



POLÍTICAS PARA AS ARTES

prática e reflexão

volume 2

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

A missão da Fundação Nacional de Artes se concentra no desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança, ao circo e às artes integradas. Para realizá-la, a instituição atua no incentivo à produção e aperfeiçoamento de artistas, estímulo à criação, pesquisa, preservação da memória e formação de público para as artes no Brasil.

Certamente, todas essas ações constituem um grande desafio para a Funarte, diante da grandiosa diversidade cultural brasileira e da vasta extensão territorial do país, bem como suas diversas características sociais, políticas e econômicas.

Como forma de gerar subsídios teóricos e práticos que contribuam para uma melhor atuação institucional, todos os anos é realizado o Encontro Funarte de Políticas para as Artes.

Em sua segunda edição, o evento propiciou uma rica troca de conhecimento e experiências. Esta publicação traz uma amostra dos debates realizados e das contribuições apresentadas por artistas, gestores, pesquisadores, agentes sociais, entre outros entes da área das artes e da cultura, incluindo um grande número de profissionais contemplados pelas ações da Funarte. Com este volume, esperamos disseminar os resultados alcançados e contribuir para a ampliação do debate sobre as políticas culturais no Brasil, por meio do diálogo contínuo entre o setor público e a sociedade.

Guti Fraga
Presidente da Funarte

POLÍTICAS PARA AS ARTES

Presidenta da República

Dilma Rousseff

Ministra da Cultura

Marta Suplicy

Secretária da Cidadania e da Diversidade Cultural

Márcia Rollemberg

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES – FUNARTE

Presidente

Guti Fraga

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora do Centro de Programas Integrados

Maria Ester Lopes Moreira

Gerente de Edições

Oswaldo Carvalho

POLÍTICAS PARA AS ARTES

prática e reflexão

volume 2

2014, Copyright © Fundação Nacional de Artes – FUNARTE
Todos os direitos reservados
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ – Tel.: (21) 2279-8071
livraria@funarte.gov.br – funarte.gov.br

Edição

Oswaldo Carvalho

Produção Editorial

Jaqueline Lavôr Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Capa e Projeto Gráfico

Fernanda Lemos

Lívio Avelino

Preparação e Revisão de Texto

BR75 Produções

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação**

Políticas para as artes (1.: 2011: Rio de Janeiro, RJ)
Políticas para as artes: prática e reflexão. – Rio de Janeiro:
FUNARTE, 2014.
2 v. ; 21cm.

Encontro realizado no Auditório Gilberto Freyre, Palácio
Gustavo Capanema, de 12 a 14 de novembro de 2012.
ISBN 978-85-7507-150-2 (v.1)
ISBN 978-85-7507-160-1 (v.2)

1. Política cultural – Brasil. 2. Artes – Aspectos políticos –
Brasil (Programas de incentivo).

CDD 306.40981

Sumário

Prefácio	7
Ana Vasconcelos	
Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas	14
Marcos Moraes	
Instituto Sacatar: uma esquina do mundo em Itaparica	43
Augusto Albuquerque	
Residência artística em área rural: engajamento pelo direito à cultura	69
Claudio Paolino Marjorie Botelho	
Rede de bibliotecas de informação em arte: cooperação, compartilhamento e colaboração	84
Caroline Brito de Oliveira Regina de Barros Cianconi	
Guilda galeria: espaços expositivos virtuais e a interação com o público pelas mídias digitais	106
Andrea Capssa Lima Giovanna Graziosi Casimiro Nara Cristina Santos	

Processos do silêncio	122
Denise Camargo	
Por uma rede sem nós	142
Davy Alexandriskiy	

Prefácio

Nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam... essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de uma maneira diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. (Elias, 1994)

Em 2012, a Fundação Nacional de Artes (Funarte), por meio de seu Centro de Programas Integrados e em parceria com a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, realizou o II Encontro Funarte de Políticas para as Artes na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo do evento era promover a reflexão e contribuir para a formulação e aperfeiçoamento das políticas para as artes em âmbito nacional.

Nesta segunda edição, o evento teve como foco dos debates as Interações Estéticas em Rede, ou seja, o conjunto de interações e experiências nos diferentes segmentos e realidades no campo da arte que ocorrem num processo colaborativo e inovador entre artistas, sociedade, instituições públicas e privadas, pontos de cultura e demais redes de intercâmbio e experimentação com as quais o artista se relaciona e interage.

O II Encontro Funarte de Políticas para as Artes reuniu, entre os dias 12 e 14 de novembro de 2012, aproximadamente 150 especialistas, estudiosos e interessados em questões relativas

à área das políticas públicas para as artes, reforçando o papel da Funarte como instituição de fomento e difusão, mas sobretudo de reflexão sobre as artes no Brasil.

O evento foi dividido em três eixos de debates e discussões: criação e experimentação; acesso, difusão e mediação; memória e preservação. Através desses eixos, pesquisadores, gestores e artistas inscreveram 44 trabalhos para serem apresentados. Além de artigos acadêmicos, o Encontro ainda acolheu casos de boas práticas tanto na área de gestão quanto no campo da experiência artística.

Além de mesas e painéis, os participantes do II Encontro Funarte de Políticas para as Artes conheceram um pouco mais sobre personagens e momentos importantes da história das artes no Brasil. Em cada um dos três dias do evento, a programação contemplou sessões de exibição de videodocumentários produzidos a partir do próprio acervo da Funarte. Todo material exibido é resultado do projeto Brasil Memória das Artes (BMA), que desde 2010 vem trabalhando na preservação e na difusão do vasto acervo pertencente ao Centro de Documentação e Informação em Arte (Cedoc) da Funarte. Os resultados do projeto – patrocinado pela Petrobras – podem ser acessados no endereço www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes, onde o internauta pode ver fotos e documentos raros, ouvir shows e discos produzidos pela Funarte e assistir aos videodocumentários – entre eles os sete títulos selecionados para o II Encontro Funarte: Foto Carlos – depoimento de Helio Eichbauer (2010/9'51"), Dulcina, atriz e teatro (2012/19'53"), Nelson Rodrigues na visão de Foto Carlos (2010/5'35"), É de xurupito (1957/2'), Acervo Walter Pinto (2010/9'11"), Dóris Monteiro (2012/12'), Projeto Pixinguinha (2010-2012/57').

Durante o II Encontro, foi lançado o livro *Políticas para as Artes: práticas e reflexões*, reunindo artigos e boas práticas apresentados durante I Encontro Funarte, em 2011. Essa publicação foi distribuída para centros de pesquisa, universidades e coletivos de todo o país. Além disso, para ampliar ainda mais o acesso, a Funarte disponibilizou a versão para download gratuito em seu portal www.funarte.gov.br.

Assim, mais que a realização de um evento, este é na verdade um encontro entre a Funarte, artistas, gestores públicos e privados, pontos de cultura, coletivos de todo o país e a sociedade em geral. As dimensões deste diálogo precisam ser medidas no dia a dia, na prática cotidiana, nas diferentes maneiras que a instituição pensa, planeja e executa suas políticas, possibilitando o acesso à formação artística, à difusão e à criação de novas e inesperadas formas de sentir, pensar e experimentar a arte.

Como principal instituição de fomento às artes no Brasil, a Funarte busca fortalecer canais de diálogo permanentes direcionadas para a construção de políticas públicas democráticas e participativas que de fato reflitam as demandas dos cidadãos. É notório que este é um desafio enorme se pensarmos as dimensões e a diversidade de realidades e desejos nos mais distantes cantos do país. Por outro lado, sabemos também que este desafio só pode ser superado com a utilização de novas ferramentas.

Devemos, portanto, refletir sobre o papel do Estado como formulador e executor das políticas públicas de fomento e difusão das artes. Dentro de gabinetes, elaboram-se políticas públicas que conseguem alcançar “pessoas reais” imersas em seus universos particulares e coletivos, que em algum ponto de interseção se encontram e produzem algo completamente inusitado, novo ou

mesmo familiar e próximo de seu cotidiano. É preciso, portanto, sair do gabinete, ir ao encontro desse contexto fervilhante de ideias e criatividade. Esse encontro em qualquer ponto do país não se dá de maneira ingênua ou sem propósito. É um encontro da arte, ou melhor, das artes compartilhadas nos pontos de uma grande rede (Vasconcelos, 2010).

É neste contexto que o Encontro Funarte de Políticas para as Artes estabelece suas bases e procura abrir portas para esta reflexão ampliada sobre as práticas e as teorias que envolvem a arte nos vários pontos dessa rede em que vivemos e compartilhamos nossas experiências.

Sobre os artigos

Todos os artigos escolhidos para esta publicação fizeram parte da programação do II Encontro Funarte de Políticas para as Artes e refletem, de maneira geral, os debates realizados durante o evento.

Estes artigos conversam entre si costurando uma rede de debates acerca das políticas para as artes, mas especialmente sobre as residências artísticas e a memória das artes em nosso país.

Ao lançar um olhar sobre residências, é importante analisar o lugar do qual se produz o discurso. Enquanto, de um lado, temos a experiência reconhecida e apoiada internacionalmente da Fundação Sacatar, situada na Rua da Alegria, em Itaparica, Bahia, lugar paradisíaco que proporciona aos artistas residentes clima, som, espaço e cheiros especialmente entrelaçados em um só lugar; de outro, temos o Ponto de Cultura Rural, em Bom Jardim, no Rio de Janeiro, com as singularidades de uma região no interior do Estado que vivencia o tempo e as distâncias de modo próprio,

com a potência e a diversidade características de um ponto de cultura. Como tijolos de uma casa, ou fios de uma grande rede, essas experiências nos mostram a diversidade de públicos, linguagens, objetos e experimentações que os programas de residência artística alcançaram no Brasil nos últimos anos.

Somando a isso, as residências artísticas devem ser pensadas também como ambientes de formação, criação e difusão. Marcos Moraes nos revela a importância singular da residência nos processos de trocas e de interação como fundamentais na prática do artista contemporâneo. E assim, a residência surge como ambiente fundamental no campo da formação artística e dos processos de transformação. Num cenário marcado pelo tecnológico, as residências também usufruem dessa ferramenta para se fortalecer enquanto rede. Ao mesmo tempo, a busca pela experimentação e pela criação no espaço permeia toda e qualquer residência.

No campo da memória e difusão, um dos artigos traz a experiência da Guilda Galeria, galerias virtuais na arte contemporânea, fruto de pesquisa iniciada em 2011 por Andrea Capssa Lima, Giovanna Graziosi Casimiro e Nara Cristina Santos, que busca reconhecer e dar projeção aos artistas vinculados à cidade e à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Além disso, esse trabalho contribui significativamente para a reflexão sobre ciberespaço, cibercultura e a consolidação dos espaços expositivos on-line.

Já o artigo da pesquisadora Caroline Brito faz uma análise da Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro (Redarte/RJ), apontando nela a existência de valores e cultura que promovem a troca de informações e experiências, além de iniciativas de compartilhamento de informações fundamentais para os usuários da rede, e conseqüentemente para a memória das artes.

Denise Camargo compartilha em seu artigo a experiência que teve no percurso de elaboração da oficina dialógica e criativa Processos do Silêncio, programa de mediação cultural desenvolvido para apresentar o processo de criação da instalação fotográfica E o silêncio nagô calou em mim, contendo textos e fotografias da autora, realizadas no universo mítico-ritual do candomblé, religião brasileira de matriz africana. Este texto da artista nos surpreende pela presença marcante mas ao mesmo tempo sutil de quem conta histórias ao pé do ouvido. Foi assim que recortes de memória da cultura negra deram origem a um processo de criação de imagens.

Como elemento que une e dá sentido ao conjunto dessas experimentações e reflexões, o artigo do artista Davy Alexandrinsky traduz os desejos por uma rede sem nós. Uma rede social, uma rede de pesca, uma rede de pontos de cultura... afinal, de que rede falamos? Qual o nosso lugar na rede? A forma como nos unimos e nos conectamos diz muito sobre nós mesmos e sobre a rede a qual estamos ligados.

Assim, por estarmos todos imersos e conectados nesta rede, por acreditarmos que a área cultural deve ser pensada como passível de uma efetiva política pública (Botelho, 2000), mas sobretudo por termos certeza de que a Funarte cumpre seu papel institucional ao promover a reflexão e a pesquisa no campo das artes, agradecemos a todos os servidores e cidadãos que alimentam esta História e convidamos você, leitor, a percorrer e descobrir cada um desses artigos. Boa leitura!

Ana Vasconcelos
Organizadora

Referências

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural* (1976-1990). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

ELIAS, Norbert. *Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VASCONCELOS, Ana. *Prêmio Interações Estéticas: política pública para a diversidade e democracia cultural no Nordeste* (2008-2009). Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Gestão de Políticas Públicas de Cultura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de especialista em Gestão de Políticas Públicas de Cultura, 2010.

Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas

Marcos Moraes¹

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contrassítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Esse tipo de lugar está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a esses lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles refletem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias. Julgo que entre as utopias e esse tipo de sítio, essas heterotopias, poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho.

Michel Foucault

A residência artística destaca-se, na atualidade, como uma instituição de relevante papel para apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas, e pode-se identificar a sua proliferação, em todas as partes do mundo, a partir da década de 1990 como um fenômeno a ser estudado sob as diferentes

¹ *Marcos Moraes* formou-se em direito e em artes cênicas e fez doutorado na área de projeto, espaço e cultura na FAU-USP. Possui especialização em arte, educação e museu pela mesma universidade, em museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e em administração da cultura pela FGV/SP. Coordena a Residência Artística da Faap, seu Programa de Residência Artística na Cité des Arts, em Paris, e o Programa Faap/Fulbright Distinguished Chair in Visual Arts.

perspectivas relativas ao processo de produção. Nesse sentido, o panorama atual das residências vem se alterando em uma escala vertiginosa.

O crescimento do número das residências em escala global – não planejado porém fruto das condições e necessidades dos profissionais e instituições – levou à necessidade de organizar, identificar e divulgar propostas, surgindo desse contexto a criação de redes a elas relacionadas. A articulação das residências, que se torna mais evidente, como se disse, a partir do início da década de 1990, faz nascer a Res Artis, a Alliance of Artists Communities e, já no início do século XXI, a Intra Ásia; surgem ainda plataformas eletrônicas de suporte como o Centre National des Arts Plastiques (Cnap), ou uma instituição que mescla os objetivos das duas categorias anteriores, como a rede Peppinières. Organismos e instituições de apoio como Transartits, Triangle e o Programa Aschberg da Unesco constituem-se, dessa maneira, em uma das formas mais ágeis e rápidas de acesso à informação relativa a residências artísticas e programas de residência, em escala global, ainda que, mais recentemente as crises econômicas – centradas principalmente na Comunidade Europeia e nos EUA – tenham acarretado dificuldades financeiras para a continuidade de programas de suporte como os mantidos por esses organismos.

O objetivo principal desse ensaio, então, é propor uma ampliação das indagações sobre experiências e processos de trocas e de interação – nas residências artísticas – como fundamentais na prática do artista contemporâneo, de modo a entender esses ambientes como elementos significativos nesses processos de transformação. Logo, tem como escopo apontar alguns dos pro-

gramas de residência artística identificados – ao longo da pesquisa e do envolvimento profissional diário com a atividades – e reconhecer dentre os programas existentes e aqueles em processo de desenvolvimento suas potencialidades. Pretende-se, ainda, discutir esse potencial nos processos de formação artística, como uma possível forma de ampliação dos processos da educação formal institucionalizada.

Mesmo numa visão mais atual, há, ainda, poucos títulos que abordem a discussão específica das residências artísticas de uma perspectiva contemporânea e, além da existência bastante exígua de bibliografia específica, em bibliotecas e acervos especializados, uma rápida verificação em livrarias, sebos e sites nos dá, de imediato, conta da escassez desse material que, no caso de existir, está atualmente esgotado, ou refere-se, frequentemente, a depoimentos de artistas (brochuras), ou ainda a diretórios – publicações ou em plataformas on-line – de residências e, mais recentemente, a manuais de orientação para solicitação de participação nos programas. Isso sem contar com a redução identificável se pensarmos nas publicações em língua portuguesa.

