even with some specific editorial guide line. The actors, who didn't have voice in the mainstream reality, now are realizing that digital social media could be a possibility to deal with public opinion and to instigate relevant topics in society. Therefore, in distinct aspects, the repercussion of memes, that are elements typically from cyberculture, turns out to be an important mediatic way to practice the cyberactivism. The memes of internet have been shown like a potential tool to people express different kinds of thoughts and opinions and, also, allows them to foment debates that goes beyond the online environment.

|||

Keywords: Ciberativism. Memes. Cyberculture. Politics. Cyber-citizenship.

Introdução

A internet, principalmente após o *boom* das redes de relacionamento on-line, modificou as formas de interação entre os seres humanos. Castells (2009), ao tratar a comunicação na era digital, evidencia as características dos meios de comunicação surgidos após a difusão da internet. Para o teórico, enquanto os meios de comunicação de massas tradicionais exercem a comunicação unidirecional (de um para muitos), os novos meios, denominados por ele como “autocomunicação de massas”, se diferenciam por sua capacidade de interação (de muitos para muitos). Ademais, a arquitetura da rede permite maior possibilidade do cidadão participar de debates de interesse público. Dependendo da forma que são utilizadas pela sociedade, as redes sociais on-line podem funcionar como uma ferramenta eficaz na luta por interesses e disseminação de ideologias.

Jenkins (2009) chama atenção também para o perfil do indivíduo imerso na cultura cibernética. Para o autor, as pessoas estão exercendo, concomitantemente, o papel de grandes corporações e também passaram a assumir o controle das mídias. A interação constante do usuário com o ciberespaço revela uma das características mais latentes da cibercultura: a remixagem de conteúdos (LEMOS, 2016), e um dos elementos das redes que melhor traduz esse aspecto é o meme, objeto de estudo desse trabalho, que no senso comum são frequentemente reconhecidos por seu caráter efêmero, mas que, ao serem analisados sob o prisma acadêmico, representam uma provocativa ferramenta de ativismo on-line utilizada pelos cibercidadãos (BRITO, 2006).

Assim, por meio de uma análise teórica e empírica, este trabalho pretende demonstrar como essa realidade informacional impulsionou a forma de articulação entre as pessoas e ampliou a capacidade de expressarem mais livremente suas ideias e de se aproximarem de maneira mais ativas do debate envolvendo questões políticas e sociais trazendo os memes como um dos elementos recentes utilizados pelos usuários da rede como forma de expressão de opinião política e de ciberativismo.

Ciberativismo

O contexto da sociedade contemporânea permite uma análise sobre a transferência do conceito de esfera pública habermasiana (1997) para o âmbito da

“autocomunicação” (CASTELLS, 2009) e dos aparatos tecnológicos, que permitem ao indivíduo mais possibilidades de interação e do exercício da cidadania.

A horizontalidade da rede elevou os usuários on-line ao patamar de emissores assíduos de conteúdo. Uma das grandes potencialidades da rede foi elucidada pelo teórico Yochai Benkler (2006). O pesquisador admite que, dependendo da forma em que é utilizada pela sociedade, a internet pode funcionar como uma ferramenta eficaz na luta por interesses e disseminação de ideologias.

Benkler (2006) traz, portanto, o conceito de esfera pública no contexto da sociedade informacional e sugere um caráter mais democrático nessa “esfera pública interconectada” (BENKLER, 2006) do que na esfera pública controlada pelos meios de comunicação de massa. O teórico justifica que os meios de comunicação on-line reduzem os custos de se tornar um emissor e que a arquitetura da rede permite completamente a possibilidade do cidadão participar de debates de interesse público.

Para os teóricos Wellman, Côté e Plickert (2006), a cultura social engendrada pelas redes on-line – a cibercultura - potencializa um princípio universal da sociedade: a reciprocidade, ou seja, a troca de saberes, de sentimentos, de cultura e de matéria entre os indivíduos. De acordo com esses pesquisadores, esse conceito é indissociável da natureza da internet e é o cerne do que o compartilhamento em rede representa.

Diante dos aspectos apresentados percebe-se a forte tendência dos usuários em utilizarem as mídias sociais como forma de expressar livremente suas ideias e de se aproximarem ativamente de questões globais de âmbitos políticos, econômicos, culturais, sociais e ambientais.

O desenvolvimento das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTICs) incorporou diversas mudanças nos processos sociais, inserindo novas modalidades e práticas humanas que, atreladas às ferramentas de comunicação, produzem novas relações sociais. No campo político, concomitante com as práticas tradicionais, outras práticas e configurações estão surgindo, que amparadas nas NTICs, inserem novas formas de ação política (PENTEADO, SANTOS, ARAÚJO e SILVA, 2011, p. 112).

Por meio das redes on-line os indivíduos interagem com dinamismo jamais vivido pela humanidade. Há possibilidade de organizarem discussões e agendarem seus encontros por meio de ferramentas instantâneas e de

caráter interativo. Para o sociólogo Sérgio Amadeu da Silveira “a rede social dá poder a pequenos grupos e reduz os custos de articulação” (*in* SCORCE, 2013).

As redes de relacionamento on-line já engendraram, por exemplo, representativos movimentos sociais da contemporaneidade como a “Primavera Árabe”, “Occupy Wall Street”, “15M” e, no contexto brasileiro, os movimentos conhecidos como “Jornadas de Junho 2013”, (MIAN e ZOTELLI, 2016). Castells (2013), em sua obra “Redes de Indignação e Esperança”, elencou diversas especificidades reconhecidas em todas as mobilizações iniciadas pela rede:

1. São simultaneamente locais e globais;
2. Seguem a lógica das redes, atingem um grande número de pessoas e se propagam rapidamente;
3. Geralmente não possuem causas únicas;
4. Atingem a classe política e deliberam mudanças, mesmo que em médio e longo prazo.

Em uma visão otimista, esse ativismo contemporâneo, articulado em plataformas de relacionamento on-line, o denominado “Ciberativismo”, coloca os aparatos de tecnologia de informação e comunicação à disposição dos atores sociais para que, conectados na rede mundial de computadores, exerçam o papel de difusores dos mais diversos tipos de discursos. (UGARTE, 2009). Ademais, essas tecnologias permitem mais visibilidade às opiniões do cidadão, até então monopolizadas pelos grandes grupos midiáticos.

O ciberativista atua como uma “enzima” que nas redes distribuídas consegue produzir discursos capazes de mobilizar as pessoas em torno de diferentes causas. Ele pode operar pela produção de discursos voltados para a produção de valores sociais e identidades coletivas; pelo uso criativo das TICs, potencializando as ações dos grupos; e aumentando a visibilidade de suas causas, de forma a estimular a mobilização e a propagação de ideias (ARAÚJO, PENTEADO e SANTOS, 2016, p.14).

A democracia representativa encontra-se em crise perante a sociedade. Para Araújo, Penteado e Santos (2015, p.1614), “o momento atual do mundo, com diversos países democráticos enfrentando discussões e protestos, coloca o debate acerca dos limites da representação ou crise da democracia representativa”. Os autores refletem ainda que na maioria dos países que se assumem como democracias

“os cidadãos são incentivados a participar apenas no momento eleitoral. Assim, a democracia representativa existe, sobretudo, como participação eleitoral, uma vez que outras possibilidades de participação são limitadas” (ARAÚJO, PENTEADO e SANTOS, 2015, p.1600). Portanto, essa lógica horizontal da arquitetura das redes emerge como uma ferramenta com grande potencial de expressão da opinião pública, justamente por favorecer as discussões e amplificar a voz dos cidadãos.

Entretanto, deve-se ter cautela com tendência em romantizar o papel da internet e do ciberativismo no âmbito do exercício democrático. Assim, torna-se relevante problematizar que, apesar de sua arquitetura horizontal permitir a articulação de importantes movimentos sociais – como os já mencionados - “os potenciais da internet também estão ligados aos usos que seus membros fazem destas ferramentas. E, por vezes, podem alimentar retrocessos sociais e políticos não condizentes com valores normativos da democracia” (ARAÚJO, PENTEADO e SANTOS, 2016, p.5).

Assim, mesmo que o ciberativismo represente a expressão de sentimentos de indignação e esperança, da luta social e efetivação do contrapoder emergido das massas, é essencial compreender que o termo abarca também ações na rede articuladas por grupos patrocinados que atuam a serviço de interesses políticos e econômicos particulares. Ademais, a militância das redes também evidencia opiniões extremas da sociedade. Sobre essa polarização, Malini (2017) revela que é:

[...] um fato político ordinário. Incomum é quando ela se torna extraordinária, vitaminada por rivalidades partidárias de viver da denúncia, acusação e polêmicas com seu favorito pólo contrário (adversário), escolhido como estratégia de diferenciação ideológica para melhor posicionar o eleitor diante das urnas.