Essa escassez de títulos específicos que abordem de modo reflexivo a questão e o papel das residências artísticas de uma perspectiva contemporânea e, mais ainda, teçam propostas teóricas para análise de sua atuação configura-se como de significativa valia um olhar sobre os artigos, textos de apresentação de residências e seu programas de atuação, assim como depoimentos de seus idealizadores, administradores e os de seus “moradores” – artistas e criadores em geral –, além de teóricos, críticos e curadores, que mais recentemente se debruçam sobre esse significativo espaço de criação. O material de referência

em questão, na sua maior parte, encontra-se em ferramenta, atualmente, das mais utilizadas por essas instituições para darem conta de sua atuação: seus websites, as páginas eletrônicas, nas quais é possível localizar a maior parte da informação específica sobre cada uma delas, bem como referências históricas, além das conexões com as organizações de suporte, como as redes de comunicação, e os organismos de apoio. É necessário, então, olhar para esses materiais (websites, folhetos, catálogos e outras formas de publicação) tomando-os como fontes primárias de investigação.

Em tempos de redes tecnológicas com diversos mecanismos disponíveis, o forte crescimento de articulações entre as residências artísticas com a criação de networks e redes, as residências não escapam ou se furtam ao uso dessa estratégia, ao contrário, enveredam por essas relações, que deixam visíveis de que forma “[...] o poder dos fluxos prevalece sobre os fluxos de poder [...]” (Castells, 2002:605) tornando dessa maneira uma condição de sobrevivência, ou de possibilidade de atuação.

Dentre as mais distintas e diversas propostas de projetos e programas de residência artística que se pode examinar, há alguns casos exemplares a serem observados menos como paradigma do que como possibilidades de compreensão da amplitude de necessidades que o quadro geral da produção oferece, de suas dificuldades e, portanto, de suas necessidades de alternativas para continuar a ter caminhos de desenvolvimento de pesquisa e ação artísticas.

A diversidade e multiplicidade de programas e projetos de residência suscitam reflexões sobre sua atuação, assim como sobre o papel que desempenham, atualmente, e a distinção de sua ação quando comparada a de outras formas semelhantes de

aparatos para apoio à produção artística, como os das academias e seus prêmios de viagem, ou as colônias de artistas, típicas organizações do século XIX e que perduram ao longo do século seguinte. As residências artísticas distinguem-se ainda das bolsas de estudo e pesquisa mais características do século XX, período a partir do qual se dá a criação de outros mecanismos de apoio ao desenvolvimento da produção artística, como os museus de arte moderna, as fundações, os organismos e organizações governamentais de fomento e apoio.

Informações e números relativos às residências artísticas – crescimento da presença delas no cenário artístico, participação de artistas – apontam a realidade das residências artísticas e sua inserção no sistema da arte; apontam, ainda, para o potencial e a importância dessas formas de atuação do campo da produção artística contemporânea. A forma de atuação torna-se cada vez mais participativa em um contexto no qual mobilidade se associa à preocupação com o diálogo e as trocas.

Como uma leitura proposta das ações de um programa de residências artísticas, ele pode ser pensado como uma forma possível de responder a um sintoma contemporâneo de isolamento. E, a partir dessa experiência de vida coletiva, as relações de troca são potencialmente capazes de inventar propostas para um tempo novo, configurando-se assim como possibilidade para o viver junto, ponto relevante para a discussão de uma residência artística, e seu sentido da convivência.

A necessidade de buscar formas de experimentar – e viver – o mundo pode explicar esse interesse e necessidade de artistas contemporâneos pela procura das residências em um mundo também marcado pela mobilidade e pela globalização.

Ainda que sem a menor pretensão de caráter conclusivo, mas que deve ser pensado como sintomático da situação atual, outro relevante conjunto de dados possibilita perceber a importância que esse mecanismo de trabalho vem ganhando ao longo das últimas décadas, quando se examina a extensa lista de fundações, institutos, governos (nacionais, regionais, ou locais) e outras instituições não governamentais que, nos últimos anos, vêm se posicionando favoravelmente às residências artísticas e seus programas, apoiando, sobretudo financeiramente, suas atividades e reconhecendo sua relevância e seu papel de agentes participantes do processo de transformação cultural e social, o que não representa uma postura de apoio incondicional, ou significa que não haja conflitos de interesses a serem discutidos permanentemente.

Considerações acerca do conceito de residência artística

A residência artística pode começar a ser pensada como um espaço destinado à criação e no qual se dá a reunião “da materialidade e a vida que a anima”, assim entendida, também, como o “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ação” (Santos, 1996:50). Isso permite propor que pode ser tomada como ambiente constituído por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista.

Ao tentar olhar para a figura da residência artística é preciso buscar referências em distintas disciplinas e áreas do conhecimento e, portanto, apropriar-se de conceitos e formulações da história do cotidiano, da geografia, da filosofia, da psicologia ambiental, entre outros campos para ampliar as perspectivas.

E olhar a ideia de “casa” de múltiplos pontos de vista, com abordagem multidisciplinar de sua conformação arquitetônica, de sua inserção urbana e territorial, de sua caracterização funcional ou de uso, buscando com esse exercício uma extensão que permita compreender a residência artística desde esse ponto de vista, caracterizando-a como um ambiente – aqui entendido como um conjunto de condições e circunstâncias que abarcam a relação do homem com o espaço e o tempo – de moradia, mas ao mesmo tempo de inserção de outras relações: conviviais, profissionais, educacionais, afetivas e sociais.

Por espaço deve-se entender, aqui, além do físico, o conjunto de elementos que conferem ao ambiente – a residência artística – suas características intrínsecas. É preciso lembrar, ainda, que esse ambiente é integrado/constituído por objetos, utensílios, mobiliário e condições que preexistem à chegada de seus moradores temporários – uma vez que cada uma dessas unidades a ser ocupada integra uma estrutura maior desses conjuntos a que se denominam residências artísticas.

Agregar ao sentido inicial proposto para residência, como o lugar que se habita ou no qual se reside e no qual se estabelece “o elo afetivo *entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico*” (Tuan, 1980:106), o do ateliê do artista como a moldura, o “envelope”/ invólucro, o limite e o espaço inicial de conformação de sua produção, como propõe Daniel Buren (2004) em seu fundamental estudo sobre as funções do ateliê, indica uma perspectiva para se pensar esse espaço entre o protegido para suas experiências e o da intimidade das relações pessoais, do confronto com o outro, com a possibilidade de expandir essas relações da ordem do privado para lançá-las em outra instância.

Em uma perspectiva contemporânea que se aplica ao proposto pelo conceito da residência artística, o ateliê não é mais, necessariamente, lugar do puro isolamento, assim como a casa. Por outro viés, ele pode servir como contraponto ao isolamento decorrente dos processos de fuga da vida contemporânea e ameaças do cotidiano das grandes metrópoles. O que leva à retomada da proposta de pensar as residências como resposta a um sintoma desse isolamento?

Cabe, aqui, apenas insistir sobre um aspecto fundamental, definidor e motivador da produção contemporânea – o espaço – que pode ser visto como um elemento constituinte da própria produção, pensando-se que ela é determinada por essa relação estabelecida com o que a constitui.

Uma breve referência histórica

Uma busca pelas origens das atuais residências artísticas nos leva às academias de arte e permite percebê-las como – além de uma estrutura de formação artística – uma possibilidade de diferencial de estudo, quando em 1664, a Academia francesa propôs a criação do *Prix de Rome* – uma bolsa de residência na *Academie de France*, em Roma. O prêmio, considerado, então, o mais importante, possibilitava ao aluno – artista ou arquiteto – que o recebesse a permanência por quatro anos estudando, pesquisando e trabalhando. Nessa linha de raciocínio, por intermédio do prêmio, a permanência de jovens artistas em Roma, com a incumbência de copiar esculturas clássicas que seriam transpostas para os jardins de Versalhes, pode ser visto como um dos prováveis inícios da instituição que hoje se denomina residência artística.

Em uma mirada histórica, outro significativo momento se dá no século XIX, quando, em paralelo aos questionamentos da instituição acadêmica, surgem tentativas de criar meios alternativos para a formação e difusão da produção artística, incluindo-se, nesse contexto, o surgimento das colônias de artistas que tiveram um desenvolvimento, sem precedentes, ao longo daquele século.

A recente literatura sobre as colônias artísticas (Lübbren, Shipp e Bowler, entre outros, ao se referirem ao tema) detém-se, em particular, sobre aquelas desenvolvidas ao longo do século XIX e até princípios do século XX identificando-as como uma das características formas do processo de produção artística do período. Dentre as mais conhecidas e referenciadas pela história da arte, há os casos de Barbizon, iniciada ainda na primeira metade do XIX, Pont Aven (1886-1896) e, particularmente, Giverny (1885-1915). Além das três apontadas, há ainda as que se localizam fora de grandes centros urbanos industriais e na França, ou em centros urbanos do modernismo como as colônias de Viena e Bruxelas (1850-1890), ou mais ainda Mathildenhöhe, de Darmstadt (1899-1914). Pode-se, no entanto, deslocar para mais longe e ir aos extremos geográficos e culturais da Europa, adentrando a Rússia, com a Colônia Abramantsevo, posteriormente adquirida por Mamontov,² nos arredores de Moscou. Ou, para se chegar aos Estados Unidos, com várias delas instaladas pela vastidão do território americano, em um percurso que poderia ir da Península de Monterrey (1875-1907), na Califórnia, se

² Industrial e magnata russo com formação e interesse artístico, reúne ao seu redor, na propriedade de Abramantsevo, um círculo de artistas plásticos, poetas, escritores, músicos, dramaturgos, pensadores que irão constituir a Colônia Mamontov.

estendendo pelo traçado das Montanhas Rochosas até o norte do país e adentrando o Canadá, ou atravessando-o até a Costa Leste, para chegar a Nova York.

Nina Lübbren,³ ao analisar as colônias rurais na Europa, cobrindo o período de 1870 a 1910, destaca o fato de existirem cerca de 80 delas espalhadas pelas regiões nordeste e central do continente. Esse é um dado relevante e significativo do ponto de vista do surgimento de espaços de trabalho e criação artística, fora das cidades, em pleno processo de expansão destas e de uma ampliação da urbanização, característicos da segunda metade do século XIX. É ainda pelas palavras de Lübbren que se depreende serem esses espaços aqueles para os quais se dirigem centenas de artistas que abandonam os centros urbanos modernos e civilizados, dominados pelos processos de industrialização, para lá se cercarem de um espaço de proximidade com a natureza, com o campo e com a simplicidade da vida nestas condições.

A leitura cronológica do surgimento, desenvolvimento e desaparecimento dessas instituições artísticas permite alguns apontamentos, dentre eles o de que responderam a uma procura por espaços de produção que privilegiassem a fuga dos grandes centros urbanos modernos, que com seus “ruídos”, seu burburinho, sua agitação e excesso de movimentos, tão típicos das cidades que se industrializavam, deixaram de ser o lugar de trabalho por distrair a atenção do artista, que está interessado em aprofundar seu processo de criação e necessita de “condições especiais” para produzir e que ele já não encontra na cidade moderna.

³ “Rural artists” colonies in Europe 1870-1919. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

Relevante, ainda, é a referência ao encerramento das atividades de grande parte dessas colônias rurais já a partir do início do século XX, quando esse conjunto sofre um desmantelamento, em especial ao longo da Primeira Guerra Mundial.

Caracterizadas por uma proposta utópica de escapar da civilização industrial e criar um espaço idílico que poderia encarnar uma “espécie de romantismo bucólico”, as colônias de artistas apontam para uma direção distinta da propugnada por residências artísticas no mundo contemporâneo.

Se não se pode deixar de lado o caráter utópico, presente nas colônias de artistas, fator que corresponde ao processo de questionamento e, frequentemente, de tentativa de superar as contradições internas do modernismo industrial, esse componente pode ser visto como um dos diferenciais entre as atuais residências, e que as distanciam daquela concepção de espaço para a arte; essas últimas encarnam um papel mais incisivo, ao não propugnarem pela visão utópica, como solução para o mundo, mas no sentido de busca de alternativas para se verem inseridas no contexto de sua atuação, devem ser pensadas, assim, como as heterotopias,⁴ conceito originado do pensador Michel Foucault.

Nesse percurso proposto, é preciso fazer menção, também, a uma experiência urbana e parisiense, destacável inclusive por suas implicações como espaço de produção dentro do contexto das vanguardas artísticas europeias: *Bateau Lavoir*, uma colônia de artistas em atividade desde a última década do século XIX e que ganhou projeção nos dois decênios subsequentes até ser

⁴ Contrariamente à utopia, que não tem lugar no real, as heterotopias podem ocupar um lugar no real, porém diferenciando-se dele. Como a ideia de reflexão no espelho.

abandonada por seus “ocupantes”,⁵ com o desenrolar da Primeira Guerra Mundial. A profusão de ateliês, o convívio e as permanentes trocas entre seus frequentadores fazem do “Barco Lavanderia” mais um possível e natural precursor dos espaços institucionalizados que, hoje, são denominados residência artística.

Nesse breve e panorâmico olhar sobre as origens e possível história das transformações processadas em um mecanismo relacionado com os processos de formação artística, é preciso ainda estabelecer um vínculo com uma das mais significativas e renovadoras instituições instalada nos Estados Unidos na década de 1930 – *Black Mountain College*⁶ – e que perdurou até 1956, período que primou pela valorização da arte como elemento fundamental no aprendizado. A escola, cuja localização é indicada por seu próprio nome, encontrava-se fora dos centros urbanos e dos círculos educacionais e artísticos, colocou-se como um espaço privilegiado para a experimentação, caracterizando-se pela convivência entre alunos e professores, e por uma proposta de vida comunitária; a crença no papel da prática e experiência artísticas – nas mais diferentes linguagens como a visual, a cênica, a musical e a literária – como forma de ampliação da formação do indivíduo.

O espaço privilegiado e geograficamente distanciado dos locais de produção, o tempo específico e “retirado” do cotidiano, a

⁵ Artistas como Pablo Picasso e Juan Gris, escritores como André Salmon e Max Jacob foram alguns de seus habitantes, e a eles se somaram os muitos frequentadores que tornaram o *Bateau Lavoir*, por quase três décadas, um efervescente espaço de criação e discussão em torno das novas ideias, e onde se desenvolveu uma das principais vanguardas artísticas do início do século XX: o Cubismo.

⁶ Escola fundada em 1933, na Carolina do Norte, Estados Unidos, e que permaneceu em atividade até 1956. Tinha como características postura experimental, valorização da vida em comunidade, proposta de reunião de distintas formas de conhecimento e localização geograficamente deslocada dos centros urbanos de produção e ensino.

vida em comum, as trocas e os processos colaborativos decorrentes dessas condições especiais de vida, como também trabalho, são elementos fundamentais nessa aproximação, aqui proposta, entre a *Black Mountain College* e a ideia de residência artística.

O momento seguinte, relevante na busca dos referenciais, é a década de 1960, na qual podem ser identificadas duas vertentes, representadas de um lado por uma busca de isolamento, em uma postura de retomada das utopias que propugnam por transformações, e, de outro pela proposta de vida em comunidades urbanas. Nesse último caso, em particular nos Estados Unidos, especial atenção deve ser dada ao que se desenrola no cenário nova-iorquino até a década seguinte. Ao descreverem esse momento, Jane Crawford e Richard Kostelanetz falam sobre como os artistas tiveram a “sorte de morar lá” e fazer parte de uma “comunidade artística única” que com sua convivência tão estreita teve a condição de liberdade e de espírito desafiador que lhes possibilitou romper paradigmas do mundo da arte. No final dos anos 1960, em função da conjuntura econômica, a situação da cidade se deteriorou. Empresas e indústrias abandonaram Manhattan em busca de mais facilidades e redução de custos de manutenção, possibilitando um processo de transformação sem precedentes na região da ilha, abaixo da Rua Houston, o South of Houston (SoHo). Os galpões industriais e os espaços comerciais deteriorados e abandonados foram ocupados por artistas que criaram, naquela região não residencial, comunidades e as “AIR” ou “artist in residence”, como foram denominadas oficialmente. Autoridades municipais promulgaram legislação nesse sentido, incluindo a obrigatoriedade de colocação dessas iniciais nas fachadas dos edifícios “ocupados” pelos residentes com o objetivo

identificar aqueles nessa condição para casos como de incêndio ou emergência. Vale lembrar que esse processo impulsionou uma significativa alteração daquela área – então em deterioração – com um deslocamento cada vez maior tanto de artistas – das mais distintas formas de expressão – quanto de galerias e a criação de “espaços alternativos” como foram denominadas algumas das experiências desenvolvidas no período. Significou claramente um questionamento da disciplina oficial da cidade, uma busca de forma de vida em comum, o deslocamento das estruturas oficiais da arte e a construção de uma estrutura de trocas.⁷

Significativamente em contexto e condições sociais, políticas e econômicas diversas, mas na mesma década, começou a se erguer, no centro de Paris e às margens do rio Sena, a Cité Internationale des Arts. A construção e inauguração, em 1964, de um edifício de características modernas, instalado no centro histórico da cidade, marcou o início das atividades daquela que pretendia dotar novamente a cidade de seu espírito de “capital cultural do mundo” perdido a partir da Segunda Guerra Mundial. A Fundação iniciou um projeto de amplitude internacional, e nas décadas que se seguiram acabou por tornar-se um centro de recepção para artistas com dimensões sem precedentes ao conseguir reunir em suas dependências mais de três centenas de espaços dedicados à vida e ao trabalho de artistas que tivessem a cidade como destino de permanência.

O que poderia ser denominado “terceira onda da mobilidade artística subsidiada” (Hora, 2006:55) ocorre no início da década de 1990 e ganha os contornos da globalização ao se disseminar,

⁷ Nesse contexto, por exemplo, é criado o restaurante *Food*, do artista Gordon Matta-Clark.

por intermédio das associações e networks, em redes sociais que articulam esses espaços a partir desse período. Se nas etapas anteriores, era possível identificá-las geograficamente distribuídas, fundamentalmente, pela Europa e pelos Estados Unidos, agora elas já surgem nos quatro cantos do mundo, estendendo-se dos lugares mais inóspitos às grandes metrópoles, em todos os continentes.

Esse terceiro momento significativo no desenvolvimento e expansão das residências se processa em meio aos acontecimentos que marcam uma transformação mundial, desde o fim da década de 1980. Ele é um reflexo da busca de vida comum, que pode ser vislumbrada em observações feitas nos contextos em que se processam os dois momentos anteriores, em que as residências criam ou encontram espaço para se instalar como forma de busca de reflexão, convívio e criação.

O percurso histórico proposto não é suficiente para esclarecer ou permitir perceber o início do que se identifica como residência artística; para compreensão de sua origem, do desenvolvimento e uma conceituação desta, ainda há muito a ser estudado, trabalhado e elaborado. A concepção de residência artística que, contemporaneamente, assume papel e presença relevantes no sistema de produção artística pode ter seus primórdios discutidos por argumentações diversas da apresentada e que a distanciam do viés da “formação” para centrá-lo no da experiência da criação, ou ainda, na perspectiva que privilegia a estreita relação entre os artistas e as possibilidades das trocas.

Pode-se, também, pensar a residência artística como significativa presença de uma nova maneira de inserção no circuito artístico. Emergindo em meio aos processos de rediscussão das

relações da arte com o mundo e em meio a uma série de ações que visam repensar as formas e os espaços da atuação artística, esse modelo de prática artística pode ser identificado como um mecanismo “alternativo” para os já tradicionais espaços de formação, criação, produção, difusão e reflexão, no campo artístico, ou da cultura visual, tomando, ainda, o conceito de ateliê “como campo expandido”⁸

O conceito de residência tem se firmado no cenário internacional como relevante forma de atuação, integrando o rol das mais significativas práticas artísticas contemporâneas. Nessa perspectiva, a residência artística deve, ainda, ser observada em suas relações com os modos de produção e sua inserção no meio urbano, decorrendo disso, portanto, uma consequente relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade.

Parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos espaço-temporais, assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, podem ser situações produzidas pela experiência da residência artística e ter papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido.

O Brasil em perspectiva

Uma panorâmica sobre o tema precisa enfrentar a situação brasileira, mesmo que sob o viés da fragilidade de estrutura na área,

⁸ Como parte integrante da plataforma on-line INTER-FACE Arte Contemporânea. In: <http://interface-artecontemporanea.org/ensaios_criticos.htm>. Acesso em 23 de abril de 2008.

uma vez que o número efetivo de residências artísticas em território nacional é bastante reduzido. Devem ser mencionadas iniciativas no país, e dentre elas as experiências relevantes de residência criadas e implantadas no Brasil são: a do Capacete Entretenimentos, no Rio de Janeiro; a residência mantida, em Itaparica, na Bahia, pelo Instituto Sacatar, uma fundação norte-americana que instalou e mantém um conjunto de edificações para receber criadores do mundo inteiro para períodos de pesquisa e criação em uma situação de isolamento, contato com a natureza e a comunidade local.

Nessa leitura do estado da arte das residências, é preciso mencionar que na cidade de São Paulo, em 2002, foi organizada uma experiência, já configurada como residência artística, para trazer artistas que na cidade estabelecessem vínculos de troca para sua produção, assim entre fevereiro de 2003 e outubro de 2006, a exo residências acolheu 33 artistas, sociólogos, escritores, cineastas, arquitetos provenientes de várias cidades e países, que ocuparam apartamentos no Edifício Copan, onde residiam de 1 a 3 meses.

A lista daquelas com duração e atuação de maior tempo é acrescida, desde o final de 2005, da Residência Artística FAAP, que acolhe, no centro da cidade de São Paulo, artistas que entre 2 e 5 meses podem desenvolver naquelas dependências os seus trabalhos e pesquisas. Outros programas brasileiros de residência começaram a ser articulados.

A esse rol de projetos brasileiros, em franca atividade, pode-se acrescentar o prêmio Bolsa Pampulha, em Minas Gerais, programa que propõe residências de artistas ao longo de um ano em Belo Horizonte, ao fim do qual uma série de mostras

decorrentes desse processo de trabalho e acompanhamento são apresentadas. Deve integrar esse panorama uma leitura do surgimento muito recente – a partir de 2006 – de outras propostas e programas brasileiros de residência, como os do Museu de Arte Moderna da Bahia, o do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, do Recife, a Bolsa Iberê Camargo; ou ainda de projetos centrados na constituição de espaços de trabalho como os da Casa Tomada, o Programa *Red Bull, Phosphorus* e, ainda, o programa de residência em parcerias, organizado pela Associação Videobrasil, para mencionar os já em processo de implantação. Cumpre salientar que os últimos mencionados caracterizam-se por não possuírem o espaço físico da residência, o que os leva a manter programas de residência. Ainda surgiram outras iniciativas, incluindo a mais recente do Ministério das Relações Exteriores em parceria com a FAAP, estabelecendo um programa de residência para artistas brasileiros, em localidades de países BRICS (Rússia, Índia, China e África do Sul).

Pode-se afirmar, então, que ainda em reduzida escala, se comparado ao cenário internacional, o fenômeno das residências, no Brasil, também é manifestação e reflexo das discussões e articulações em torno dos espaços e campo de atuação da arte contemporânea.

É preciso estabelecer a residência artística como um espaço distinto daquele destinado à educação escolar. Isso pode ser percebido a partir de um recorte que aproxima a residência artística de formas distintas de ensino da arte, no entanto que se dá por circunstâncias e condições específicas, mas também inerentes a cada um dos exemplos apresentados.

Possibilidades de ampliação dos processos de formação artística a partir das residências

Essa reflexão busca, assim, propor um olhar de modo a provocar estudos, leituras e análises, bem como trazer propostas na busca de entendimento da residência artística e de suas articulações com o mundo contemporâneo.

A perspectiva histórica objetivou localizar pontos tangenciais com instituições nas quais se pudessem identificar interesses ou reconhecimento de situações, assemelhadas ao “estar em residência” que, como defendido nesse ensaio, implica estar deslocado de sua condição habitual de vida e trabalho, com um tempo destinado a essa ação de permanência temporária, em um ambiente propício e favorável e no convívio em comunidade que possibilite situações de trocas – objetivamente “oferecendo tempo e espaço para a criação”.

A opção pelo recorte apresentado, como as situações cronológicas e culturais diversas, afirmou o potencial do conjunto de elementos definidos como característicos da ideia de residência artística, de uma perspectiva contemporânea.

Buscou-se explicitar a habilidade de articulação em torno de interesses comuns, desses ambientes de criação. Ela é mensurável pelo crescimento também do número das associações que os congregam, assim como sua capacidade de reunir-se, discutir e criar fóruns presenciais e virtuais na busca de soluções comuns para problema; de criação de mecanismos de sustentação que viabilizem seus programas; e de replicar informações. Em menos de duas décadas constituíram-se em centenas de espaços com objetivos comuns que possibilitam novas condições para a criação.

A situação brasileira nesse quadro tomou o mesmo rumo, ainda não quantitativamente significativo mas já em projetos que se solidificam como os apontados, e articulações que permitiram ir além dessas iniciativas, o que por si só garante a afirmação, e também pelas mais recentes iniciativas de articulações.

Identificadas, dessa forma, as condições para esse “estar em residência” evidenciou-se a diversidade desses ambientes de criação não apenas em função de situações geográficas e culturais diversas, mas em função de objetivos, de necessidades, de localizações, de inserções culturais e opções de trabalho, além de toda a gama de componentes subjetivos que possam ser pensados para articular o funcionamento de instituições no âmbito cultural.

As certezas e unanimidades em torno da residência são, portanto, de criar para o artista uma condição de espaço-tempo específico privilegiado destinado à criação e produção.

A discussão sobre a formação artística atravessa a história e coloca em confronto diferentes orientações sobre a questão, a começar pela quase impossibilidade de definição, unânime, para termos como arte, artes plásticas, artes visuais ou, mais ainda, arte contemporânea. Se essas “definições” se tornam impraticáveis ou não conseguem dar conta desses campos, como então é possível pensar e produzir pacificamente formas e espaços para o ensino nessa área do conhecimento tão provocadora e instável, tão refratária a qualquer controle e, ainda, como trabalhar com as referências estéticas, históricas, artísticas, pedagógicas, metodológicas e didáticas concernentes ao campo referencial da disciplina?

Por mais que se pense a escola de arte na contemporaneidade com um presumível grau de liberdade decorrente de a pensarmos como um espaço de “ensino de arte” e “em arte”, o que permitiria

pensá-la em consonância com concepções coerentes com as noções oriundas das transformações e inquietações que a arte vive e propõe, a noção que se tem de escola está, até os dias de hoje, fortemente carregada de valores que precedem sua atual função.

As referências históricas do século XX apresentadas no início desse ensaio para buscar antecedentes da residência artística apresentam de imediato a questão da espacialização, ou melhor, de formas de checagem das espacializações institucionais e tradicionais. Propõe-se, portanto, vê-las como formas contestatórias das estabelecidas e que perduram, de uma perspectiva da arquitetura escolar, até os dias de hoje.

Assim, foi mencionado o caso exemplar do Black Mountain College, que, em uma geografia isolada, em uma edificação de fins distintos ao de uma escola, promoveu o ensino experimental, e articulou uma vida em comunidade.

Ora, a “escola” em questão aqui transgride os princípios básicos dessa tipologia institucional, ao deslocar para outro contexto a discussão sobre criação, e assim propõe caminhos inusitados, como as trocas singulares entre as distintas formas de saberes e uma autonomia pedagógica.

Se retomarmos ainda outro momento, aponto o contexto dos anos 1960/70 nos Estados Unidos, com o movimento de ocupação dos espaços abandonados no SoHo, em Nova York, criando comunidades e as “AIR” ou “artist in residence”, o que se tornou um questionamento da disciplina oficial da cidade, levou a uma busca de forma de vida em comum e produziu o deslocamento das estruturas oficiais da arte e a construção de um sistema de trocas.

A ênfase em valores como o tempo e o espaço diferenciados marca a ideia de residência artística e foram incessantemente

apontados como essenciais para uma condição de trabalho para o artista nessa situação específica, mas respondem a uma incessante demanda de condições para criar, reivindicadas por aqueles que veem nesses ambientes sua condição de atuação não na sua realidade, nem em sua fantasia utópica, mas em um contexto próprio, em uma heterotopia.

As residências artísticas ainda devem ser pensadas como integrantes do espectro de ações de um nomadismo contemporâneo que procura e afirma a singularidade por oposição a um sentido de globalização totalizante.

Outro valor atribuído a elas, como mencionado, é sua relevante possibilidade de trocas, o contato com o outro, com os outros, em outros contextos que não o seu. Seriam essas trocas possíveis apenas nessa condição de relações intersubjetivas? A resposta é, claramente, não. Não se reivindica para as residências artísticas uma primazia dentre as formas em que as trocas podem se dar; aliás, se forem pensadas em perspectiva mais ampla elas se inserem. Assim o que se reivindica para elas é que sejam ambientes em que as trocas, a convivência e as formas de sociabilidade se constituam em um dos pontos claros de sua afirmação como espaço de formação e de criação.

Na coletânea de textos, Doherty (2004), ao reunir artistas, teóricos, críticos, arquitetos, curadores, entre outros, propõe uma discussão acerca do caminho trilhado pelo artista “do ateliê para a situação” como um mapeamento da arte contemporânea, ou uma das vertentes presentes nela, nas últimas décadas do século XX e no primeiro decênio do século XXI, em que a “estética relacional” e a “site especificidade” estão presentes de modo inegável mas não inquestionável. Uma indagação pode surgir em meio a

essa discussão: a residência artística se insere como um elemento facilitador, ao propiciar, certamente, uma simplificação no sistema das relações intersubjetivas? Seria, assim, a residência artística apenas um espaço para determinadas formas das práticas artísticas contemporâneas? Em meio a uma diversidade de programas, de circunstâncias de realizações e de inserções culturais, não parece ser esse um caminho em que a residência artística enverede.

Ao refletir sobre a residência artística buscou-se compreendê-la inserida nas estruturas das práticas artísticas contemporâneas, levando em conta sua especificidade, e significou buscar referenciais e metodologias próprias, uma vez tratar-se de uma distinta tipologia de espaço de atuação do artista. A partir desse estudo, ficou claro que ela não só se insere nessa perspectiva, como responde em uma dimensão mais significativa para aqueles diretamente relacionados aos processos.

A residência artística não é proposta como uma panaceia para os males do mundo, ou a salvação da arte, ou ainda para as questões da espacialização da arte, uma vez que é a dimensão do que pode ser feito e como é possível atuar no mundo globalizado, em conflitos permanentes, em questionamentos territoriais, em regime de vigilância, em redes e conexões e em respostas isolacionistas.

Assim, é preciso ver a residência artística como possibilidade, como articulação de pensamentos em torno de uma investigação que não se esgota neste ensaio.

O texto pretende conclamar para uma reflexão mais ampla e aberta sobre o potencial e a importância do instituto da residência artística, no processo de formação do artista ou no processo de formação artística, e a partir dessa constatação sugerir que ela

integre um sistema de componentes para ampliar as possibilidades dos estudos sistemáticos, em nível superior, na formação de artistas.

Pretende conclamar porque apresenta argumentos, comprovações e justificativas para a afirmação da importância da residência artística e, mais ainda, para sua potencialidade como processo de formação.