Com finalidades e posicionamentos diversos, os usuários têm se apropriado de elementos tipicamente emergidos na internet para articular ações e explicitar opiniões de âmbito político. Um dos artefatos cujo uso tem sido cada vez mais explorado é o meme online. O tópico a seguir esclarece a dinâmica deste fenômeno.

Desmistificando os memes

As plataformas digitais on-line podem ser compreendidas como organismos em constante transformação, que são alimentadas por meio da interação entre os usuários e a máquina e o ininterrupto compartilhamento de imagens, textos, vídeos

e outros inúmeros artefatos midiáticos. Dentre os diversos tipos de informações que compõem essas redes, estão os memes que, de acordo com Lankshear e Knobel (2007), representam um novo gênero midiático.

No senso comum, os memes são frequentemente reconhecidos por seu caráter cômico e, por vezes, podem ser tratados como algo efêmero. Entretanto, esse fenômeno pode apresentar particularidades relevantes, que ampliam as possibilidades de compreensão de novas tendências comportamentais do usuário na internet e de como sua utilização na rede influencia em questões de cunho político, institucional, legislativo etc.

Os memes geralmente se apresentam mais frequentemente na forma de imagens, textos ou vídeos com caráter mais humorístico. São frequentemente reconhecidos pelo senso comum como um artefato trivial que corre pelas redes. Está associado à “cultura inútil”, humor e passatempo da internet. Entretanto, enquanto para os usuários da internet os memes são elementos prosaicos e mundanos, a problematização do fenômeno mostra que eles refletem profundas estruturas sociais e culturais (MIAN, 2016, p.30).

O termo “meme” foi cunhado pelo teórico Richard Dawkins no intento de relacionar ações sociais a conceitos da biologia. Dawkins elaborou uma teoria que dá ideia do meme como algo vivo, mutante, com capacidade epidêmica. Para o pesquisador, assim como os genes são replicadores de aspectos fisiológicos na evolução natural, os memes são replicadores de aspectos comportamentais na cultura humana.

A teoria dos memes proposta por Dawkins representa o início de uma discussão acerca desse termo. Há outros autores que se inspiraram nas bases teóricas de Dawkins e também se dispuseram a estudar esse fenômeno. É o caso da psicóloga britânica Susan Blackmore (1999), que reforça o conceito de memes enquanto replicadores de ideias e acrescenta uma visão que coloca o ser humano em um patamar de submissão aos memes, desempenhando papel de hospedeiros desse fenômeno de imitação.

Entretanto, diante da forte tendência generalista atribuída ao termo e da tentativa de explicar algo tão complexo, como o pensamento e a cultura humana, por vezes, a teoria dos memes (memética) pode ser amplamente refutada. Os próprios autores que defendem a essência desse fenômeno acreditam que faltam experimentos decisivos na área.

O processo que identificou o fenômeno contemporâneo da internet com o mesmo termo cunhado por Dawkins ocorreu no início do século XXI. Não há como afirmar categoricamente quando essa relação se deu pela primeira vez (BERNARDO, 2016), mas há indícios de que, durante um evento organizado pelo centro de pesquisas *Contagious Media*, diversos entusiastas da internet passaram a associar o termo “meme” pra descrever os elementos que se espalhavam pela internet.

De acordo com Patrick Davison (2012), em sua obra sobre a linguagem dos memes da internet, a origem desse fenômeno ocorreu com o surgimento dos *emoticons*, que são símbolos feitos com elementos do teclado com a finalidade de representar emoções: ;-), :-), :(, :-D etc. Para o pesquisador, os *emoticons* surgiram como forma de suprir (minimamente) os elementos da comunicação verbal *off-line* como os gestos, expressões faciais e tom de voz, possibilitando mais expressão de sentimentos em uma época em que a comunicação na internet ocorria quase que exclusivamente por meio da linguagem escrita.

Apesar da teoria fundamental dos memes apresentada por Dawkins e seus seguidores ser amplamente citada como base dos estudos contemporâneos sobre os memes da internet, nota-se que há uma tendência de alguns pesquisadores em repensá-la criticamente, principalmente no que tange à sua analogia com as ciências biológicas, sua superficialidade e à ampla abrangência atribuída ao termo. Um exemplo da quebra desses paradigmas é muito bem embasado em um dos estudos mais aprofundados sobre memes na cultura digital, desenvolvido pela professora israelense Limor Shifman (2014). A pesquisadora demonstra bastante criticidade ao referenciar os primeiros teóricos que se dispuseram a estudar os memes, reconhecendo a importância de sua pesquisa, mas dando um significado mais independente ao termo. Shifman, em entrevista para o blog do teórico Henry Jenkins, quando questionada sobre a diferença entre seu conceito de memes da internet em relação à definição atribuída originalmente por Dawkins, se posicionou da seguinte maneira:

Eu me limito a discutir memes no mundo digital. Eu sugiro definir o webmeme como (a) um grupo de itens digitais que compartilham características similares de conteúdo, forma ou posição; (b) são criados com a consciência de cada um; e (c) são circulados, imitados e transformados via internet por diversos usuários (JENKINS, 2015, tradução nossa).

O teórico Henry Jenkins, que possui relevantes estudos acerca da cultura participativa e do que ele denomina “*spreadable media*” (JENKINS, FORD e GREEN, 2013), ao refletir acerca da temática, busca desconstruir o conceito de meme desenvolvido por Richard Dawkins e, no âmbito da internet, tece rígidias críticas sobre como alguns autores utilizam o termo para minimizar a dinâmica de como as coisas se espalham na cultura digital.

Não é possível determinar quais são os fatores que suscitam a existência de um meme. As motivações são infinitas e, muitas vezes, inesperadas. Podem surgir a partir de acontecimentos do âmbito político, programas televisivos, personagens famosos, militância etc.

Existem alguns memes que são compartilhados apenas como forma de extravasar humor. Entretanto, por trás de muitos memes, há um viés mais opinativo em que a publicação está carregada de significado, subjetivo ou não, e representa opinião, crença, ou interesses dos indivíduos envolvidos em sua propagação. Assim, ainda que se apresente com teor humorístico, esse fenômeno da internet possui grande representatividade dos ideais do ator que o cria e o compartilha.

O humor funciona na maioria dos casos como uma forma de ironizar determinadas situações e deixar as publicações mais atrativas. Entretanto, há memes que não apresentam nenhuma referência humorística. Essa constatação demonstra que o humor não pode ser considerado um fator determinante para identificação de um meme.

Outra questão que também é comumente atrelada intrinsecamente à identificação dos memes está diretamente relacionada à abrangência quantitativa das publicações e compartilhamentos. Para desmitificar essa ideia basta considerar casos de memes compartilhados somente entre pequenos grupos de amigos. Diferente de um viral, um meme não deixa de ser meme simplesmente por não ter tido milhares de compartilhamentos. A criação, a interação e o compartilhamento dos memes estão diretamente atrelados ao contexto experienciado pelo indivíduo.

Portanto, o entendimento de um meme só ocorre diante de uma conjuntura semântica, ou seja, se o usuário, eventualmente, não tiver conhecimento do contexto em que determinado meme foi criado, aquela publicação provavelmente não fará sentido algum em sua realidade. Dessa forma, entende-se que um meme não precisa, necessariamente, fazer sentido para todos os usuários da internet.

É essencial reforçar que a identificação de um meme não deve ocorrer somente considerando seus aspectos estéticos, mas sim sua representatividade enquanto ação social e, principalmente, a conjuntura em que os atores que o criam e compartilham estão inseridos. Sobre essa perspectiva, é interessante recorrer novamente à Davison (2012, p. 123). O autor considera que a construção de um meme é o reflexo da combinação sequencial de três elementos interdependentes: o ideal, o comportamento e, por fim, a manifestação. O ideal representa o imaginário, o que instiga o indivíduo, o contexto a ser representado. Esse ideal fomenta o comportamento, gerando a ação representada, por exemplo, o momento em que o ator passa a selecionar e editar imagens e textos. Por fim, o comportamento impulsiona a manifestação, ou seja, torna aquele arranjo de elementos físicos em um fenômeno observável, um meme.