A discussão proposta permite afirmar que:

- É fundamental conhecer o contexto no qual atuam as residências artísticas para compreender seu papel e sua inserção no sistema artístico.
- As residências artísticas tornaram-se parte fundamental do sistema artístico contemporâneo e sua presença se torna visível a partir dos anos 1960, com acentuada presença e atuação a partir de finais de 1980.
- Essas residências se caracterizam por serem zonas temporárias de intercâmbio por meio de proposições artísticas.
- Articuladas com os processos de transformações globais, as residências artísticas compreenderam o papel das redes tecnológicas e se inseriram de forma efetiva no uso desses recursos para sua difusão e articulação direcionada.
- A combinação de oferecimento de espaço e tempo não é apenas um fundamental caracterizador das residências artísticas, mas também produz uma condição potencializadora ao artista para permitir que ele adentre o campo da pesquisa e criação, fundamentais ao seu trabalho.

- As residências artísticas podem promover uma imersão do artista em sua área de interesse e atividades, possibilitando um foco de atuação.
- A residência artística é uma forma de incentivo ao desenvolvimento da arte e do artista, ao poder dispor, para esse, das condições que ele deseja para desenvolver sua produção.
- A residência artística é um processo generoso nos desenvolvimentos de atividades e das práticas artísticas.
- A residência artística possibilita a ampliação das relações intersubjetivas, favorecendo-as com o contato cotidiano e as ações de proximidade.
- A residência artística é um mecanismo facilitador de conhecimento e de apreensão da cidade, dando ao visitante a condição de morador temporário, mas que implica criar vínculos e laços efetivos com o traçado urbano.
- Provoca no artista um desejo de estar consigo em processo de reflexão que possibilita a ampliação do fluxo criativo e produtor e também potencial reflexivo decorrente de desobrigações de compromissos outros que não seja estar em confronto consigo e com seu potencial criador.
- A residência artística pode promover as trocas, a vida em comum, os processos e a produção coletiva.
- A residência artística valoriza a individualidade, a preservação da heterogeneidade de propostas inseridas em ambientes de vida comum.

- A residência artística se insere no rol das instituições que amplia seus limites de atuação em função da diversidade de seus projetos.
- A residência artística cria a condição de inserção de seu entorno – a cidade principalmente – em uma perspectiva mais ampla ao fazer com que ela seja percebida em outros lugares como possível destino de um processo de deslocamento.
- Constitui-se na potencialidade de criar espaços de discussão para produção artística, configurando e constituindo um circuito.
- Oferece uma alternativa ao artista que habitualmente produz em seu ateliê, distante ou dissociado dos processos que antecedem a difusão, afirmando que essa não é mais a única condição de produção e formação.
- A residência artística é uma maneira de ampliar o processo de formação dos artistas, ao possibilitar a aproximação entre artistas residentes, a comunidade e o público geral.

O que se defende aqui é que a residência artística possa reivindicar o estatuto de espaço “heterogêneo” nos quais as trocas possam se processar, com o reconhecimento da “singularidade”, com o tempo necessário para a “disponibilidade dos encontros” e fundamentalmente que esses espaços possam ser reconhecidos em seu potencial de generosidade, de modo a participar de processos de discussão, mas fundamentalmente, contribuir para os processos de formação do artista.

Referências

BONDIA, Jorge Larrosa. KOHAN, Walter. Apresentação da Coleção. In: RANCIÈRE, J. O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 2ª ed., 1ª reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

BOWLER, Gail Hellund. Artists and writers colonies: retreats, residencies and respite for creative mind. Hillsboro, Oregon: Blue Heron Publishing, 1995.

BUREN, Daniel. The function of the studio. In: DOHERTY, C. (ed.). Contemporary Art from Studio to Situation. London: Black Dog Publishing, 2004.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura. Tradução Alexandra Lemos, Catarina Lorga e Tânia Soares. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, vol. 1 e 2.

CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970. In: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

DOHERTY, Claire. (ed.) Contemporary art from studio to situation. London: Black Dog Publishing, 2004.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. (Trad. Carmela Gross). Disponível em: <http://analobocrispi.files.wordpress.com/2009/05/michelfoucoultthethe_rot_carmela.pdf>.

GUATTARI, Felix; DELEUZE, Gilles. Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HORA, Daniel. Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. In: Caderno Videobrasil, Associação Cultural Videobrasil, vol. 2, n. 2, 2006, p. 54-77.

KOSTELANETZ, Richard. SoHo: The rise and fall of an artists' colony. New York: Routledge, 2003.

LÜBBREN, Nina. Rural artists' colonies in Europe 1870-1919. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

MARTINEZ, Rosa. Trocas: Introdução. In: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MIZIANO, Viktor. Como viver junto: Das “comunidades confidenciais” às “comunidades operacionais”. In: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MÖNTMANN, Nina (ed.). Art and its institutions: currents conflicts, critique and collaborations. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

MORAES, Marcos. Residência artística ou a experiência de ser estrangeiro. In: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

OBALIL, Deborah; GLASS, Caitlin S. (ed.). Artists communities. A directory of residencies that offer time and space for creativity. 3ª ed. New York: Allworth Press, 2005.

O'DOHERTY, Brian. Studio and Cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: Buell Center/FORUM Project Publication, 2007.

PELBART, Peter Paul. Como viver só. In: 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. Academias de arte: passado e presente. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 2ª ed., 1ª reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RYBCZNSKI, Witold. Casa: pequena história de uma ideia. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEARLE, John R. What is an institution? In: WELCHAM, John C. (Ed.). Institucional critique and after. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag AG, vol 2 (SoCCAS Symposia), 2006.

SHIPP, Steve. American art colonies, 1850-1930: a historical guide to America's original art colonies and their artists. Westport: Greenwood Press, 1996.

SNELL, Tricia. (ed.). Artists communities. A directory of residencies in the United States that offer time and space for creativity. 2ª ed. New York: Allworth Press, 2000.

TUAN, Yi-fu. Topofilia. Tradução de Livia de Oliveira. Difel: São Paulo, 1980.

Referências digitais

Alliance Artists Communities. Disponível em: <www.artistcommunities.org/>.

Pepinière. Disponível em: <www.art4eu.net/en/home/>.

CITE des ARTS. Disponível em: <www.citedesartsparis.net>.

CNAP. Disponível em: <www.cnap.culture.gouv.fr>.

INTRA ASIA. Disponível em: <www.intraasianetwork.org/portal.unesco.org/culture/en/ev.hpURL_ID=25909&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

RESARTIS. Disponível em: <www.resartis.org/index.php?id=1>.

TRANSARTISTS. Disponível em: <www.transartists.org/>.

TRIANGLE ARTS. Disponível em: <www.trianglearts.org>.

Instituto Sacatar - uma esquina do mundo em Itaparica

Augusto Albuquerque¹



Augusto Albuquerque

Sede do Instituto Sacatar na Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil.

A *denodada villa* de Itaparica (título concedido pelo Imperador Pedro I), de cujas notícias, estórias e histórias frequentemente tomamos conhecimento pela pena do imortal João Ubaldo Ribeiro nas suas crônicas dominicais, no ano de 2001 foi testemunha de mais um fato significativo para a história do nosso país: nascia em 25 de setembro daquele ano a Fundação Sacatar, primeira instituição nacional a ser criada com a finalidade específica de abrigar um programa internacional de Residência Artística.

A criação dessa fundação decorreu do desejo do arquiteto norte-americano Taylor Van Horne, que, participando de um programa de intercâmbio estudantil, no final dos anos 1960, conheceu a Bahia e, apaixonado, vaticinou que um dia moraria naquele lugar.

Eis que no raiar do novo século surgiu a oportunidade de materializar esse sonho e, auxiliado por Mitch Loch, cineasta com

¹ Augusto Albuquerque é advogado e administrador do Instituto Sacatar, em Itaparica, Bahia.

diversas experiências como residente, começaram as diligências para a instalação desse programa inédito no país.

Inicialmente os criadores da fundação pensaram em desenvolver o programa de residência nos Estados Unidos, mas se deram conta de que mais de uma centena de residências já estavam em pleno funcionamento lá, algumas desde o século XIX, enquanto no Brasil não havia o registro de nenhum programa dessa natureza em atividade. Tal informação, associada a uma antiga paixão pela Bahia, fez com que decidissem trazer o Sacatar para o Brasil.

O nome da fundação, que tanto desperta curiosidade, remete justamente ao primeiro lugar onde os instituidores pensaram em criar a residência artística; uma região montanhosa da *Sierra Nevada*, na Califórnia, chamada Sacatar.

A opção explícita pela Bahia, como cenário para essa nova experiência cultural, foi fundamentada não só pela paixão de adolescência, mas, sobretudo, pela reflexão de Taylor sobre a capacidade que ele atribui aos baianos de saber lidar com ideias e conceitos alheios à sua cultura, assimilando-os para transformá-los em algo novo com a chancela e a cara da Bahia. Além disso, toda a efervescência cultural autóctone, por si só, já constitui um patrimônio fantástico para quem pretende desenvolver um projeto a estimular e dar vazão à criatividade.

Assim, a estância hidromineral de Itaparica, que desde o século XVI já figurava nas cartas de navegação como um ponto recomendável para abastecimento de água potável (imprescindível para as grandes navegações, então em voga) mais uma vez cumpriu seu destino de tornar-se uma esquina do mundo, e desde então 235 artistas, das mais diversas origens e áreas de atuação, já vieram a Itaparica graças ao programa do Sacatar.

No começo, há quase 12 anos, o ineditismo da proposta do Sacatar foi mais um dos obstáculos para a efetiva implantação do programa na Bahia.

A resposta à simples questão “O que é a Fundação Sacatar?” invariavelmente provocava nos interlocutores uma reação de mal disfarçada estupefação e incredulidade, que, involuntariamente, transparecia em seus rostos.

Realmente, a inovação do que ali estava sendo proposto era algo um tanto quanto estranho, no mínimo suspeito, para os nossos ouvidos provincianos. E mesmo os mais modernos faziam a famosa “cara de paisagem” ao escutar qual era a principal missão do Sacatar:

Oferecer um lugar onde artistas possam morar, criar e dedicar-se à sua produção artística.

Dessa simples assertiva decorriam as mais variadas e inusitadas questões:

“Vocês constroem casas para artistas?” ou “É uma bolsa de estudos? Um intercâmbio?”

Na verdade, àquela altura, muito poucas pessoas de fato sabiam o que era e compreendiam o conceito de uma instituição que era, e não apenas propunha, uma residência artística.

Obviamente, residências efêmeras, no sentido da convivência coletiva e criativa em torno de uma proposição artística, já aconteciam há mais tempo na Bahia e em boa parte do território nacional, mas uma instituição criada com a finalidade precípua de estabelecer e manter um programa multidisciplinar permanente de residência artística, isso era muita novidade.

Em 1896, o casal Edward e Marian MacDowell, respectivamente compositor e pianista, comprou uma fazenda em Peter-

borough, no estado de New Hampshire, Estados Unidos, onde passavam os verões, aproveitando a tranquilidade da região para trabalhar. Edward constatou que a sua produção artística aumentava, significativamente, durante suas estadas na fazenda, e compreendeu a influência do ambiente que o fazia produzir mais e melhor a sua música, e desde então começou a pensar em proporcionar a outros artistas a mesma oportunidade que ele usufruía.

Estimulada pelo desejo de seu marido, Marian tratou de empenhar-se no estabelecimento da instituição e, para tanto, aproximou-se de figuras proeminentes do universo cultural norte-americano, os quais criaram um fundo pecuniário para viabilizar o funcionamento e o sustento do programa.

Com efeito, residências artísticas são realidade em outros lugares do mundo há mais de um século. Entretanto, em pleno início do século XXI tal conceito institucional era um solene desconhecido, inclusive daqueles a quem caberia organizar e estimular a cena cultural baiana.

Durante muito tempo, qualquer encontro institucional a esse respeito devia ser antecedido por um exercício de catequese e introdução aos programas de residência, para o qual seguíamos munidos de clipping, livros e material publicitário das associações internacionais de residências e até da Unesco para convencer nossos ouvintes de que o que era proposto pelo Sacatar existia e, mais do que isso, era sério.

A desconfiança de muitas pessoas, ao saber que o Sacatar estava trazendo para a Bahia, pior ainda, para a idílica Itaparica (local que no imaginário baiano só é associado às férias, ao lazer e ao descanso) um programa que oferecia a pessoas criativas, gratui-

tamente, deslocamento aéreo, alimentação e hospedagem numa ampla sede à beira-mar, levava muitos a duvidar da materialidade do quanto se falava, sobretudo por não haver um custo, uma contrapartida aposta a tudo o quanto era oferecido.

Após a oitiva das explicações e das respostas às perguntas de praxe, os rostos dos interlocutores iluminavam-se como se estivessem a escutar uma narrativa fantástica, algo em que, normalmente, não se acreditaria muito, todos surpresos pela generosidade da proposta. Mas ainda assim, positivamente surpreendidos, a maioria não tinha ideia do que fazer, de como interagir com um programa dessa natureza.

Este foi o quadro das relações institucionais do Sacatar, salvo raras e honrosas exceções, durante muito tempo, até que a continuidade do programa e a perseverança dos “catequistas” conseguissem convencer da viabilidade do projeto e provar a seriedade dos propósitos institucionais.

Enquanto enfrentávamos a resistência local para lograr o reconhecimento no hermético círculo cultural baiano, tínhamos maior facilidade em estabelecer contatos com outras entidades internacionais, a exemplo da Unesco-Aschberg (a mais longa parceria que temos) e de muitas outras com entidades públicas e privadas de diversos países. Estabelecemos cooperações com algumas congêneres, que nos permitiram, inclusive, possibilitar a participação de artistas brasileiros como residentes em programas na Austrália, Coreia, Taiwan e Canadá.

Se eram difíceis as reações dos dirigentes culturais, também não eram muito diferentes as reações da comunidade artística em si ao ouvir falar da existência do Sacatar e do conceito de programas de residências artísticas.

A existência das residências artísticas era então uma verdadeira incógnita, uma informação desconhecida da grande maioria dos artistas brasileiros, que nunca ouviram falar de uma oportunidade dessa natureza.

Fazer chegar aos brasileiros o conhecimento dessa oportunidade (e até de outras similares no exterior) e estimulá-los a participar passou a ser mais um desafio que estamos vencendo a cada edição dos processos seletivos em que, numericamente, acompanhamos um crescimento superior a 500% da participação de brasileiros no universo de inscritos.

- 2001 – 75 candidatos, 2 brasileiros (2,6%)
- 2003 – 341 candidatos, 10 brasileiros (2,9%)
- 2005 – 430 candidatos, 16 brasileiros (3,7%)
- 2007 – 464 candidatos, 34 brasileiros (7,3%)
- 2009 – 503 candidatos, 46 brasileiros (9,1%)
- 2012 – 804 candidatos, 55 brasileiros (6,8%)

Proporcionalmente, ainda temos uma pequena representação brasileira, a despeito do que já somos a segunda nacionalidade em inscrições, ficando apenas atrás dos Estados Unidos, que mantiveram a dianteira com 37,5% no último processo seletivo.

Outro dado estatístico que podemos analisar é o crescimento do número geral de candidaturas apresentadas ao Sacatar, que aumentou mais de dez vezes nesses anos de atividades.

Nos últimos tempos, novos atores surgiram no cenário cultural baiano, abrindo janelas e portas para uma maior ventilação do nosso tradicional ambiente cultural e, assim, outras iniciativas na seara das residências começaram a ser postas em prática por protagonistas diversos nas esferas do público e do privado.

Conseguimos celebrar importantes parcerias institucionais locais e realizamos projetos importantes com o apoio do governo da Bahia, como o projeto *Muitos destinos e uma só Bahia* para o ano da França no Brasil, por intermédio do qual dispersamos cinco artistas contemporâneos franceses em cinco regiões distintas do estado, nas quais puderam interagir com as populações locais e, depois, convergiram para Itaparica, onde geraram obras para duas exposições que circularam pelas mesmas cidades que as geraram.

Pessoas como Monique Badaró (Assessora de Relações Internacionais da Secult), Solange Farkas (ex-Diretora do MAM-BA) e Márcio Meirelles (ex-Secretário de Cultura da Bahia) trouxeram um novo olhar sobre a questão das residências artísticas no estado, permeabilizando as políticas públicas. Hoje, por exemplo, a Fundação Cultural do Estado da Bahia ensaia a abertura de uma residência artística sua, no Centro Histórico de Salvador, e o Museu de Arte Moderna da Bahia, atendendo ao projeto de Lina Bo Bardi dos anos 1960, também inaugura seu programa de residência artística, em uma evidente demonstração do reconhecimento público da significância dos programas de residência artística como importante ferramenta para o estímulo à criatividade.

Experiência internacional na Bahia?

Uma das dúvidas que surgiam na mente dos artistas brasileiros, notadamente dos baianos, quando refletiam sobre a possibilidade de participar do programa de residência do Sacatar era “Qual o ganho de fazer uma residência aqui mesmo na Bahia?”

O olhar xenocêntrico brasileiro não é nenhuma novidade. Buscamos elementos a nos referendar no exterior e temos muitas vezes mais facilidade em assimilar conceitos e referências externas que as nossas próprias, bem como, muitas vezes, não prescindimos da chancela estrangeira para avaliar nossas ideias e instituições.

Talvez essa fixação faça parte da bem-sucedida estratégia antropofágica brasileira, já denunciada há quase um século, por Oswald de Andrade, mas a experiência internacional não deve acontecer como um referendo à nossa cultura, nem tampouco precisa, inarredavelmente, acontecer no exterior. O caráter internacional de um ambiente ou da experiência será conferido pela pluralidade das origens dos seus protagonistas e do nível e variedade das ideias por eles propagadas.

Não questionamos a valorização da experiência internacional, que não deixa de ter suas razões e seus méritos, pois o contato com o outro, com o diferente enriquece nossas vivências, ampliando significativamente os horizontes. Contudo, eis aí o pulo do gato: você não precisa, necessariamente, viajar para o exterior para ter uma experiência internacional. E digo até mais, nem todo deslocamento para o exterior implica uma experiência cultural tão plural quanto as que o programa de residência do Sacatar pode proporcionar.

A afirmação anterior pode soar cabotina ou no mínimo imodesta, mas há nela uma verdade estratégica que se funda no modelo adotado pelos instituidores ao conceber o projeto do Sacatar.

Ao optarem por criar uma residência multidisciplinar e internacional, os instituidores do Sacatar fizeram uma escolha que ampliou, significativamente, a gama de possibilidades criativas e culturais.

Nem todas as residências artísticas têm um programa tão aberto quanto o Sacatar, que, rompendo com o formalismo da classificação acadêmica de arte, se propõe a ser uma residência para pessoas e propostas criativas.

A grande maioria das residências é voltada para disciplinas específicas, ou seja, dispõe-se a abrigar e reunir, através dos seus programas, os praticantes desta ou daquela disciplina artística, limitando a convivência a indivíduos de uma mesma linguagem, fato que nem sempre estimula um diálogo mais fácil, mas não raro acirra disputas e ânimos daqueles que muitas vezes se veem como contendores de uma velada competição.

A residência multidisciplinar pluraliza as possibilidades de encontros, bem como aguça a curiosidade pelo fazer artístico alheio, viabilizando aprendizados inesperados. E com alguma frequência, esforços colaborativos geram trabalhos de autoria coletiva e/ou oportunidades posteriores decorrentes do convívio.

O fato de estar aberta a receber pessoas criativas provenientes das mais diversas origens geográficas é uma forte e extremamente positiva característica do Sacatar, o que possibilita, verdadeiramente, uma experiência internacional dentro do território baiano.

Normalmente o programa permite a convivência de cinco a seis pessoas por temporadas de oito semanas, mas já chegou a receber simultaneamente oito pessoas em uma única sessão. Muitas vezes temos cinco ou seis indivíduos oriundos de países e culturas diferentes convivendo em uma Babel que dá certo.

A pluralidade do ambiente cultural de uma residência possibilita encontros surpreendentes que em um mundo estratificado dificilmente aconteceriam. Já reunimos em uma mesma sessão, por exemplo, acadêmicos da Sorbonne com artistas de rua, mas

não em uma relação de pesquisador e pesquisado; ao contrário, na mesma condição de artistas residentes dividindo os mesmos espaços sem repetir hierarquias ou privilégios sociais, estimulando assim o respeito pelas diferenças e o diálogo.



Augusto Albuquerque

Performance da artista visual Pat Oleszko (EUA) em colaboração com os outros residentes do Sacatar.

A possibilidade de conviver com pessoas de tantas e tão diferentes origens proporciona uma experiência ímpar e inesquecível. Os residentes têm a real oportunidade de privar da intimidade de pessoas com tão distintos backgrounds que enriquecem significativamente a experiência, pois o diálogo e a troca são estimulados pela convivência coletiva e intensiva de dividir o espaço de um mesmo ambiente quotidianamente.

De uma participante de um grupo composto por cinco artistas oriundos dos cinco continentes obtivemos o seguinte relato, que sintetiza bem isso:

Fomos o primeiro grupo formado por um artista de cada continente e às vezes nós nos perguntamos o quanto isso influenciou nossas dinâmicas e calorosas discussões ao redor da mesa, em nossas caminhadas, com a comunidade ou ‘no mar’...

A complexidade e profundidade das impressões deixadas pelo tempo que passei no Sacatar permanecem em mim; suas cores e formas não diminuíram ou estagnaram-se. Estas memórias de troca, partilha e abundância continuam a influenciar da forma mais vital o meu trabalho atual e as oficinas que eu conduzo. As exposições, residências e outros projetos com os quais me envolvi desde então, foram enriquecidos pela minha experiência no Sacatar.”

Vicky Shukuroglou (Austrália, dezembro, 2005)

No mesmo sentido, chega a ser curioso o efeito balsâmico da arte e da convivência tolerante nas relações entre pessoas provenientes de países expostos como antagonistas no cenário da política internacional.

Com efeito, nesses quase 12 anos de existência, os artistas do Sacatar já protagonizaram verdadeiros exemplos de boa relação e convivência em um ambiente de ampla tolerância, que oxalá transbordasse e contaminasse seus nacionais nos seus cenários de origem.

Vimos no Sacatar iraniano e israelense não só dividirem o mesmo espaço, mas, além das melhores expectativas de civilidade, tornarem-se companheiros inseparáveis numa oportunidade inédita para eles, historicamente, negada pela política de seus países, mas proporcionada pelo programa.

Os artistas brasileiros (baianos até) participantes do programa do Sacatar, igualmente, têm a chance de conhecer técnicas, culturas e pontos de vista tão diversos que conferem à experiência uma intensidade, nem sempre alcançada, mesmo nos deslocamentos para o exterior.

As propostas criativas são tão variadas, e às vezes inverossímeis, que proporcionam verdadeiras viagens criativas, simultaneamente, por tendências da vanguarda ou tradição de diversos países.

Os brasileiros que já participaram do programa são unânimes ao valorizar a riqueza cultural decorrente da multiplicidade de origens dos seus corresidentes, ao passo que há residências no exterior que priorizam o isolamento como meta a alcançar e situam-se às vezes em áreas tão ermas que dificilmente proporcionam contato com a cultura local, tornando o residente um ser bem menos miscível.

A sede do instituto

Ao decidirem instalar o programa de residência no Brasil, os instituidores optaram por buscar um lugar especial, que pudesse comportar a dimensão dos sonhos que traziam consigo.

A propriedade deveria estar no eixo Salvador–Recôncavo e reunir uma série de predicados que a habilitassem à empreitada proposta. Alguns imóveis foram pesquisados no centro histórico soteropolitano, bem como na ilha de Itaparica, mas nada foi definido e voltaram para os Estados Unidos frustrados com o insucesso. Mas, como nas histórias cinematográficas, o destino ainda faria o seu papel, e ao participar de uma festa em Hollywood, Mitch ficou sabendo de uma propriedade à venda na cidade de Itaparica.

Viram algumas fotografias e partiram acreditando estar na trilha certa. O endereço: Rua da Alegria, nº10. Poderia haver mais propício?

Ao chegarem à cidade de Itaparica, descobriram que a propriedade tinha como construção principal uma casa de inspiração conventual ibérica construída por D. Henriqueta Martins Catharino, na década de 1950, para funcionar como casa de férias

do Instituto Feminino da Bahia, tradicional instituição educacional baiana pioneira no esforço pela emancipação das jovens soteropolitanas.

D. Henriqueta, filha da então mais abastada família baiana, na década de 1920, investiu a sua antecipação de herança na ideia de, pela educação profissionalizante, oferecer às jovens mulheres uma alternativa honesta de sobrevivência, permitindo-lhes assegurar o próprio sustento sem terem que se casar para sobreviver. E a casa da ilha era o refúgio para os seus ensolarados veraneios.

A casa, que então até pouco tempo fora utilizada como um hotel, precisava de alguns reparos, mas era perfeita. Situada à beira-mar em uma praia de mornas águas mansas, possuía a estrutura básica para o início do projeto.

A localização da propriedade na cidade de Itaparica poderia proporcionar, simultaneamente, duas importantes possibilidades aos seus residentes. Esquecida por muitos baianos, desde que na década de 1970 o sistema ferry-boat foi inaugurado, permitindo a expansão da ocupação de outras partes da ilha, a cidade de Itaparica conservou um bucolismo e sossego ideais para aqueles que precisam de paz para criar; mas ao mesmo tempo a ilha está a apenas 40 minutos de Salvador, a terceira maior cidade brasileira, munida de todas facilidades proporcionadas pelas cidades grandes.

Outra característica da situação do Sacatar diz respeito à sua localização, dentro da própria cidade de Itaparica, em um bairro tranquilo, mas ainda assim dentro da cidade e não em uma propriedade isolada, que aparta o residente do cotidiano da população e do convívio com esta.

A opção pela convivência com as pessoas da comunidade é um dos fatores que podem enriquecer ainda mais a experiência do residente, que, adotando-a, tem a chance de imergir na alma de um povo extremamente aberto e acolhedor.

O Sacatar procura viabilizar as iniciativas comunitárias de seus residentes, aproximando-os de pessoas, escolas, instituições e de quem necessário for para o alcance da sua meta, pois compreendemos que nessa troca de energia há um ganho imensurável para ambos os lados, que são beneficiados numa clara relação ganha-ganha.

Ao longo desses anos de atividade, o Sacatar não parou de preocupar-se em oferecer uma estrutura cada vez mais eficiente e completa para a fruição dos seus residentes. Desde o primeiro ano, novas estruturas foram construídas para dar um melhor suporte a trabalhadores e residentes.

No início, a casa possuía dois cômodos internos, que eram utilizados como estúdios. Além disso, duas das suítes também possuíam espaços anexos, que poderiam ser adaptados para a produção artística.



Augusto Albuquerque

Instalações do Instituto Sacatar.

Preocupado em oferecer melhores condições para os residentes o presidente do Sacatar, que é arquiteto por formação, em 2005 começou a planejar e construir novos ateliês para os residentes e assim nasceram os estúdios Água e Terra, pensados para artistas visuais, e o Esfinge, destinado aos escritores, além dos prédios da administração e da oficina de manutenção da propriedade, que abriga ferramentas que podem ser partilhadas pelos residentes.



Augusto Albuquerque

Instalações do Instituto Sacatar.

Em 2010, dando continuidade a seu projeto de ampliação da estrutura física do Sacatar, foram construídos mais dois estúdios, o Ar e o Mar, respectivamente dedicados à Dança e à Música.

Os projetos arquitetônicos criados por Taylor Van Horne tiveram a sensibilidade de dialogar com os 9.000m² de área do terreno, respeitando a construção histórica, utilizada como a residência propriamente dita, e integrando-se à deslumbrante paisagem litorânea.

Todos os espaços de trabalho foram concebidos pensando em disciplinas específicas, mas construídos para uma polivalência que viabilize múltiplos usos e destinações de cada ambiente por diferentes ocupantes, que podem adaptá-los às suas necessidades.

Mesmo assim, a despeito da disponibilidade de estúdios para todos os residentes, não raro a arte extrapola os limites dos ateliês e até da propriedade, espalhando-se pelas praias, pelos coqueirais e pela própria cidade. Assim, coqueirais tornaram-se trapézios, as areias das praias tornaram-se telas, pautas, instalações e palco para tantas outras manifestações artísticas efêmeras, isso sem mencionar as obras permanentes que passaram a integrar a paisagem itaparicana.



Augusto Albuquerque

Performance realizada pela residente Solange Lima durante sua estada no Sacatar.

Impacto na comunidade

A relação de uma residência artística com a comunidade não pode ser aferida como uma associação ou outra instituição comunitária.

As residências requerem abordagem diferenciada com o lugar onde estão estabelecidas, uma vez que a sua razão de ser é garantir aos artistas residentes, dentre outras coisas, paz e silêncio para o ato de criar.

Essa controvérsia também já foi enfrentada pelo Sacatar e ela até se torna mais eloquente quando se está em um pequeno município como Itaparica, que não tem muitas ofertas de natureza cultural nem tantas opções de entretenimento. Muitas vezes pessoas da comunidade reclamam um relacionamento mais estreito, mais intenso, mais amplo. Reclamam ações mais contundentes no sentido de enfrentar as carências locais como se fosse essa uma atribuição do programa, mas não é. As residências propriamente ditas são incubadoras das iniciativas alheias, das ideias dos seus residentes.

A vida é trazida às residências, perdoem a tautologia, pelos residentes que nelas habitam e criam. Essa é a pressuposição institucional de tais organizações, ressalvadas as hipóteses em que algumas entidades desenvolvem atividades outras como suas missões e encampam as residências como um apêndice às suas ações. Esse não é o caso do Sacatar, que foi concebido e atua, unicamente, como uma residência artística.



Augusto Albuquerque

Oficina de arte circense com as residentes Andrea Wurzer e Adriana Rojas.

A afirmação anterior não significa que a instituição ignore carências e/ou outras questões comunitárias, delas passando ao largo. Por estarmos, propositalmente, encravados no seio da comunidade, conhecemos grande parte das demandas e das potencialidades locais e buscamos, na medida do possível, estimular os residentes a interagir com a nossa população nas suas propostas, convidando-os, contratando-os, aprendendo e ensinando.

Muitas das iniciativas protagonizadas pelos residentes não têm, necessariamente, que gerar um registro concreto para deixar sua marca na alma local. O aprendizado recíproco provoca reflexões de intensidades simétricas ou não, mas serve como um espelho bizarro em que a imagem refletida nem sempre corresponde à idolatrada por Narciso, mas o faz pensar.

Muitas ações e projetos já protagonizados não só tangenciaram, mas muitas vezes foram ao encontro da população por meio das suas histórias, devoções cívicas e religiosas. E assim, vão materializando-se afagos em forma de arte e a própria cidade enriquece graças a esse contato.

Encontros e colaborações já geraram belas composições, atraíram, como decorrência do olhar estrangeiro, a atenção nativa para questões desde sempre postas, mas tidas até então, como desinteressantes ou sem relevância alguma, despertando as mais variadas e inesperadas consequências, desde convites para trabalhar no exterior até matrimônios.

O olhar estrangeiro às vezes nos provoca reações tão diversas que nos chocam com a força de verdades, que às vezes ignoramos ou esquecemos. Ouvir de um nigeriano, por exemplo, que o baianíssimo (?) acarajé, na verdade, chama-se akara e que o, para nós sufixo, jé é, na verdade, o imperativo do verbo comer, que nossos

antepassados ouviram apregoados pelas noites baianas e assimilaram como um nome só, não deixa de ser um exercício de reflexão sobre a nossa alma, cultura e história.