O esquema a seguir demonstra o processo de elaboração de meme, seguindo o processo de combinação dos três elementos elucidado por Davison (2012):

Quadro 1 - Elaboração de um meme e o processo de Davison

Ideal
<ul style="list-style-type: none"> • Em 2016, o cenário político no Brasil está em crise e o presidente da Câmara dos Deputados autoriza abertura do processo que acarretaria no Impeachment da então presidente Dilma Rousseff. • <i>House of Cards</i> é uma série estreada em 2013 que retrata os meandros da política norte-americana. O personagem Frank Underwood. Trata-se de uma história onde são ultrapassados os limites para satisfazer o desejo de um homem que ambiciona governar o mundo.
Comportamento
<ul style="list-style-type: none"> • Indivíduo que acredita que Eduardo Cunha possui comportamento similar ao do personagem da série “<i>House of Cards</i>” decide satirizar a situação política do Brasil produzindo uma montagem. • Seleciona a imagem de divulgação original da série “<i>House of Cards</i>”. • Em alusão ao caso brasileiro, transforma alguns elementos: a bandeira norte-americana invertida é substituída pela brasileira também invertida e o personagem é substituído por uma imagem de Eduardo Cunha. • Mantém os dizeres “<i>House of Cards</i>” para comparar o cenário brasileiro ao exposto na série. Ademais, na parte superior são alterados os nomes dos atores e expostos nomes de algumas figuras políticas envolvidas no processo de Impeachment: José Sarney ; Renan Calheiros e Michel Temer.

Manifestação	
<ul style="list-style-type: none"> • Depois de finalizado, o indivíduo divulga o meme nas redes sociais online. • Para compreender o meme, o receptor terá que compreender o contexto político nacional e compreender minimamente a sinopse da série. • Esse meme reforça a opinião do emissor em relação ao papel dos personagens citados no processo que culminou o Impeachment da presidente Dilma. Provavelmente, o criador desse meme relaciona as ações políticas dessas figuras à corrupção e à busca inescrupulosa pelo poder. 	

Fonte: Elaborado pelas autoras baseado em Davison (2012)

Para endossar a importância da intenção retórica atrelada a esses elementos, Shifman (2014) propõe uma tipologia de memes considerando aspectos comportamentais das publicações. Para a autora, há três tipos: (1) memes de ação coletiva, (2) memes como formas de expressão e discussão pública e os (3) memes persuasivos.

O primeiro tipo classificado por Shifman são os memes persuasivos e possuem caráter mais voltado à publicidade. São organizações ou personalidades que criam, ou, na maioria das vezes, se apropriam de memes com intuito de interagir e estreitar relacionamento com seus públicos de interesse.

A segunda refere-se a comportamentos coletivos que são reproduzidos repetidas vezes por diferentes indivíduos ou grupos. É o caso, por exemplo, quando os usuários das redes sociais alteram suas fotos no perfil em prol de alguma causa, criam versões próprias de algum vídeo ou ainda quando participam de manifestações conjuntas na rede utilizando *hashtags* ou *stickers*³. A *hashtag* “#tbt” (Sigla para a expressão “*Throwback Thursday*”, que pode ser traduzida como “quinta-feira de retorno ao passado”) também é um exemplo de meme coletivo. Especificamente às quintas-feiras, diversos usuários utilizam essa *hashtag* para postar fotos que remetam a momentos marcantes do passado.

A terceira categorização refere-se àqueles com presença mais frequente nas redes e são compartilhados espontaneamente pelos usuários da rede, trazem piadas de um humor ácido, possuem caráter opinativo, contêm ironias e são composições de imagens feitas a partir de conteúdos distintos.

³ Os *stickers* e *emotions* são símbolos icônicos empregados em chats do Facebook, similares aos *emojicons* e aos *emojis*. Popularmente traduzidos no Brasil como “figurinhas”, eles apresentam imagens estilizadas utilizadas como reações e comentários sociais no site de rede social. (CHAGAS, 2016)

O quadro a seguir explicita essas três tipologias:

Quadro 2 - Exemplos de memes seguindo a tipologia de Shifman

Tipo 1: Memes persuasivos	
<p>A imagem ao lado foi elaborada pela equipe de campanha de Dilma Rousseff durante a corrida presidencial de 2014. A imagem de Dilma mesclada com a da pintora Frida Kahlo é uma tentativa clara de reforçar o perfil da candidata ao ideal de mulher guerreira e revolucionária.</p>	
Tipo 2: Memes de ação coletiva	
<p>Em apoio ao casamento gay, o Facebook disponibilizou uma ferramenta que permitia aos usuários da rede alterar as fotos do perfil aplicando um filtro de arco-íris. A ação foi muito bem sucedida e teve grande adesão dos internautas. A imagem ao lado mostra a imagem do perfil deputado Jean Willys, ativista das causas LGBT, utilizando o filtro em seu perfil no Facebook.</p>	
Tipo 3: Memes como formas de expressão e discussão pública	
<p>A imagem ao lado traz a foto de uma personagem da TV, com perfil extremamente conservador, e a relaciona com a postura do deputado Jair Bolsonaro</p>	

Fonte: Elaborado pelas autoras

Diante do exposto, há a clara desconstrução de que a condição para existência do meme está relacionada a padrões estéticos ou linhas editoriais específicas. Se há fatores condicionantes que permitem o reconhecimento do meme, eles certamente estão vinculados aos ideais dos indivíduos que os criam e às recombinações de elementos, cujos significados se transformam dependendo dos contextos em que se inserem. O meme é, portanto, a essência do que representa,

ao menos em tese, a lógica da internet: plural, multifacetado, permitindo troca de informações e liberdade para que o indivíduo possa criar, transformar, expressar opinião e compartilhar conteúdos.

O tópico seguinte apresentará memes elementos que aprofundarão a discussão acerca desta problemática.

O ciberativismo potencializado via memes

No tópico anterior foi possível compreender que o uso de memes da contemporaneidade pode ser reconhecido em imagens acompanhadas por textos, em *hashtags*, em vídeos remixados e em *stickers* e que, por trás de muitos desses memes, há um viés opinativo, em que a publicação está carregada de significado, subjetivo ou não, e representa opinião, crença, interesses dos indivíduos envolvidos em sua propagação e envolvimento com pautas políticas e ativistas. Assim, ainda que se apresente com teor humorístico, esse fenômeno da internet possui grande representatividade dos ideais do ator que o cria e o compartilha.

Esta parte do trabalho dedica-se, portanto, a explicitar o ciberativismo potencializado pelos memes. Serão apresentados a seguir, quadros mostrando e tipificando alguns memes criados a partir de fatos políticos e de pautas sociais.

Quadro 3 - Meme: Amamentar em público: pobre fazendo “pobrice”

Contexto/ Motivações
Em outubro de 2015, uma mulher chamada Karina Moreno postou em seu perfil na rede social Facebook uma foto de uma mãe amamentando sua filha em público e intitulou a imagem como “Pobre fazendo pobrice”. Ela disse que deveria haver bom senso e classificou o fato como “coisa de pobre”. Além disso, expôs, sem autorização, uma foto da mulher e da criança que mamava no colo da mãe, em uma bicicleta. A imagem gerou inúmeros compartilhamentos e revolta em muitas pessoas, sobretudo mães militantes de movimentos pró-amamentação, que prontamente utilizaram as redes para criticar a conduta de Karina e expor posicionamento oposto ao que ela havia relatado.
Ilustrações
As duas imagens mostram duas personalidades famosas, na da esquerda a modelo Gisele Bündchen e na da direita a atriz Juliana Paes, amamentando seus filhos. Está implícito nas duas imagens que ambas são pessoas com alto poder aquisitivo na sociedade, demonstrando grande ironia ao fato de Karina Moreno ter relacionado o ato de amamentação em público como algo característico de pessoas com baixo poder aquisitivo. Na primeira imagem, a modelo está amamentando seu filho em público enquanto nitidamente é tratada como a personalidade que é. Na segunda imagem, a risada escancarada de Juliana Paes demonstra uma possível reação de indiferença e sarcasmo de pessoas pró-amamentação quando se deparam com opiniões como a explicitada por Karina Moreno.