Em simétrica proporção, nos envaidece ver um maestro norte-americano compor um peça inteira a ser executada em berimbau, instrumento nosso, de raiz africana, já acusado de monotonia. Essa experiência é a metáfora do *alter*, escrutinando nossa alma e enxergando potencialidades que ignorávamos. A experiência do programa possibilita esse debruçar sobre o outro ou o mergulho no nosso próprio âmago, ainda que na carona do olhar alheio.



Giovana Dantas

Compositor norte-americano Derek Bermel em performance diante da instalação da escultora coreana Sook Jin Jo, fotografado pela artista visual baiana Giovana Dantas.

As propostas artísticas que ajudamos a implementar têm, na maioria das vezes, a efemeridade das sessões de residência e não têm uma periodicidade estabelecida, uma vez que o Sacatar não estabelece metas aos seus residentes, não sendo eles obrigados a uma produção imposta.

A ausência da expectativa compulsória da realização de algo, em um mundo hoje tão marcado pelas metas a alcançar, é mais uma característica do Sacatar a causar espanto em tantos que da

sua proposta tomam conhecimento. Mas essa ausência não é à toa. A proposta do Sacatar consiste, exatamente, em proporcionar um hiato nos cotidianos das pessoas contempladas pelo seu programa. Oferecer a plena liberdade, como parte integrante da experiência, é mais do que um elemento logístico-profissional. É uma liberação psicológica que rompe amarras, aguçando a criatividade que pode, inclusive, manifestar-se ou potencializar-se até no ócio.

A liberdade do ser, mais até que a do fazer, escancara possibilidades e pode promover transformações tão drásticas a ponto de permitir que alguém se inscreva no programa como escritor e, durante a sua participação descubra-se escultor, saindo da sessão sem ter cumprido as metas por ele estabelecidas, mas feliz e explorando uma outra vertente criativa sua. E o melhor: sem o sentimento de culpa derivado de uma cobrança institucional não atendida.

Apoio financeiro

Como pudemos ver quando tratamos do modelo matricial das residências artísticas, ao se criar a colônia MacDowell, nomes proeminentes da comunidade reuniram-se para, por meio de suas doações, criar o *endowment* que assegurasse a sustentação e manutenção do programa, valorizando e assumindo a responsabilidade do prosseguimento institucional.

Lamentavelmente a elite econômica brasileira, tão dada a copiar manias e modelos estrangeiros, não aprendeu com tais exemplos a assumir um papel mais proativo nas iniciativas culturais pátrias.

No Brasil, a figura do mecenas é ainda associada a uma excentricidade comportamental (talvez por preguiça de pensar ou

conveniência da pseudoignorância) por aqueles que podiam fazer a diferença, desempenhando uma posição mais vigorosa no nosso cenário cultural, mas que simplesmente olham para o próprio umbigo, cruzando os braços e engrossando o coro dos que reclamam da pobreza cultural brasileira.

Nosso empresariado ainda mantém uma postura morna e incipiente, que poderia ser interpretada como ausência de grandes empreendedores no nosso estado, o que não é verdade. Essa desculpa do Samba do Engenho de: “Nada posso dar, pois eu nada tenho” não procede nem pode prosperar em um contexto econômico no qual são nativas algumas das maiores corporações nacionais.

Lamentavelmente a pujança das grandes organizações econômicas baianas não tem transbordado de seus nichos a ponto de refletir nas iniciativas culturais aqui protagonizadas, deixando-as assim à própria sorte.

Grandes organizações empresariais, para eximirem-se de maiores crises de consciência ou apenas para calar eventuais críticas, realizam anualmente ações pontuais, altamente vinculadas aos seus departamentos de marketing, e dão por encerrada a sua contribuição para a cultura e artes na província da Bahia, deixando-nos com inveja dos que têm um empresariado mais consciente e participativo.

O programa do Sacatar foi criado com o aporte da Sacatar Foundation e graças a ela vem se mantendo ativo e vivo. Não fosse a ação dessa instituição mantenedora norte-americana, que capta recursos de particulares nos Estados Unidos, o programa de residência pioneiro no Brasil não teria saído do papel, nem se manteria até os dias de hoje, quando mais de duas centenas de artistas já foram trazidos à Bahia.

A responsabilidade social dessas grandes empresas precisa ser traduzida em apoio a iniciativas culturais diversas, que não signifiquem necessariamente publicidade de massa. O governo, por sua vez, em todas as suas esferas, também deve manter um olhar atento para as manifestações culturais que não despertam a atenção dos marqueteiros e criar políticas de incentivo que assegurem o seu prosseguimento.

Uma alternativa a denotar uma maturidade da sociedade é o mecanismo de *crowdfunding*, por intermédio do qual a comunidade manifesta o seu interesse e apreço por projetos e instituições e em um movimento coletivo assume a responsabilidade de custeá-los. Ações dessa natureza, que setorialmente começam a aparecer aqui e ali, são muito bem-vindas, mas ainda não têm o alcance desejado, até pelo caráter capilar e inconstante do universo de contribuintes, sendo uma novidade que, oxalá no futuro, venha contribuir para sustentabilidade das boas iniciativas.

Temos a esperança de que a comunidade empresarial da Bahia, após quase 12 anos de doação ininterrupta de esforços, reconheça a importância de mais essa primazia baiana e assumam-na como sua para assegurar a continuidade de suas ações.

Residência e mercado

O coletivo de artistas tem sofrido graves contingências de espaço, oportunidade e importância como consequência da presença ostensiva do mercado, que toma decisões como um imperador romano ao indicar com o polegar quem sobreviverá ou não. Esse

ente despótico aponta nomes, tendências e “ismos” a ocupar o centro das atenções, relegando muitas vezes ao ostracismo talentos e técnicas por não estarem em voga.

As residências, a exemplo do Sacatar, possibilitam a muitos artistas romper esse bloqueio e ocupar espaços pelos quais dificilmente transitariam sem o apoio de programas dessa natureza.

Seleções feitas às cegas, por avaliadores convidados que desconhecem a atribuição das obras analisadas, permitem aferir o impacto da produção artística submetida, facultando muitas vezes a ilustres desconhecidos usufruir de oportunidades, que dificilmente o mercado lhes proporcionaria.

Compreendemos que programas de residência artística funcionam como verdadeiras incubadoras de processos e expressões artísticas, oferecendo oportunidades excepcionais para o artista pesquisar linguagem, ter tempo e condições para desenvolver uma ideia, refletir sobre um lugar, aprender e dialogar com os artistas ao seu redor. Ações como essas atuam de modo complementar a museus e galerias em todo o mundo, pois nas residências se ensaiam trabalhos inovadores, que podem gerar outras possibilidades de circulação e até outros fenômenos e tendências estéticas.

Nesse aspecto, assim como as bienais internacionais, os programas de residência possibilitam um diálogo com a produção artística mundial, abrindo janelas para trazer para os nichos locais as reverberações externas, ao mesmo tempo em que fornece paradigmas para a valorização da nossa própria cultura, que nos universaliza.

Por que a Bahia?

Essa indagação é feita a todos que se inscrevem para participar do programa de residência do Sacatar. A questão não é meramente retórica, nem pretende suscitar respostas a agradar uma alma bairsta, mas, muito pelo contrário, funda-se na plena consciência dos mais e menos derivados dessa escolha.

Reconhecemos o caráter mítico desse lugar chamado Bahia, mas temos consciência também das nossas muitas carências, por isso desejamos saber a razão pela qual o candidato a residente pretende executar seu projeto no Sacatar. Procuramos aferir a natureza da ideia e avaliar a sua adequação ao quanto oferecemos.

Se o proponente pretende executar uma proposta extremamente *high tech*, por exemplo, compreendemos que, dada a nossa incipiência tecnológica, talvez outras instituições mais bem guardadas sejam mais adequadas à proposta.

Se o projeto proposto puder ser executado em qualquer outro lugar, muito melhor optar por aqueles que, sem folclorismos, falam à alma baiana, que tem uma razão para acontecer aqui, que se identificam com o contexto em que o instituto está situado.

A viabilidade de implementação da ideia na residência, a penetração da proposta na comunidade e a possibilidade de diálogo com o coletivo dos artistas baianos são dados a serem levados em conta na hora de atribuir a premiação.

Aprendemos que quando o residente dialoga com a comunidade artística local tem muito mais a ganhar e desperta, reciprocamente, um outro olhar sobre a arte, sobre o fazer artístico. Valorizamos muito essa interação, e ao longo dos anos de atividades temos acumulado parcerias e cooperações, pessoais

e institucionais, que potencializam muito a experiência dos residentes na Bahia.

O caráter acolhedor do povo baiano é muito mais do que um clichê. É uma verdade que se traduz em cooperações implementadas pelos eventos, como os muito bem-sucedidos encontros com os artistas organizados em parceria com o coletivo artístico soteropolitano “Visio”, por intermédio dos quais a conversa entre as produções locais e visitantes é estabelecida sem intermediários e ocorre com a franqueza e fluidez dos que falam a universal língua da arte.



Augusto Albuquerque

Artista visual mineira Lucimar Bello durante performance na praia em frente à sede do Sacatar.

Tudo isso soma e caracteriza a implantação do Instituto Sacatar como uma escolha feliz e acertada. A Bahia magistral e da gambiarra, do candomblé e de Jesus, cosmopolita e provinciana manifesta-se no seu povo e em sua ambiência, fazendo deste programa de residência uma oportunidade singular, multissensorial e importante para o repensar-se e para a autocompreensão dos

que têm a chance dele usufruir. Vir para essa esquina do mundo é muito mais do que uma oportunidade profissional: é uma experiência existencial.

Residência artística em área rural: engajamento pelo direito à cultura

Claudio Paolino¹

Marjorie Botelho²

De acordo com o censo demográfico de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil é um país cada vez mais urbano, tendo passado de 81,2%, em 2000, para 84,4%, em 2010. E a população que vive em áreas rurais representa, em 2010, 15,6% da população total do país, sendo que 25% desta população, principalmente no Norte e no Nordeste, vivem em situação de pobreza extrema.

A Região Sudeste, considerada a mais urbana, concentra 92,2% da população nas cidades, seguida pela Centro-Oeste, com 88,8%, pela Sul, com 84,9%, pela Norte, com 76,6% e pelo Nordeste, com 73,1%. Entretanto, no Brasil, apesar do elevado índice de urbanização, temos um número representativo de municípios com significativa população rural que deve ser também prioridade para as políticas.

O Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, considerado um estado urbanizado – tem oito municípios com uma população rural predominante ou bastante significativa, a saber: Trajano de Moraes, 54%; Sumidouro, 63%; São Sebastião do Alto, 48%,

¹ *Claudio Paolino*, repórter fotográfico, professor de fotografia, vídeo e laboratório, coordenador do Programa de Patrimônio e Memória do Instituto de Imagem e Cidadania do Rio de Janeiro.

² *Marjorie Botelho*, formada em psicologia pela UERJ, mestre em Educação pela UFF, coordena o Instituto Imagem e Cidadania Rio de Janeiro.

Santa Maria Madalena, 43%, São José de Ubá, 56%; São José do Vale do Rio Preto, 56%; São Francisco de Itabapoana, 49% e Bom Jardim, 40%. E o que se constata nessas localidades rurais é que sua população fica alijada do direito à cultura, em virtude de inúmeros problemas encontrados em tais comunidades, como: inexistência de equipamentos culturais ou concentração destes nas áreas urbanas do município; distância muito grande entre as localidades; pouca oferta de transporte público nas comunidades rurais; políticas públicas reducionistas que limitam a dimensão da cultura apenas à construção de quadras de futebol, entre outros problemas.

O Sobrado Cultural Rural surge como uma alternativa de espaço educativo de cultura em área rural com objetivo de contribuir no debate sobre a importância de políticas públicas de cultura para essas localidades. O espaço, localizado no Município de Bom Jardim, integra a Região Serrana do Estado do Rio de Janeiro com uma população estimada de aproximadamente 27 mil habitantes, sendo que 60% vivem na área urbana e 40% na área rural. Assim como outros municípios com menos de 50 mil habitantes, Bom Jardim tem menos de quatro equipamentos culturais, que ficam concentrados na sede do município.

Essa realidade pode ser constatada em outros municípios do país, conforme pesquisa “Perfil dos municípios brasileiros”, realizada pelo IBGE, sobre a realidade estrutural de mais de 5 mil municípios. A pesquisa revelou que o percentual de equipamentos culturais nos estados e nos municípios segue a lógica de ocupação desigual do território e expressa as suas desigualdades socioeconômicas. E que, quando existem equipamentos, estes estão concentrados nas metrópoles e nas cidades, o que acarreta muitas vezes a impossibilidade de moradores da periferia, de bairros populares,

do interior e principalmente das áreas rurais terem acesso aos bens culturais. Essa desigualdade também pode ser percebida na distribuição desses equipamentos, pois 79% dos municípios têm bibliotecas, 8% têm sala de cinema, 19% têm teatros e 17% têm museus.



O Sobrado Cultural Rural é um equipamento educativo/cultural localizado no vilarejo de Santo Antonio, em uma comunidade agrícola, no distrito de Barra Alegre, em Bom Jardim, na divisa com Nova Friburgo e Trajano de Moraes. A implementação deste equipamento cultural numa área rural visa ampliar o acesso à criação, à fruição e à produção cultural para moradores de áreas rurais, corroborando com a defesa por políticas públicas de cultura que garantam a existência de equipamentos culturais em áreas rurais.

Atualmente, este é o único equipamento educativo de cultura na região, que na maioria das vezes não acessa os bens e serviços em virtude da ausência de equipamentos culturais

nessas localidades. O Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud) sempre aponta em seus relatórios a importância da liberdade cultural para o desenvolvimento humano, e algumas pesquisas comprovam que a cultura entra no rol dos direitos básicos mais importantes para a população, mas que tem sido negligenciada pelos poderes públicos que concentram seus investimentos em ações localizadas nas grandes metrópoles e nas cidades.

O Sobrado Cultural Rural é formado por uma brinquedoteca, um galpão de artes, um centro de memória e uma biblioteca de artes visuais, além de cozinha comunitária, alojamento, capril, galinheiro, horta comunitária e área de reflorestamento. Essas estruturas são batizadas com nomes de moradores da região como uma maneira de demonstrar a importância da participação de todas as pessoas na história local.



A Biblioteca Conceição Knupp Amaral é também uma brinquedoteca e homenageia as mulheres do campo pelo seu importante papel na agricultura familiar. Seu acervo originou-se do prêmio Ludicidade concedido pelo Ministério da Cultura que reconheceu o trabalho de valorização da memória local por meio da fotografia artesanal que realizamos em comunidades rurais e da parceria estabelecida com a Secretaria Estadual de Cultura e com a Fundação Biblioteca Nacional.

Todo construído em madeira, o Galpão de Artes tem uma arquitetura que guarda a lembrança das construções realizadas pelos antigos moradores. Este espaço, batizado como Galpão de Artes Mafort, homenageia os agricultores que dedicam sua vida a produzir o alimento que consumimos.

O Ecomuseu Rural tem um acervo fotográfico e em audiovisual de histórias de vida de pessoas que moram em áreas rurais e das manifestações populares típicas destas localidades, e vem identificando-as por intermédio de pesquisa, inventariado, mapeamento de trilhas, reconhecimento de mestres de tradição oral, produção de documentários e registros fotográficos. É um museu vivo na região.

A Biblioteca de Artes Visuais tem um acervo de livros voltados para as artes visuais com ênfase na linguagem fotográfica e audiovisual. Seu acervo é um importante subsídio para as atividades de educação patrimonial realizadas pela organização, tendo sido a única biblioteca de artes visuais reconhecida pela Funarte que encontra-se numa área rural.