Análise	
<p>Os memes gerados a partir desse acontecimento demonstraram bastante ironia pelo fato de Karina ter relacionado amamentação em público a um fator de distinção entre classes sociais. Apesar de o fato ter sido noticiado em alguns sites da internet, o engajamento das redes foi fomentado majoritariamente por mães blogueiras, militantes do aleitamento materno e compartilhado por outras mães, que compartilhavam da mesma opinião, seguidoras das redes.</p>	
<p>A utilização de imagens com mulheres famosas e com alto poder aquisitivo, atreladas à frase “Pobre fazendo pobre”, utilizada no polêmico post, evidenciaram o posicionamento antagônico e sarcasmo em relação às afirmações explicitadas por Karina.</p>	
<p>Seguindo a tipificação de Shifman (2014) trata-se de um meme ativista de tipo 3: memes como formas de expressão e discussão pública.</p>	

Fonte: Elaborado pelas autoras

Quadro 4 - Meme: Carta do Temer

Contexto/ Motivações	
<p>Em dezembro de 2015, em meio a um cenário de crise política no Brasil, o vice-presidente Michel Temer escreveu uma carta de desabafo à presidente Dilma Rousseff. A carta foi divulgada por toda imprensa e causou grande repercussão entre os usuários da internet.</p>	
Ilustrações	
<p>A imagem ao lado faz referência ao fato de Temer ter mencionado em sua carta, que se sentia como um vice “decorativo” na gestão de Dilma. Esta imagem representa uma metalinguagem de memes, visto que a celebridade Bela Gil também é protagonista de um meme repercutido a partir de seus programas de culinária.</p>	

<p>A imagem ao lado se refere ironicamente ao fato de Temer ter se mostrado espantado ao ver que sua carta foi divulgada por toda imprensa, enquanto essa parecia de fato ser sua real intenção.</p>	
<p>Análise</p>	
<p>Por se tratar de um tema amplamente divulgado na mídia nacional, os memes relacionados à “Carta do Temer” tiveram abrangência em todo Brasil. O engajamento não foi exclusivo daqueles com direcionamento político oposto ao governo.</p> <p>As publicações possuíam um tom de sarcasmo em relação ao acontecimento. Os memes surgiram satirizando conteúdo da carta e também o modo em que foi exposta por Michel Temer, desmoralizando o então vice-presidente.</p> <p>Seguindo a tipificação de Shifman (2014) trata-se de um meme baseado em um acontecimento político de tipo 3: memes como formas de expressão e discussão pública</p>	

Fonte: Elaborado pelas autoras

Quadro 5 - Meme: Geraldo Alckmin e a Cantareira

<p>Contexto/ Motivações</p>	
<p>Em 2014 e 2015, o estado de São Paulo, principalmente a região metropolitana, enfrentou uma forte crise hídrica. O governador do estado, Geraldo Alckmin, atribuiu o problema à falta de chuvas, enquanto diversas evidências apontavam que o problema era consequência da má administração do governador. Um dos marcos desse momento foi quando Alckmin autorizou a utilização do chamado “volume morto” no reservatório da represa Cantareira para prover o abastecimento de água em algumas regiões. O acontecimento gerou inúmeros memes na internet que evidenciaram, além do problema da Cantareira, outras críticas ao governador.</p>	
<p>Ilustrações</p>	
<p>O meme ao lado faz referência implícita à seca da represa Cantareira e ao mesmo tempo tece uma crítica à suposta indiferença do governador Geraldo Alckmin em relação à problemática da educação e aos professores da rede de ensino estadual.</p>	
<p>A imagem à direita tece uma crítica ao suposto uso indevido de força militar (Choque – Polícia Militar) conduzido pelo governador Geraldo Alckmin para interromper manifestações populares. A imagem dá a entender que o governador possui como premissa acionar o Choque para solucionar problemas em sua gestão.</p>	

Análise

Apesar de utilizarem a ironia, os memes relacionados ao governador Geraldo Alckmin, representam a insatisfação de alguns cidadãos em relação à sua conduta enquanto gestor público. É interessante notar que um problema evidenciado em determinado momento (a crise hídrica) trouxe à tona outras problemáticas, demonstrando que Alckmin já estava com a imagem bastante fragilizada, principalmente diante dos cidadãos com ideologia política mais inclinada à esquerda. Esses memes apresentam caráter bastante opinativo e, em alguns casos, apontam até mesmo o direcionamento político do usuário que compartilhou. Apesar do problema da seca em São Paulo ter sido amplamente repercutido pela mídia nacional, os memes com a imagem do governador tiveram abrangência mais restrita aos cidadãos residentes do estado de São Paulo, que tinham mais conhecimento sobre todas as problemáticas que envolviam a gestão de Alckmin e ratificavam sua imagem negativa perante a população. Seguindo a tipificação de Shifman (2014) trata-se de um meme baseado em um acontecimento político-social de tipo 3: memes como formas de expressão e discussão pública.

Fonte: Elaborado pelas autoras

Quadro 6 - Meme: Vomitação página do PMDB no Facebook

Contexto/ Motivações

A ação denominada “vomitação” é quando usuários insatisfeitos com determinados posicionamentos expressos principalmente em páginas de partidos políticos, publicam, ininterruptamente, um *sticker* com a feição enojada nos comentários das postagens. O primeiro caso ocorreu na página do Facebook do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), em maio de 2016, dias antes da votação no Senado Federal que deliberaria acerca do afastamento da presidente Dilma Rousseff.

Ilustrações

A imagem ao lado se refere à reação dos usuários em publicação realizada na página do PMDB no Facebook no dia da votação que acarretaria no Impeachment da presidente Dilma Rousseff. O uso do *sticker* enojado, denominou a ação como “Vomitação”.



Análise

O PMDB se aproveitou da ocasião em que seria votado o Impeachment da presidente Dilma Rousseff, e o cenário no congresso extremamente favorável a chegada do peemedebista Michel Temer à presidência, e soltou uma publicação provocativa em sua página. Em meio a um cenário de polarização extraordinária da sociedade, os usuários da rede rapidamente começaram a publicar *sticker* enojado nos comentários da publicação. A utilização do *sticker* no caso dos “vomitações” é embutida de caráter simbólico e se adequa perfeitamente ao segundo tipo de meme (memes de ação coletiva) explicitado por Shifman (2014). Entretanto, diferente da troca de avatares promovida pelo próprio Facebook, o “vomitação” foi uma ação espontânea das redes e não planejada ou incitada por um ente específico.

Fonte: Elaborado pelas autoras

Considerações Finais

Os memes podem ser reconhecidos por três características essenciais: sua composição remixada, sua criação e difusão praticamente exclusiva via ferramentas on-line e sua representatividade enquanto expressão cultural da contemporaneidade.

A cada minuto, surge um novo meme e sua difusão é imediata. A tentativa de bani-los é em vão, mas, ainda assim, existem movimentos nesse sentido. Recentemente muitas notícias envolvendo Michel Temer inspiraram a criação e propagação de infinitos memes. Na tentativa de extinguir esses elementos, o político entrou com uma ação judicial e conseguiu a proibição do uso de fotos oficiais para essa finalidade. A reação de desobediência dos internautas foi instantânea e incontrollável. Na ocasião, o Partido dos Trabalhadores (PT), em ação provocativa, fez uma postagem em sua página oficial no facebook disponibilizando aos usuários da rede um banco de imagens com o rosto de Temer para ser utilizado na confecção de memes.

Figura 1 - Print do post publicado pelo PT quando disponibilizou aos usuários um banco de imagens



Fonte: Página oficial no Facebook do Partido dos Trabalhadores (TRABALHADORES, 2017)

Os esforços para obstruir a confecção e propagação de memes representariam a extinção da lógica cibernética, da sociedade informacional.

Seria o mesmo que parar as máquinas da era industrial. Ademais, essa tentativa funciona como um gatilho à criatividade dos usuários das redes, que, quando provocados, potencializam ainda mais a criação das imagens.

Os casos apresentados acima representam uma pequena amostra de memes que surgem nas redes em resposta aos acontecimentos políticos e em prol de causas ativistas. Os memes estão no rol de elementos tipicamente emergidos da cibercultura, que dão voz aos indivíduos e evidenciam uma importante forma de apropriação das redes. Assim, a criação e compartilhamento de memes possui representatividade que transcende o entretenimento e a trivialidade. Esses elementos se apresentam, portanto, como importante contraponto à comunicação unilateral, tão característica das mídias tradicionais. Os memes ratificam a horizontalidade da rede em um de seus sentidos mais nobres e democráticos: o de ampliar a liberdade de expressão.

Referências

ARAÚJO, Rafael de Paula Aguiar; PENTEADO, Cláudio Luis Camargo; SANTOS, Marcelo Burgos Pimentel dos. **Democracia digital e experiência de e-participação: webativismo e políticas públicas.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.22, supl., dez. 2015, p.1597-1619

ARAÚJO, Rafael de Paula Aguiar; PENTEADO, Cláudio Luis Camargo; SANTOS, Marcelo Burgos Pimentel dos. **Movimentos políticos pelo impeachment de Dilma Rousseff e suas organizações na Internet.** In: Anais do 40º Encontro Anual da ANPOCS, 2016.

BENKLER, Yochai. **The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets And Freedom.** New Haven : Yale University, 2006.

BERNARDO, Kaluan. **A origem do termo meme na internet.** Disponível em: < <http://youpix.virgula.uol.com.br/memepedia/a-origem-do-termo-meme-na-internet/>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

BLACKMORE, S. **The Meme Machine.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

BRITO, José Augusto Pereira. **Cibercidania: a virtualização na Comunicação Pública contemporânea.** In: Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas. ORGANICOM, ano 3, nº 4, 2006.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: Movimentos sociais na era da internet.** Edição digital. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

CASTELLS, Manuel. **Comunicación y poder.** Madrid: Alianza, 2009

CHAGAS, Viktor. **Pesquisa com memes: serious business.** 2015. Disponível em: . Acesso em: 21 jan. 2016.

DAVISON, Patrick. **The Language of Internet Memes.** In: MANDIBERG, Michael. *The social media reader.* New York: New York University Press, 2012.

- DAWKINS, R. **O Gene Egoísta**. Tradução de Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- FORUM, Revista Site. **Internautas promovem ‘vomitação’ contra Temer no Facebook**. 11/05/2016. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/segundatela/2016/05/11/internautas-promovemvomitaco-contratemer-no-facebook/>> Acesso em: 24 ago. 2016a.
- HABERMAS, Jürgen. **Direito e Democracia: entre facticidade e validade** (Vol. II). Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- JENKINS, Henry. **A Meme is a Terrible Thing to Waste: An Interview with Limor Shifman (Part One)**. 2014. Disponível em: . Acesso em: 18 nov. 2015.
- JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture**. New York and London: NYU Press, 2013.
- LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michelle. **Online memes, affinities, and cultural production**. In: A new literacies sampler. Nova Iorque: Peter Lang, 2007.
- LE MOS, André. **Ciber-Cultura-Remix**. Acesso em: 14 mai. 2016. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010
- MALINI, Fábio. **O julgamento do #Mensalão: polarização política e a origem dos haters políticos no Twitter**. 31-07-17. Disponível em: <http://midianinja.org/fabiomalini/ojulgamento-do-mensalao-polarizacao-politica-e-a-origem-dos-haters-politicos-notwitter/>. Acesso em 02 ago. 2017.
- MIAN, Mariella Batarra. **Memes e Propriedade Intelectual: Uma complexa relação na era da internet**. Santo André – SP, 2016. [Dissertação de Mestrado – Programa de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal do ABC].
- MIAN, Mariella Batarra; ZOTELLI, Gabriel Perrenoud. **Ações coletivas na era da Internet: A legitimação dos movimentos articulados pela rede**. Trabalho apresentado no GT 4 - Ciberpolítica e Cibercultura do Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”, 2016.
- PENTEADO, C.L.C; SANTOS, M.M.P; ARAÚJO, R.A.P; SILVA, S.J. **Ação política na internet brasileira**. In: Perspectivas em Ciência da Informação, v.16, n.1, p.111-132, jan./mar. 2011.
- SCORCE, Carol. **Redes sociais articularam grandes movimentos nas ruas**. 22 jun.2013. Disponível em: <http://abcdmaior.com.br/noticia_exibir.php?noticia=51348> . Acesso em: 10 mai. 2014
- SHIFMAN, Limor. **Memes in digital culture**. Cambridge: The MIT Press, 2014.
- UGARTE, David. **O poder das redes**. Porto Alegre: PUC-RS, 2008.
- WELLMAN, Barry; CÔTE, Rochelle R.; PLICKERT, Gabriele. **Tit-for-tat and all that: Reciprocity in East York in the 1970s**. Toronto: University of Toronto, 2000.

Multiculturalismo e formação docente: experiências em um Instituto Federal

Ivan Fortunato¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar reflexões sobre a relação entre educação e multiculturalismo, especificamente na formação inicial de professores. O propósito principal é analisar, pela lente da teoria que propõe meios de fomentar o multiculturalismo na educação escolar, experiências didáticas desenvolvidas com licenciandos junto a distintos lugares da educação formal e não-formal. No artigo, além do diálogo com a literatura a respeito da relação educação-cultura, são descritas quatro atividades realizadas por e com estudantes da formação inicial de professores, que tinham como meta promover o encontro de diferenças culturais. Ao final, espera-se que este relato de experiência colabore com as discussões a respeito de tema tão complexo, que é a relação entre educação e multiculturalismo.

129

Palavras-chave: Educação. Licenciatura. Multiculturalismo.

¹ Ivan Fortunato/ivanfrt@yahoo.com.br/ Doutor em Desenvolvimento Humano e Tecnologias e Doutor em Geografia pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Coordenadoria de Formação Pedagógica, Instituto Federal de São Paulo, campus Itapetininga – IFSP. Programa de Pós-Graduação em Educação – UFSCar Sorocaba. <http://orcid.org/0000-0002-1870-7528>

Abstract: This paper aims to present reflections on the relationship between education and multiculturalism, specifically at the initial teacher education. The main purpose is to analyze, through the lens of the theory that proposes ways of fostering multiculturalism in school education, didactic experiences developed with undergraduate students at different places of formal and non-formal education. In the paper, in addition to the dialogue with the literature regarding the education-culture relationship, there are the description of four activities developed by and with students of initial teacher education, aiming to promote the encounter of cultural differences. In the end, this experience report is expected to collaborate with the discussions on such a complex issue, which is the relationship between education and multiculturalism.

130

Keywords: Education. Undergraduation. Multiculturalism.

Apresentação e contexto

Parto da afirmação de que não há educação que não esteja imersa nos processos culturais do contexto em que se situa. Nesse sentido, não é possível conceber uma experiência pedagógica “desculturizada”, isto é, desvinculada totalmente das questões culturais da sociedade. Existe uma relação intrínseca entre educação e cultura(s). Esses universos estão profundamente entrelaçados e não podem ser analisados a não ser a partir de sua íntima articulação (CANDAUI, 2008, p. 13).

Este texto tem como objetivo refletir sobre a relação entre educação e multiculturalismo à luz de práticas desenvolvidas na formação de professores. Trata-se de um relato de experiência que tem sido usado há algum tempo como método de pesquisa, no qual se vai além da descrição do ocorrido, fazendo uso de situações do cotidiano educacional vivido para promover e provocar a reflexão (FORTUNATO, 2018a). Assim, as experiências aqui descritas e analisadas foram realizadas na formação inicial, nos cursos de licenciatura em física e no programa especial de formação pedagógica², do Instituto Federal de São Paulo (IFSP), campus Itapetininga, entre o primeiro semestre letivo de 2017 e o primeiro de 2018. Apesar de o tema ser muito mais amplo e demandar reflexão constante dos professores em atividade, o foco aqui passa a ser a formação inicial. Isso porque esse é o momento em que futuros professores ainda estão na fase nomeada por Füller (1969) como “pré-serviço”, o que significa que ainda não identificam problemas da docência. Isso quer dizer que estudantes da licenciatura geralmente não exibem preocupações relacionadas com o exercício profissional, exceto, como coloca o autor, ansiedade a respeito do que ouviram falar, tais como intensa indisciplina e falta de interesse dos estudantes.

Segundo Füller (1969), portanto, são as preocupações da docência que potencializam o progresso entre as fases de desenvolvimento da carreira, que começa centrada em si, buscando domínio de conteúdo e da classe, e avança até a responsabilidade com o efetivo aprendizado dos estudantes. Assim, o autor indicou que o momento da licenciatura é a fase pré-serviço, portanto, sem preocupações. Nesse sentido, a formação inicial pode não fazer logar os pressupostos expostos na

² Ancorado na resolução CNE/CEB no 2/97, este programa especial habilita, com algumas restrições, seu egresso a ser professor, tal qual uma licenciatura plena (art. 10). Portanto, deve ser considerado um curso de formação inicial de professores.

epígrafe, por Candau (2008), a respeito de uma educação vinculada às questões culturais. Afinal, se um estudante não apresenta preocupação alguma a respeito do exercício da atividade docente, porque não a exerce, momentos retóricos durante as lições tomadas nas aulas de graduação tendem a ter efeito mínimo na prática profissional futura. Isso significa que, embora os licenciandos façam parte de um complexo meio social e político, e estejam imersos na relação educação-cultura(s) como estudantes, a responsabilidade de guiar esse processo é algo futuro, logo incerto. Por isso, ler e ouvir a respeito pode até ser algo instigante, motivando uma prática hipotética, pois, na fase pré-serviço, apenas existem suposições da docência.

Dessa forma, é importante destacar que questões a respeito do multiculturalismo fazem parte de várias disciplinas das licenciaturas, nas quais se discutem distintas práticas culturais, religiosas, aspectos étnicos, regionais, locais, gênero, sexualidade etc. Nessas disciplinas, ainda, apresentam-se as formas complexas como essa diversidade se cruza e se faz presente no ambiente escolar. Aos estudantes, são apresentadas discussões pautadas, por exemplo, em Munanga (2010), que relaciona o multiculturalismo com lutas e movimentos sociais contra o racismo, o machismo e a segregação de classes, definindo-o como “a existência de conjuntos culturais fortemente constituídos, cuja identidade, especificidade e lógica interna devem ser reconhecidas, mas que não são inteiramente estranhas umas às outras, embora diferentes entre elas” (p. 41). Por isso, o autor propõe uma pedagogia multicultural, baseada em políticas de respeito e de reconhecimento das diferenças, visando “contribuir para a construção de uma cultura de paz e para o fim das guerras entre deuses, religiões e culturas” (MUNANGA, 2014, p. 35).