As ações desenvolvidas pela organização estão relacionadas a quatro programas que se interligam: fomento à leitura e às artes em geral, memória e patrimônio cultural, incidência em políticas

públicas e escola de formação rural. Em decorrência da realização dessas ações, fomos reconhecidos pelo Ministério da Cultura como um ponto de cultura rural, ponto de leitura e pontinho de cultura; pela Funarte como Biblioteca Rural de Artes Visuais; pelo Ibram como ponto de memória rural e pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro como Ecomuseu Rural e Biblioteca Comunitária.

O programa de fomento à leitura e às artes em geral tem como objetivo garantir o acesso aos livros e fomentar a leitura e as artes em geral por intermédio de ações que estimulem a criatividade, a fruição e a produção em diferentes linguagens artísticas e culturais. Esta ação atende crianças, adolescentes e jovens moradores de áreas rurais, que além do acesso ao empréstimo de livros, participam de oficinas e da programação cultural. Este programa conta também com a parceria da Secretaria Municipal de Educação de Bom Jardim e com a colaboração da rede de pontos de cultura e de organizações culturais. O primeiro garante a participação das escolas municipais da região nas atividades oferecidas pela organização, e os demais, principalmente pontos e organizações do Estado do Rio de Janeiro, participam das atividades da programação cultural.

Ao longo dos últimos anos aconteceram diversas atividades envolvendo grupos e artistas. A Associação Cultural Panorama realizou o Festival Dias de Dança na Região Serrana, trazendo para o espaço a apresentação Entrelace do Teatro Xirê, companhia de dança-teatro que se propõe pesquisar a construção cênica através do movimento, sendo uma das principais motivações da companhia a comunicabilidade com o público, tendo como mídia o corpo do ator-bailarino em ação e a oficina do artista

Michel Groisman, que integra artes visuais e jogos corporais, desenvolvendo equipamentos para serem utilizados como o corpo em performances, jogos e propostas interativas com o público; com a Aliança pela Infância, rede que atua facilitando a reflexão e a ação de pessoas que se preocupam com a infância e que realizou atividades de contação de história; com o Centro Cultura Viva, que desenvolve ações de fomento a leitura elaborando apresentações circenses e oficinas diversas; com o Grupo Teatral A Caixa de Luz – Inventando História, que apresentou a peça “O Mistério da Chapeuzinho”, com Fabiano Freitas, o palhaço Peter Crash, entre outros.



A programação cultural envolve diferentes linguagens artísticas e culturais, estabelecendo diálogos com o poder público, organizações não governamentais, pontos de cultura, entre outros, sensibilizando assim uma rede de agentes culturais para a importância da interiorização da cultura no desenvolvimento local sustentável das comunidades rurais.



O programa memória e patrimônio tem como objetivo valorizar o patrimônio cultural material e imaterial presente nas áreas rurais, além de salvaguardar os saberes e fazeres das pessoas que vivem em áreas rurais e suas manifestações populares, estimulando assim a preservação da cultura popular por meio do envolvimento dos moradores e de organizações locais nas atividades de produção de documentário, registro fotográfico, inventariado, pesquisas sobre os modos de vida, entre outros.

Diversas ações foram realizadas. Dentre elas, vale destacar as pesquisas em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, com o Instituto Brasileiro de Museus e com a Funarte sobre os modos de vida das populações rurais. Essas pesquisas foram difundidas por documentários como o *Rezas e Ervas*, que aborda a feitura da pomada milagrosa por erveiros e rezadeiras do grupo Grãos de Luz, que integra o Ponto de Cultura Tesouros da Terra, outro ponto de cultura, situado no

distrito de Lumiar, em Nova Friburgo, e o Saberes e Tradições Populares do Interior do Estado do Rio de Janeiro, que registra a história da Folia de Reis da Bandeira do Divino Espírito Santo de Barra Alegre, em Bom Jardim. E também a Coleção Saberes e Tradições Rurais, que compartilha histórias de vida de famílias que vivem no campo, em diferentes regiões do país, mostrando os diversos saberes e fazeres, tais como: feitura das broas, produção de remédios caseiros, criação de cabras, produção de sabão caseiro, entre outros. Este acervo documental tem como objetivo subsidiar profissionais da educação com materiais paradidáticos para serem utilizados durante atividades que abordem a vida em áreas rurais.

Também destacamos a parceria com o Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (Inepac) na produção do livro *Agricultores do Estado do Rio de Janeiro*, que narra a história de vida de cinco famílias de agricultores compartilhando suas trajetórias e seus modos de vida e o inventário sobre o patrimônio cultural rural de Barra Alegre, em Bom Jardim, que apresenta a história da região por intermédio de sua ocupação territorial.



As ações de educação patrimonial fomentam a produção e a participação da comunidade em ações de preservação do patrimônio através de oficinas de fotografia artesanal – utilizando caixas de sapatos ou latas de leite, metodologia que foi reconhecida pela Unesco como uma prática pedagógica importante na formação de sujeitos mais críticos –, oficinas de fotografia digital e de produção de vídeo.

O programa de incidência política tem como foco políticas públicas de cultura para áreas rurais. Por isso integra diferentes fóruns, como o Fórum dos Pontos de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a Comissão Nacional de Pontos de Cultura, o Conselho Nacional de Juventude na cadeira de entidade de apoio na área da cultura, entre outros. As ações desse programa envolvem pesquisas, ações de monitoramento e avaliação, produção de artigos, participação em redes e em espaços de diálogo entre a sociedade civil organizada e o poder público.

Por fim, temos o programa escola de formação rural para estudantes, recém-formados, profissionais, artistas e pessoas interessadas em vivenciar a dinâmica de uma organização rural que trabalha na área da cultura. Este programa tem como objetivo oferecer condições para um processo de formação continuada, pois, como aponta a filosofia do educador Paulo Freire, a aprendizagem é um processo contínuo. Pretende ainda oferecer ambiente de pesquisa e criação artística, sensibilizar pessoas para refletir sobre o direito à cultura em áreas rurais, possibilitar a interação com o cotidiano de quem vive em área rural e, quando possível, viabilizar a participação em alguma produção da organização.

As pessoas que participam da escola de formação rural são identificadas como residentes artísticos, pois durante um período

vão morar em uma organização cultural rural. Portanto, vão interagir e se relacionar com animais, hortas, plantas, saberes e fazeres, mestres de tradição oral, com o isolamento das comunidades rurais, as dificuldades de transporte entre essas comunidades, com a dinâmica da organização, entre outros. Neste sentido, o residente deve entender o papel que a organização tem para a comunidade, engajando-se também na luta pela importância de políticas públicas de cultura que possibilitem a existência de equipamentos educativos de cultura nas áreas rurais, valorizem a produção cultural local, disseminem os saberes e fazeres dos moradores de áreas rurais e fomentem a leitura e as artes em geral.



Temos duas modalidades de residência artística: uma voltada para a demanda espontânea, em que o candidato à residência apresenta uma proposta para ser realizada na comunidade rural, e uma de demanda institucional, em que são oferecidas oportunidades de participação nos projetos executados pela organização.

Na residência de demanda espontânea, normalmente os candidatos apresentam um projeto em que conseguiram obter financiamento para sua execução. Nesta modalidade, há um período para adaptar o projeto à dinâmica rural, pois, na maioria das vezes, as propostas estão construídas para ser executadas dentro de uma lógica urbana. E na residência de demanda institucional, as pessoas são selecionadas para participar das ações desenvolvidas pela organização. Na medida do possível, os projetos executados pela organização alocam recursos para garantir a participação de pessoas que almejam ter uma vivência em uma área rural, oferecendo bolsas que podem incluir hospedagem, alimentação e uma ajuda de custo. Nesta modalidade as possibilidades são inúmeras, pois depende da ação, da linguagem artística do projeto, da formação do profissional e da disponibilidade de tempo do residente e da organização.

A seleção para a residência no ponto de cultura rural acontece durante todo o ano, dependendo do calendário de ações da entidade. O mais fundamental neste processo de imersão é garantir um ambiente de formação, criação e difusão, constituindo-se em um espaço de troca de experiências e de fortalecimento da importância da dimensão cultural para as áreas rurais.

Ao longo destes anos recebemos diversos profissionais, envolvendo diferentes linguagens artísticas e culturais, que contribuíram com suas expertises para a existência de um equipamento cultural na roça. Assim, foi possível constatar que a residência artística tem um relevante papel para o apoio, fomento e desenvolvimento de práticas artísticas no campo, pois ao mesmo tempo em que sensibiliza profissionais para atuarem nesses locais, cria oportunidades de formação continuada para

os profissionais envolvidos, permite a garantia do acesso, a produção e a fruição de diferentes linguagens artísticas e culturais para a população que vive em áreas rurais.

A pesquisa sobre o perfil dos(as) adolescentes e jovens de áreas rurais realizada em parceria com a Emater e com escolas públicas do distrito de Barra Alegre, em 2011, apesar do recorte geracional, apresenta indicadores que corroboram com a importância da dimensão da cultura na vida das pessoas e, conseqüentemente, para a urgência de ações que permitam a garantia do direito à cultura para áreas rurais. Entre as atividades culturais com as quais a população rural mais se identifica estão música (39%), dança (22%) e artes em geral (13%), mas apesar dessa identificação, 89% não costumam frequentar atividades culturais pelas dificuldades de mobilidade existentes nas cidades do interior e pela ausência de oferta desses serviços. A pesquisa revela que os jovens reconhecem que têm direito à cultura, mas para 72% dos entrevistados, os direitos mais violados têm sido o lazer e a cultura, seguidos de educação (70%), trabalho (55%) e saúde (52%).

Neste sentido, a existência de um equipamento como o Sobrado Cultural Rural, que fomenta e desenvolve atividades voltadas para o processo de criação, formação, promoção, difusão, produção, divulgação e circulação, fruição de bens, serviços e expressões artísticas e culturais possibilita a toda uma geração a oportunidade de vivenciar a dimensão da cultura em suas trajetórias de vida. Por isso, espera-se com a escola de formação rural sensibilizar os residentes para fortalecer o debate na sociedade sobre a importância de equipamentos culturais para moradores de áreas rurais, envolvendo diferentes linguagens artísticas e culturais, ampliando o acesso à criação, fruição e produção

cultural, estabelecendo canais de diálogo entre grupos e artistas da cidade e do campo, possibilitando que sejam engendrados processos que permitam à população rural o direito à cultura. Deste modo, conforme Brenner, Dayrell e Carrano (2005), “os espaços de cultura e lazer, com todas as suas potencialidades, se colocam na perspectiva do direito. Falar em direito cultural implica criar condições de produção cultural, esta compreendida como acesso a produtos, informações, meios de produção, difusão e valorização da memória cultural coletiva”.

Referências

BRENNER, Ana Karina; DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: Helena Wendel Abramo; Pedro Paulo Martoni Branco. (Org.). Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 175-214.

IBGE (2001). Informações Básicas Municipais (MUNIC).

IBGE (2010). Censo demográfico de 2010. Disponível em: <www.ibge.gov.br>.

Relatório (2010) da pesquisa sobre o perfil dos (as) adolescentes e jovens de áreas rurais realizada pelo Instituto de Imagem e Cidadania em parceria com a Emater e com escolas públicas do Distrito de Barra Alegre.

Relatório do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD).

Rede de bibliotecas de informação em arte: cooperação, compartilhamento e colaboração

Caroline Brito de Oliveira¹

Regina de Barros Cianconi²

Introdução

Em 1995 foi criada a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – Redarte/RJ. Nascida nos moldes de uma rede de bibliotecas tradicional, visava à cooperação entre profissionais da informação de instituições que possuíam acervos relevantes na área de Arte e Cultura.

A informação em arte é um campo de extrema riqueza informacional por abranger “[...] a própria arte (as obras, os objetos, as manifestações artísticas), a documentação da arte e a documentação sobre arte” (Almeida, 1998:5), ou seja, “[...] os discursos da arte e sobre a arte” (Lima, 2003:19).

A informação em arte no Brasil data dos anos 1980 e apresenta dois eixos: um operacional, decorrente da tecnologia, centrado na automação de acervos museológicos; outro teórico, constituído de estudos sobre a representação desses acervos e a organização do conhecimento (Pinheiro, 2008:90).

¹ *Caroline Brito de Oliveira* é bibliotecária do BNDES, professora substituta da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Ciência da Informação pela UFF.

² *Regina de Barros Cianconi* é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre e doutora em Ciência da Informação pela UFRJ/IBICT.

Apesar de serem fornecedores potenciais de informação especializada, museus de arte, bibliotecas, arquivos e centros de documentação que lidam com a área de Arte e Cultura enfrentam uma série de dificuldades no cumprimento de sua função. Dentre elas: falta de políticas adequadas, como as de desenvolvimento de coleções, que resulta em acervos desatualizados, incompletos e dispersos; insuficiência de recursos humanos especializados, demandado por grande parte dos acervos de arte; dificuldades inerentes ao processamento técnico na área, com destaque para a escassez de linguagens documentárias especializadas; instalações inadequadas, que resultam no precário armazenamento e conservação de determinados documentos.

No que tange à manutenção e à disponibilização de fontes de informação em arte, outro obstáculo é o próprio mercado editorial, que dedica pouco espaço à área de Arte e Cultura. Além disso, a edição e, especialmente, a distribuição de publicações em arte é muito restrita, sendo difícil a aquisição de certas obras ou a continuidade de uma coleção específica.

É importante discutir as reflexões, as preocupações, as dificuldades e as soluções encontradas pelos profissionais que atuam na área, além da formação de grupos multidisciplinares para a tentativa de solução compartilhada de problemas.

Embora tendo início com a cooperação e o compartilhamento de recursos, por meio de redes e sistemas de bibliotecas, o trabalho em rede transcendeu o aspecto das trocas de materiais. Hoje, a colaboração, com a troca de experiências, a solução compartilhada de problemas e a elaboração conjunta de procedimentos e serviços, por instituições e profissionais caracteriza as chamadas redes sociais de conhecimento.

O fluxo de informações que circula pela Redarte/RJ é intenso, volumoso e rico, com a participação de profissionais de diversas instituições e formações acadêmicas. Por seu pioneirismo e importância em uma área tão carente, o profissional deve buscar constante renovação, fazendo uso de recursos disponíveis, como os de gestão e os tecnológicos, para melhor cumprir as finalidades que a Redarte/RJ assume em seu estatuto.

Com esse cenário em mente, afloram as seguintes questões: As interações proporcionadas pela Redarte/RJ e as atividades por ela desenvolvidas estimulam a geração de novos conhecimentos aos profissionais da informação? Esses conhecimentos contribuem para novas ideias e casos de sucesso das unidades participantes, de modo a otimizar o trabalho desses profissionais e, conseqüentemente, contribuir para a área de informação em arte? Como a Redarte/RJ vem atuando para cumprir a missão de promover acesso aos itens informacionais disponíveis em suas unidades integrantes e cumprir as finalidades especificadas em seu estatuto?

Essas inquietações deram origem a um estudo com o objetivo de identificar e analisar as ações da Redarte/RJ para promover a geração de novos conhecimentos e a implementação de novas ideias, a fim de minimizar as dificuldades encontradas pelos profissionais de informação que trabalham nas instituições integrantes da Rede e de otimizar o atendimento ao usuário e o enriquecimento da área de informação em arte.

Buscou-se, ainda, verificar se a cultura organizacional e informacional da Redarte/RJ favorece a cooperação, o trabalho colaborativo, o compartilhamento de informações e experiências e a utilização das tecnologias de informação e comunicação (TIC);

analisar os processos de cooperação, compartilhamento e colaboração entre as unidades da Rede e identificar se a Redarte/RJ pode ser considerada uma rede social do conhecimento.

Potencial de colaboração e interação nas redes

A internet, por meio de seus recursos de comunicação e interação, é utilizada para aproximar as pessoas e promover o intercâmbio de informações e conhecimentos. As ligações por ela proporcionadas tornam possível a localização e o acesso a informações, documentos, organizações e indivíduos, sem que precisem ser levados em consideração fatores como a distância entre as entidades ou o fuso horário que as separa; e sem que haja necessidade da centralização da comunicação por um indivíduo ou uma instituição, podendo ocorrer simultaneamente, a partir de vários pontos da rede: “A internet é um meio de comunicação que permite, pela primeira vez, a comunicação de muitos com muitos, num momento escolhido, em escala global” (Castells, 2003:8).