Na mesma direção, Canen e Xavier (2011) apresentam o multiculturalismo como um campo resultante de lutas travadas contra preconceitos, que deve se configurar como teoria e política, para uma educação que valoriza a pluralidade no cotidiano escolar. Para as autoras “isto significa desvelar, questionar e superar os mecanismos que forjam as desigualdades e calam sujeitos e grupos oprimidos, privilegiando projetos, práticas e espaços que permitam sua valorização, seu resgate e sua representação” (p. 642).

Candau (2008) também afirma que é preciso considerar que somente se fala tanto em multiculturalismo na educação por causa de longas batalhas travadas pelos movimentos sociais contrários à massificação, à homogeneização

e à exclusão do diferente. Isso quer dizer que os movimentos de inclusão (das mulheres, dos negros, dos homossexuais etc.) têm possibilitado que a escola passe a considerar a realidade “do outro” nos processos educativos. Segundo a autora, existe uma fórmula para potencializar a educação multicultural, a qual implica: reconhecer a própria identidade cultural de onde a escola está situada; identificar a representação dos outros, ou seja, como se percebe quem é diferente do contexto da escola; e compreender, na escolarização, o que ela chamou de “processo de negociação cultural”, que nada mais é que um processo de compreensão, tolerância e aprendizado com as diferenças. Segundo a autora, a “negociação cultural” é uma lente específica para compreender o multiculturalismo nas e das práticas pedagógicas, envolvendo dois grandes aspectos, sendo o primeiro a necessidade de evidenciar (para contextualizar, criticar e transformar) o aspecto histórico-social do currículo. Já o segundo pressupõe conceber a escola, ou de forma mais ampla, o local de educação, como um espaço de produção cultural, onde há um complexo cruzamento de culturas.

Essa fórmula é uma proposta bastante significativa para o processo de amadurecimento de práticas pedagógicas que compreendem a relação educação-cultura(s), contudo, não faz parte do cotidiano livre de preocupações da formação inicial. Isso porque não se torna possível pensar em uma identidade cultural de uma escola que apenas se conhece nas situações simuladas, apresentadas nas aulas da licenciatura, assim como não se consegue conceber uma percepção do outro, quando este outro é alguém hipotético. Isso, por consequência, inibe a negociação cultural, pois não se tem a identidade própria, nem a do outro.

Não há dúvidas, portanto, que pensar a relação entre educação e multiculturalismo implica transformações na escola, mudanças de currículo, de práticas culturais, datas comemorativas, festividades etc. Fica patente, ainda, que é preciso reconhecer, compreender, aceitar e partilhar as diferenças no cotidiano da escola. Contudo, para os estudantes da formação inicial de professores, que estão na fase de pré-serviço, tais argumentos podem não se inscrever em seu cotidiano vivido, tornando-se mera alegoria da teoria pedagógica (cf. FORTUNATO, 2018c; 2017a).

Ao admitir, portanto, que a formação inicial de professores pode não provocar inquietações concretas da docência, foi preciso criar uma estratégia didática capaz de possibilitar que estudantes de licenciatura, cuja parte de

sua formação inicial está sob minha responsabilidade no IFSP Itapetininga, vivenciem, ainda na graduação, as preocupações docentes. Indo além de situações hipotéticas, criadas para que os estudantes possam experimentar desafios do cotidiano escolar, foram apresentadas situações concretas, mapeadas a partir da relação direta com diversos lugares da educação (escolas da educação básica, de ensino técnico, instituições do terceiro setor e do sistema prisional etc.). Tais situações foram introduzidas nos planos de aulas, de disciplinas como didática e prática docente, e tornaram-se parte do fundante do aprendizado sobre a docência. Essa estratégia, delineada com profundidade em outro ensaio (FORTUNATO, 2018c), pressupõe o relacionamento com instituições de educação formal e não-formal, com o objetivo de fornecer contundente espaço de formação bilateral, no qual ambas se beneficiariam pela oportunidade de ensinar e aprender uma com a outra (e vice-versa). O contato inicial serve para estabelecer o contexto de ação, gestado a partir de alguma dificuldade ou oportunidade de melhora identificada pela própria instituição. Na sequência, desenvolvem-se as atividades formativas até o momento de avaliar e refletir sobre todo plano e sua execução. Aqui, neste ensaio, interessa ponderar como esse tipo de trabalho educativo, realizado na formação inicial de professores, pode colaborar com a intrínseca relação entre educação e cultura(s).

Seguindo a fórmula proposta por Candau (2008), é preciso promover a negociação cultural, a qual somente é possível se houver o reconhecimento de si e do outro. Torna-se imprescindível, portanto, que existam encontros das diferenças, no cotidiano escolar, para que estas sejam identificadas, aprendidas e respeitadas. Para promoção de encontros culturais, iniciamos, a partir do IFSP, um trabalho de andanças e paradas por diversos lugares da educação. Foram escolhidas instituições parceiras que atendessem a três critérios: (1) fosse um local de educação formal ou não formal, (2) houvesse diversidade no nível e modalidade de ensino e, o mais importante, (3) estivesse disposta a oferecer um local ótimo de aprendizado da docência a futuros professores. Assim, o trajeto incluía uma escola municipal dos anos iniciais do ensino fundamental; quatro escolas estaduais (em três cidades diferentes da região de Itapetininga, incluindo uma escola na zona rural), com classes dos anos finais do ensino fundamental e ensino médio; uma escola técnica estadual; duas organizações não governamentais, com objetivos de fortalecimento de vínculos sociais, sendo uma dedicada para o atendimento de crianças e outra

de adolescentes; e o Centro de Ressocialização, da Secretaria de Administração Penitenciária. Dessa maneira, havia uma miríade de possibilidades para que a docência pudesse ser compreendida de uma forma mais ampla e complexa, sendo observada e vivida em múltiplos contextos culturais distintos.

Todo esse trajeto foi percorrido em três semestres letivos, a partir do primeiro de 2017, com distintas turmas da formação inicial de professores. Em cada uma delas, diferentes abordagens foram tomadas, mas sempre com o propósito duplo de aprender com o lugar, mas também de ensinar. Afinal, a negociação cultural envolve justamente essa troca, na qual se deve reconhecer as diferenças no outro, e vice-versa. Assim, com o propósito de evidenciar como essa estratégia didática pode promover negociações culturais, quatro experiências mais significativas são apresentadas a seguir. Espera-se, com elas, revelar uma (dentre tantas possíveis) maneira de se promover a fórmula da educação multicultural proposta por Candau (2008).

Experiência um: o ensino de física e as crianças

Essa experiência foi desenvolvida numa organização não governamental (ONG), localizada próxima ao IFSP Itapetininga, criada para o atendimento a crianças em situação de vulnerabilidade. Nessa ONG existem atividades diversas, como aulas de música, pintura, artesanato, dança, grafite, reforço escolar etc., além de passeios culturais e atividades esportivas. Existem critérios para que as crianças possam frequentar o espaço, sendo indispensável sua presença na escola regular.

As atividades que desenvolvemos nessa ONG fizeram parte da disciplina de didática, do curso de licenciatura em física, no primeiro semestre de 2017. O objetivo principal era oferecer aos licenciandos um lugar concreto de educação, para que pudessem aprender, observando e intervindo no cotidiano, distintas maneiras de se ensinar. Foi uma estratégia pensada para elevar o que já se fazia em didática: aulas simuladas de física, para licenciandos em física. Assim, o contato com estudantes da educação básica seria uma forma concreta de se perceber as nuances dos métodos de ensino aprendidos na formação inicial de professores.

Foram pensados em rudimentos da ciência para serem ensinados, por meio de oficinas interativas, nas quais as crianças poderiam desenvolver o próprio experimento, tais como o Disco de Newton e a Câmara Escura³. Ao total, foram

³ Esses experimentos podem ser consultados em <https://www.manualdomundo.com.br/>, acesso maio 2018.

quatro encontros. Nestes, os licenciados tiveram a oportunidade de vivenciar a didática numa situação legítima de ensino. Contudo, pode-se dizer que o maior aprendizado nessa experiência não foi o desenvolvimento de técnicas de ensino e da aplicação de oficinas de física, pois foi possível desmistificar coisas importantes, como o fato de que as crianças conhecem (e são capazes de aprender) ciência, mesmo que ainda não tenham tido contato na escola (FORTUNATO et al, 2017b). Outra coisa fundamental foi poder conhecer, embora brevemente, diferentes histórias de vida, de crianças que vivem em contextos muito distintos, mas que se encontram no cotidiano vivido de um lugar de educação. As crianças, além de noções de ciência, também puderam conhecer pessoas com jeitos diferentes, interessadas em ensinar.

Experiência dois: a capoeira como ensino cultural

Essa experiência foi realizada a partir da iniciativa de um licenciando em física, praticante de capoeira há mais de oito anos, que apresentou, numa aula da disciplina de prática docente, a seguinte dúvida: poderia o ensino da capoeira potencializar a prática de uma educação multicultural? Sua hipótese partiu da história da capoeira, que coincide com a história dos escravos brasileiros; isso sem contar toda a matriz africana de crença e religião que permeia a construção da capoeira como uma prática cultural.

Indo além da revisão de literatura, que deu suporte à hipótese, foi preciso verificar como seria ensinar capoeira não apenas pelos movimentos da dança/luta, mas pela sua apresentação como manifestação cultural. Durante alguns meses ao longo do segundo semestre de 2017, foi-lhe dada a oportunidade de partilhar seus saberes com adolescentes que frequentavam uma ONG constituída para o fortalecimento de vínculos socioculturais. Acompanhado de dois colegas, praticantes da capoeira como arte, a experiência desenvolveu-se além do esperado (CORREA et al, 2017). Isso porque, ao invés de somente ensinar, os estudantes estiveram imersos em um local em que puderam aprender novas práticas culturais: as músicas que se escutam no bairro, jeitos de se vestir, de cumprimentar, gírias etc.

Assim, enquanto levavam a capoeira como uma manifestação cultural muito densa, puderam reconhecer manifestações culturais da própria cidade, que lhes eram novidade. Neste projeto, pode-se dizer que houve intensa negociação

cultural, na qual os adolescentes tiveram a oportunidade de perceber a capoeira muito além de um conjunto de movimentos de luta e/ou dança, ao passo em que os licenciandos puderam perceber que a educação não pode ser mono, mas efetivamente multicultural. Pois, enquanto partilhavam a relação histórica e cultural da capoeira, podiam aprender jeitos distintos, por exemplo, de falar e de aprender.

Experiência três: a sensibilização como prática multicultural

A finalidade da educação é, como expressa na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9394 de 1996 “o pleno desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (art. 2º). Ao tomar como certa essa finalidade, torna-se indispensável a presença de ações educativas em locais de ressocialização, como o sistema penitenciário. No Brasil, a educação de sentenciados é lei, e tem sido desenvolvida, apesar de alguns entraves, conforme detalhada por Pereira (2018). Mas, para quem nunca teve acesso a uma unidade prisional, torna-se muito difícil compreender como é a educação nesses locais.

A existência de duas penitenciárias e de um Centro de Ressocialização (doravante CR) em Itapetininga permitiu a aproximação com esse universo da educação. O primeiro contato, realizado no último quartil de 2017, foi por meio de uma ação educativa de extensão, na qual foi possível falar para mais de uma centena de reeducandos do CR sobre a importância, as modalidades e níveis da educação formal, além dos meios de acesso aos cursos profissionalizantes, técnicos e/ou superior. Do sucesso dessa primeira intervenção, relatado pela direção do CR, surgiu a possibilidade de continuidade e expansão do processo educativo, no ano seguinte.

Foi apresentada, na disciplina de seminários de prática docente, do Programa Especial de Formação Pedagógica, a oportunidade de partilhar da ação educativa a ser desenvolvida no CR. A proposta era apresentar o sistema educacional aos licenciandos, com a possibilidade da realização de uma intervenção educativa realizada pelos estudantes, caso tivessem interesse. Meia dúzia de estudantes manifestou vontade de conhecer o local e sua forma de trabalhar a educação como ressocialização.

A primeira visita coletiva ao CR incluiu um bate-papo com a direção e o responsável pela educação no local, a respeito de como funciona (ou deseja-se

que funcione) todo o processo educativo. Além da Educação de Jovens e Adultos regular, níveis fundamental e médio, oferecida pelo governo estadual, há um entendimento da gestão de que a educação precisa ir muito além, com atividades extracurriculares profissionalizantes e culturais. Na sequência dessa preleção, fomos convidados a conhecer todo o complexo, incluindo a biblioteca, as salas de aula, os pavilhões de trabalho⁴, o refeitório e as celas.

Ao conhecer o local, sua infraestrutura e vida cotidiana, os estudantes da formação inicial de professores puderam perceber a cultura local, desmistificando preconceitos construídos. Principalmente, foi compreendido como a educação se insere, neste contexto específico, como meio fundamental para exercício da cidadania e (re)inserção no mercado de trabalho, pela qualificação. O resultado dessa inserção cultural no Centro de Ressocialização foi um projeto nomeado de ciclo de palestras para o trabalho, no qual os licenciandos estruturaram, a partir de seu conhecimento e experiência de mercado, apresentações a respeito do direito do trabalho, empreendedorismo e gestão do próprio negócio. Dessa forma, aprenderam com o local como o Estado realiza ações educativas para ressocialização e, em troca, ensinaram parte do que sabem a respeito do mercado de trabalho.

Experiência quatro: compreender a escola como lugar de encontro das diferenças

Essa experiência é a mais recente e aconteceu no contexto da disciplina de didática, no curso de licenciatura em física. Tendo sido convidado pela Diretoria de Ensino da Região de Itapetininga, a participar de atividades formativas para professores e estudantes do ensino médio de várias escolas, resolvi estender o convite aos licenciandos interessados em conhecer realidades concretas das escolas públicas. Apesar de várias experiências terem sido desenvolvidas nos últimos semestres, esta vivência particular merece destaque pelo alcance significativo em termos de negociação cultural.

Fomos convidados a falar com o corpo docente e os estudantes do último ano do ensino médio sobre educação em uma escola 35 quilômetros distante do centro, em um distrito de pouco mais de três mil habitantes. Com os professores o

⁴ Há linhas de montagem, mantidas por indústrias locais e da região, que contratam os serviços dos reeducandos.

teor da conversa foi a respeito da motivação para o trabalho que deve ser orientado pelo aprendizado dos estudantes. Aos jovens do último ano de escola apresentamos a importância de seguir trilhando o caminho pela escolarização, seja no ensino técnico e/ou superior, além de expor possibilidades de instituições de ensino nos arredores.

Na ocasião participaram quatro licenciandos deste encontro sendo fundamental sua presença. Isso porque houve a oportunidade de os estudantes da formação de professores poderem conversar com estudantes do ensino médio a respeito de futuro e carreira. Cada licenciando contou sua trajetória até o ingresso no curso de graduação escolhido e a própria diversidade dos licenciandos revelou, coletivamente, que a educação é o local de encontro das diferenças, dos diferentes e do outro. Os jovens da escola puderam ouvir experiências positivas a respeito da vida como estudante de graduação, ao passo em que os futuros professores tiveram a oportunidade de conhecer os anseios daquele grupo escolar.

Essa vivência concreta, no chão da escola, foi profícua, pois pode elucidar para todos nós (professores, estudantes, gestores), que o multiculturalismo é algo efetivamente cotidiano. Dessa forma, essa particular experiência forneceu importantes evidências de que, conforme anotou Skiliar (2003, p. 46), “a mesmice da escola proíbe a diferença do outro”. Reconhecer e respeitar o outro implica, portanto, em superar a mesmice do sistema escolar que impõe as mesmas atividades, ao mesmo tempo, para todos os estudantes.

A negociação cultural e o multiculturalismo das/nas experiências educativas

Os educadores e educadoras estão chamados a enfrentar as questões colocadas por esta mutação cultural, o que supõe não somente promover a análise das diferentes linguagens e produtos culturais, como também favorecer experiências de produção cultural e de ampliação do horizonte cultural dos alunos e alunas, aproveitando os recursos disponíveis na comunidade escolar e na sociedade (CANDAU, 2008, p. 25).

Ao tratar da negociação cultural como uma prática pedagógica processual, Candau (2008) reiteradamente chama a atenção para as diferenças culturais existentes e presentes no cotidiano escolar. Isso é algo bastante evidente, mas que se torna irrelevante e/ou invisível na medida em que o objetivo da escola segue sendo apenas o da preparação cognitiva para exames finais, de admissão e/ou

supostamente para o mercado de trabalho. Na epígrafe, vimos a autora reforçando o papel fundamental que educadores e educadoras têm diante a necessidade de se pensar e compreender as diferenças culturais, além de promover meios de encorajar o que foi qualificado como mutação cultural: quando diferentes sujeitos de culturas diversas se encontram, deve-se esperar nada além de uma transformação – a educação escolar, por outro lado, se fecha a isso quando não se discute a diferença, mas, segue apresentando colocações pronominais, conforme a página do material didático, ou a distribuição dos elementos na tabela periódica, por exemplo.

Diante disso, verificou-se um problema de longa data a respeito da relação entre o multiculturalismo e a formação de professores, pois, no período pré-serviço da licenciatura, as duas coisas acontecem de forma separada: as diferenças culturais são esmiuçadas em uma disciplina sobre sociologia e/ou política, enquanto formas de compartilhar o teorema de Pitágoras ou sobre bacias hidrográficas são tratadas em disciplinas de didática e/ou práticas de ensino. Mas, ainda que se descobrisse uma prescrição para que não houvesse tal segregação disciplinar, os licenciandos ainda estariam vivendo a ausência de preocupações docente, que é inerente à fase pré-serviço.

Por isso, foi estabelecida a estratégia de ensinar futuros professores por meio do contato direto com lugares da educação, dando-lhes responsabilidades da docência, como forma inicial de vivenciar diversas preocupações da profissão. Dentre essas, a perspectiva do multiculturalismo, renunciada, no final do século passado por Moreira (1999), como uma das “duras questões” a serem enfrentadas pela escola, junto com outras questões axiológicas, éticas e de trabalho – tudo isso impulsionado pela globalização. Para que se efetive (e renove) uma prática pedagógica consciente de sua missão educativa, Moreira e Câmara (2008) delinearum um rol de propostas para se lidar com diferenças em sala de aula, incluindo o aumento da consciência a respeito da opressão, o estudo da tipologia da discriminação e do preconceito, o desenvolvimento de uma imagem positiva dos outros, a compreensão histórica da segregação etc. Operacionalizar essa renovação pedagógica, contudo, tem permanecido no campo retórico da formação de professores. É preciso, conforme propõe Canen (2001), investir numa formação docente para a diversidade cultural, sendo que isso acontece quando se está imerso nas escolas – de forma etnográfica, sugere a autora.

Assim, visitar lugares da educação, com o propósito de vivenciar a docência, tem se demonstrado uma maneira fértil de estimular, dentre outros, esse rol proposto para se conhecer, compreender e respeitar a diferença. Isso porque estar em diferentes locais, com o propósito de neles ensinar e aprender, estimula a negociação cultural proposta por Candau (2008), pois o que vai ser ensinado é sempre colocado num amplo contexto histórico, social e político, como fizemos com a física, com a capoeira, com o mercado de trabalho e com a educação formal, respectivamente nas quatro experiências aqui exploradas. Da mesma forma, as nuances de cada instituição, mas, principalmente dos coletivos que tivemos a oportunidade de trabalhar em conjunto foi fundamental para aprender sobre as diferenças; aprendemos quando as crianças revelam perceber a ciência no cotidiano antes do estudo formal na escola, e com os jovens que respeitam e querem aprender sobre a capoeira não somente como movimento corporal, mas como uma manifestação cultural. Tomamos lições fundamentais a respeito da sociedade em que vivemos quando estivemos imersos no CR, e dos desafios da educação para ressocialização, assim como a troca entre os jovens licenciandos e os estudantes do ensino médio do distrito periférico, ajudou a evidenciar o quanto a diferença está presente no cotidiano escolar.

Considerações finais

Este artigo buscou tratar da relação entre multiculturalismo e a formação de professores a partir da reflexão da prática. Ancorado nas ideias de Füller (1969) a respeito das preocupações docentes como catalizadoras do desenvolvimento profissional, experiências concretas nos lugares da educação foram levadas a cabo por licenciandos (ou, docentes em uma fase pré-serviço). Com foco no multiculturalismo, particularmente na negociação cultural pela concepção de Candau (2008), quatro experiências efetivadas em distintos locais foram descritas e analisadas. À sua maneira, cada uma dessas experiências foi possibilitando que os licenciandos tivessem contato com situações concretas da docência. Quando incluídos no processo educativo, pelo ensino da física, pela capoeira e pelo empreendedorismo, a proposta era que pudessem vivenciar preocupações da docência ainda na formação inicial. Até mesmo a experiência pontual, de partilhar histórias de vida com os estudantes do ensino médio, ajudou a perceber, ainda

que de forma bastante incipiente, as preocupações de um professor em exercício. O objetivo, como delineado no começo, era potencializar o desenvolvimento da carreira docente, estimulando-os a tomar uma parte do cotidiano vivido da escola. Além disso, pois os distintos contextos permitiram não apenas tomar ciência dos problemas da docência, tirei o mas estimular a percepção das diferenças. Parece que dessa maneira, desenvolvemos substancial trabalho a respeito do multiculturalismo que, conforme delineado por Oliveira et al. (2017),

[...] não seria baseado em um relativismo total como é pregado, nem na essencialização das diferenças, mas seria uma maneira de compreender as diferenças existentes, as diferentes formações identitárias e os discursos e argumentos que perpetuam e/ou desafiam visões estereotipadas e preconceituosas, em práticas de ensino e de formação docente (OLIVEIRA et al, 2017, p. 279).

A guisa de conclusão, reitera-se que a relação educação e multiculturalismo é complexa demais e deve, constantemente, ser reforçada aos professores, tanto na formação inicial quanto na formação continuada e/ou em exercício. Trata-se de tirar o outro da invisibilidade e do silêncio, e promover meios de negociação cultural que ultrapassem a mera noção de que existem diferenças, mas, de permitir que estas se encontrem e convivam. Para promover alguns desses encontros, buscou-se partilhar uma maneira de se desenvolver a experiência concreta e multifacetada da escola ainda na formação inicial de professores. O que se espera é que essa estratégia didática ajude a fomentar as discussões sobre educação e multiculturalismo, e fica melhor que possibilite criar formas ainda mais profícuas de se promover a formação inicial de professores, especialmente para intervenções positivas e necessárias no cotidiano escolar.

Referências

CANEAU, Vera Maria. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica. In: MOREIRA, Flávio; CANEAU, Vera Maria (org.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 13-37.

CANEN, Ana. Universos culturais e representações docentes: subsídios para a formação de professores para a diversidade cultural. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 22, n. 77, p. 207-227, 2001.

CANEN, Ana; XAVIER, Giseli Pereli de Moura. Formação continuada de professores para a diversidade cultural: ênfases, silêncios e perspectivas. **Revista**

Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 16 n. 48, p. 641-661, 2011.

CORREA, Mateus Tofoli et al. A prática da capoeira como ensino cultural: relato de experiência. III Encontro de Práticas Pedagógicas, UFSCar. Sorocaba: **Anais...**, 2017.

FORTUNATO, Ivan. O relato de experiência como método de pesquisa educacional. In: FORTUNATO, I.; SHIGUNOV NETO, A. (org.). **Método(s) de pesquisa em educação**. São Paulo: Edições Hipótese, 2018. p. 37-50.

FORTUNATO, Ivan. Caminhos da formação na licenciatura: de estudante a docente. **Revista Práxis Educacional**, Vitória da Conquista, v. 14, n. 27, p. 212-228, jan./mar. 2018b.

FORTUNATO, Ivan. A didática na formação inicial de professores: relato de experiência. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 13, n. 1, p. 269-276, jan./mar., 2018c.

FORTUNATO, Ivan. Tornar-se professor: reflexões iniciais sobre um percurso paradoxal. **South American journal of basic education, technical and technological**, Rio Branco (AC), v. 4, n. 1, p. 4-9, 2017.

FORTUNATO, Ivan et al. Projeto de ensino: a ciência pelos olhos das crianças. **Folha de Itapetininga**, Itapetininga, p. 2, 25 abr. 2017.

FÜLLER, Frances F. Concerns of teachers: a developmental conceptualization. **American Educational Research Journal**, Washington (DC), v. 6, n. 2, p. 207-226, 1969.

MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa. Multiculturalismo, Currículo e Formação de Professores. In: MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa (org.). **Currículo: políticas e práticas**. Campinas: Papyrus, 1999. p. 81-96.

MUNANGA, Kabengele. A questão da diversidade e da política de reconhecimento das diferenças. **Crítica e Sociedade**, Uberlândia, v. 4, n. 1, p. 34-45, 2014.

MUNANGA, Kabengele. Educação e diversidade cultural. **Cadernos PENESB**, Niterói, n. 10, p. 37-54, 2010.

OLIVEIRA, Renato José de et al. Contribuições de estratégias didáticas multiculturais e argumentativas para a formação de professores. **Educação Unisinos**, São Leopoldo/RS, v. 21, n. 3, p. 277-285, set./dez., 2017.

PEREIRA, Antonio. A educação de jovens e adultos no sistema prisional brasileiro: o que dizem os planos estaduais de educação em prisões? **Revista Tempos e Espaços em Educação**, São Cristóvão/SE, v. 11, n. 24, p. 217-252, jan./mar. 2018.

SKILIAR, Carlos. A educação e a pergunta pelos Outros: diferença, alteridade, diversidade e os outros "outros". **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 5, p. 37-49, 2003.