Há na literatura menção a diversas categorias de redes, referindo-se a pessoas e organizações. Comum a todas elas é o sentido de ligação, nós, elos e tramas, já que, etimologicamente, a palavra “rede” vem do latim *retis*, que significa “entrelaçamento de fios, cordas, cordéis, arames etc... como aberturas regulares, fixadas por malhas, formando uma espécie de tecido” (Cunha, 1998:669).

Na área acadêmica, as redes começaram a ser estudadas a partir do campo das relações internacionais, tendo início com o fim da Segunda Guerra Mundial e progredido com o fim da Guerra Fria, quando se deu uma redefinição dos atores nas relações internacionais (Marteletto, 2001:72).

As redes (e seus fluxos) são objeto de estudo de diversas áreas e podem ser concebidas como um ambiente de aprendizagem, como um sistema de comunicação ou como um meio de integração (Luna; Velasco, 2006:15).

As diversas categorias de redes, apresentadas por diferentes autores, identificadas na pesquisa, tais como Inojosa (1999) e Luna e Velasco (2006), muitas vezes se sobrepõem; são olhares que partem de critérios distintos, não havendo, na literatura, unanimidade na conceituação desses termos. Muitos autores não fazem uma clara distinção entre redes de conhecimento e de informação, por exemplo. Por isso, o tema merece – como proposta de estudo futuro – a elaboração de uma taxonomia, com uma reflexão mais profunda sobre a estrutura classificatória para os diferentes tipos de redes sociais e seus conceitos.

Levando-se em consideração seu objeto de compartilhamento e/ou produto(s) gerado(s) a partir das relações estabelecidas, as redes podem ser categorizadas como:

- Redes de bibliotecas – constituem um conjunto de bibliotecas ou sistemas de bibliotecas que, embora conectados, mantêm sua *autonomia administrativa*; sendo a *cooperação entre as instituições* o sustentáculo da rede (Valera Orol; Garcia Melero; Gonzalez Guitian, 1988:218).
- Redes de informação – visam à reunião de pessoas ou organizações para o *compartilhamento de informações*, colaborando para a *organização de produtos e disponibilização de serviços*, que seriam impossibilitados se não houvesse a *participação das partes* (Tomaél, 2005b).

- Redes de conhecimento – também primam pela interação, mas como objeto de compartilhamento temos, principalmente, a informação e o conhecimento. É por intermédio dessas redes que *conhecimentos, experiências e vivências individuais são compartilhados*, com vistas a benefícios recíprocos (Tomaél, 2008). *Compreendem o desenvolvimento de novas ideias, conhecimentos e processos*, decorrentes da interação entre os atores que a compõem, fortalecendo estoques individuais e coletivos sobre determinado objeto (Tomaél, 2005a).

Ainda que se diferenciem quanto ao propósito da interação, os três tipos de redes elencados podem ser considerados redes sociais, pois são conjuntos de entes autônomos que unem ideias e recursos em torno de objetivos e interesses comuns (Marteletto, 2001:72).

Como corroboram Castells (2009) e Tomaél (2008), o trabalho em rede deve ser calcado em um senso colaborativo, convergindo em objetivos comuns. Para o primeiro, “redes são estruturas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos” (Castells, 2009:566); já para a segunda, “quando se aborda o tema rede, impregnada em seu conceito está a concepção de cooperação, por serem as redes responsáveis pelas articulações entre diferentes atores que interagem [...] e fortalecem todo o conjunto [...]” (Tomaél, 2008:1).

Outro fator que merece ser citado é o fato de que, hoje, quando se fala em rede, tende-se a associar as atividades à rede ele-

trônica. No entanto, a atuação em rede já existe há muitos anos: Barabási (c2002) e Watts (1999) afirmam que a metáfora da rede foi utilizada pela primeira vez em 1736 pelo matemático Leonard Euler; na comunicação científica, a organização em rede é comum há vários anos – exemplo disso são os colégios invisíveis (cf. Meadows, 1999); Ribas e Ziviani (2008) afirmam que a Antropologia, a Sociologia e a Psicologia já mencionavam o termo redes sociais, como o entendemos atualmente, desde 1930.

As atuais ferramentas conhecidas como mídias sociais ou web 2.0 são capazes de intensificar a interação entre os nós das redes por possibilitarem a comunicação de “muitos para muitos”, além de tornarem o processo interacional mais democrático porque desconsideram os fatores tempo e espaço. As TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação) têm expandido as redes sociais, como afirma Castells (2009:565): “Embora a forma de organização social em redes tenha existido em outros tempos e espaços, o novo paradigma da tecnologia da informação fornece a base material para sua expansão penetrante em toda a estrutura social.”

As redes podem ser encaradas como veículos propulsores da inovação, sendo desencadeadoras de transformações pessoais, profissionais, organizacionais, econômicas e sociais, o que possibilita, inclusive, o fortalecimento de áreas do conhecimento e a otimização de processos de trabalho.

Para melhor compreensão das diferentes possibilidades de atuação em rede, foram destacados os processos de cooperação, colaboração e compartilhamento, que costumam permear o trabalho em rede.

Na literatura, algumas vezes, os termos cooperação, colaboração e compartilhamento aparecem como sinônimos.

Segundo o Dicionário Michaelis (Weiszflog, [200-]), colaboração significa ato de colaborar, cooperar, ajudar. Pode ser por isso que alguns autores entendem colaboração como sinônimo de cooperação. No entanto, os termos apresentam acepções distintas, como afirma Dillenbourg (1999:8, tradução nossa): “Na cooperação, os parceiros repartem o trabalho, resolvem as subtarefas individualmente e então juntam os resultados parciais em um resultado final. Em colaboração, os parceiros fazem o trabalho juntos.”

É importante lembrar que os termos colaboração e compartilhamento estão relacionados com as trocas, porém de modos distintos: o compartilhamento está relacionado a vontade ou desejo de doar, dividir, ajudar, auxiliar; já a colaboração pode ser entendida como um ato conjunto, visando alcançar objetivos comuns (Alves; Barbosa, 2010).

Entre os profissionais da informação, a cooperação, a colaboração e o compartilhamento sempre estiveram presentes, seja por serem opções para minimizar as lacunas decorrentes da escassez de recursos para o exercício de suas atividades, seja com o objetivo de melhor atender aos usuários.

Hoje, as redes, especialmente as de conhecimento, constituem-se em ambiente propício para o desenvolvimento de novas ideias, produtos, serviços e redesenho de processos de trabalho, decorrentes do fortalecimento de estoques individuais e coletivos de conhecimento, propiciado pelo compartilhamento de informações e experiências. Afinal, o fato de compartilhar informações e conhecimentos, como no caso das redes, deve estar atrelado ao sentido de aprendizagem: “[...] o compartilhamento da informação e do conhecimento só terá resultado se implicar um processo de aprendizagem, pois o simples acesso

sem esse processo não modifica a realidade, perde, portanto, o sentido” (Tomaél; Alcará; di Chiara, 2005:95).

A participação de profissionais da informação nas redes gera novos conhecimentos, o que resulta em inovações nas unidades de informação, relacionadas, principalmente, com a criação e/ou reformulação de produtos e serviços.

A Redarte/RJ

A concepção de uma rede de profissionais da informação surgiu da experiência de Solange Zuñiga, que, quando ingressou no Departamento de Pesquisa e Documentação da Fundação Nacional de Artes (Funarte), teve de lidar com um escasso orçamento para a compra de obras. Apesar da possibilidade de encontrar o material necessitado em instituições vizinhas, não conhecer os outros acervos dificultava a localização de obras e a recuperação de documentos.

Relembrando sua experiência junto com o Catálogo Coletivo,³ Solange vislumbrou uma rede de bibliotecários na qual seria possível o conhecimento de acervos por parte dos profissionais que trabalhavam com Arte e Cultura, ampliando o acesso dos pesquisadores dessa área de conhecimento.

Então, em conversa com Helena Ferrez, que trabalhava no mesmo departamento, decidiram dar forma a essa ideia. O projeto, a princípio, constituía-se na formação de uma rede de âmbito

³ Na graduação, Solange Zuñiga fazia uso intenso do Catálogo Coletivo, mantido, àquela época, pelo Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), que reunia informações sobre acervos de algumas bibliotecas brasileiras. Em contato telefônico com esse serviço, ela e seus colegas de turma conseguiam descobrir onde encontrar o documento que precisavam para determinada pesquisa.

nacional. No entanto, percebeu-se, já no início, que a rede precisaria estar bem amadurecida para tomar maiores proporções.

A aproximação foi realizada de maneira informal, visando conferir o interesse de participação dos profissionais de informação que lidavam diretamente com o usuário; o intuito era reunir os executantes, não os administradores. A ideia era formar uma rede de pessoas/profissionais, ampliando o conhecimento e a divulgação dos acervos dessas instituições, possibilitando ao bibliotecário direcionar o usuário para um acervo que pudesse atendê-lo caso o de sua unidade não fosse capaz de fazê-lo, otimizando o trabalho dos profissionais da informação e buscando conferir maior acesso aos usuários de informação em arte.

A Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – Redarte/RJ – deu início às suas atividades no final de 1995, com participantes de 11 unidades de informação. Conta atualmente com 34 unidades integrantes, das esferas pública, privada e de economia mista da cidade do Rio de Janeiro e Niterói, além de Sócios Colaboradores.⁴ Embora a maioria dos componentes tenha formação em Biblioteconomia, há também a participação de arquivistas, museólogos e historiadores.

A Redarte/RJ oficializou-se em 2005 como uma associação civil de natureza cultural, sem fins lucrativos, com o objetivo de “[...] promover os recursos informacionais de seus integrantes” (Redarte, 2011) e tendo como finalidades: (a) promover o acesso do público interessado em arte aos itens informacionais, em

⁴ Essa última categoria de participantes abrange profissionais que já participaram como associados da Rede, mas que, no momento, não estão vinculados a instituições e unidades especializadas nas áreas de abrangência temática contempladas pela Redarte/RJ, mas ainda podem e têm o interesse em colaborar com o grupo.

qualquer suporte ou meio eletrônico, existente nas Unidades Integrantes da Redarte/RJ, respeitando a disponibilidade de cada uma; (b) divulgar permanentemente junto aos usuários a existência das unidades de informação pertencentes a Redarte/RJ; (c) divulgar outras instituições e redes de informação atuantes em arte; (d) oferecer serviços e produtos de informação em arte; (e) promover o intercâmbio permanente das experiências profissionais entre as Unidades Integrantes (Redarte, 2011).

Por ser aspecto marcante da área o fato de as unidades de informação trabalharem de modo isolado, uma das frentes de trabalho da Redarte é promover o contato entre profissionais da informação e a aproximação entre instituições que possuam acervo relevante de arte e cultura, sendo instrumentos para tal: grupos de trabalho; reuniões de diretoria e reuniões gerais (mensais). Além disso, a promoção da interação e da capacitação se dá com a realização de eventos, palestras e cursos para profissionais e usuários de instituições internas e externas à Rede.

Como veículos de divulgação, comunicação e/ou interação não presencial, a Redarte/RJ faz uso de um *site* <www.redarte.org.br> e de um blog <www.redarterj.wordpress.com>, que serão, aos poucos, incorporados pelo novo *site* <<http://www.redarterj.com/>>, além de uma biblioteca virtual com obras raras que fazem parte do acervo de algumas unidades integrantes da Rede <<http://www.docpro.com.br/redarte/>>. Tem, ainda, participação em redes sociais, como no Facebook <<http://www.facebook.com/redarterj>>, no Orkut <www.orkut.com/redarterj>, no Picasa <www.picasaweb.google.com/redarterj> e no Twitter <www.twitter.com/redarterj>.

Resultados da pesquisa na Redarte/RJ

Foi identificada, na Redarte /RJ, a existência de valores e cultura que promovem a troca de informações e experiências, havendo, por parte dos integrantes, iniciativas de compartilhamento de informações, descentralização da comunicação e um alto nível de credibilidade nas informações veiculadas.

No entanto, há necessidade de criar espaços para o compartilhamento de falhas e insucessos, pois essas experiências também devem ser trocadas. As chamadas “bases de conhecimento” teriam grande aplicabilidade nesse caso, e repositórios de “melhores práticas”, de “narrativas”, de “casos de sucesso”, de “problemas encontrados” possibilitariam que experiências bem ou malsucedidas fossem tomadas como exemplo e que boas práticas fossem replicadas em diferentes instituições da Rede, transformando a troca de informações, que é a base de uma rede de informação, em aprendizado, em novos conhecimentos e inovação, características de uma rede de conhecimento.

É necessário que a Redarte/RJ adote estratégias de gestão da informação e do conhecimento e oficialize essas políticas, possibilitando a gestão, a recuperação e a disseminação de informações e experiências.

Por exemplo, é importante a elaboração de padrões que facilitem a comunicação entre as unidades integrantes da Redarte/RJ, já que um dos princípios para o desenvolvimento sustentável de uma rede é a utilização de linguagem comum entre seus membros.

Fato preocupante é o pouco incentivo que parece existir para o registro das informações e do *know-how* que flui pela Redarte/RJ. Embora haja o reconhecimento da importância e da necessidade

de tratamento dessas informações e experiências, não há nenhuma política ou procedimento desenvolvido para estimular seu reuso.

A despeito de ter sido considerado que a Redarte/RJ promove certo enconrajamento a seus membros em relação à comunicação e ao compartilhamento virtual de informações e experiências, esse é um aspecto que deve ser fortalecido pelo grupo, em virtude de ter sido verificada uma subutilização das ferramentas disponibilizadas pela Rede: o e-mail, por exemplo, que é um recurso existente desde os primórdios da internet, antes mesmo da web, foi apontado como a ferramenta mais utilizada para a troca de informações entre os integrantes, o que nos leva a inferir que os participantes da Redarte/RJ não vêm tirando muito proveito dos recursos de colaboração da web social (web 2.0), cuja principal característica são a participação e colaboração e a efetiva troca de experiências, opiniões e ideias. Igualmente, o potencial das redes sociais – um recurso da web social que vem sendo bastante utilizado pelas bibliotecas no mundo todo – é pouco explorado pela Rede.

Assim, verifica-se a necessidade de um maior estímulo quanto ao uso de ferramentas da web, em especial da web social (web 2.0), pelos integrantes da Redarte/RJ, e de buscar uma cultura mais voltada ao uso das TICs, seja para exercer suas funções tradicionais, seja para aprendizado e troca de experiências. Essa atitude permitiria otimizar a interação entre os membros da Rede, além de propiciar maior aproximação com os usuários de informação em arte e com os profissionais da informação que atualmente não fazem parte desse grupo.

Embora algumas unidades integrantes da Redarte/RJ não possuam infraestrutura tecnológica, e que tenha sido evidenciado, no estudo, o valor conferido às reuniões presenciais, que são,

sem dúvida, relevantes, é necessário investir em novas práticas, ideias e valores, de modo a estimular o uso de ferramentas de comunicação e colaboração de modo mais intenso e abrangente pelos integrantes da Rede.

É fato que essa rede deve amadurecer e fortalecer os vários recursos que já possui, como afirmou uma integrante, mas acredita-se que ela deva buscar meios para aumentar o compartilhamento de informações e experiências e o trabalho colaborativo de forma remota, divulgando suas atividades e ampliando o número de adesões e de apoio, pois reside aí uma possibilidade de aproximação e interação com profissionais externos à ela, agregando valor às trocas de informação, assim como com os usuários da informação em arte, apontados como público-alvo prioritário da Redarte/RJ nos dias de hoje.

Pode-se afirmar que os elementos que configuram, tradicionalmente, a cooperação entre bibliotecas estão presentes na Redarte/RJ, uma vez que a maioria dos integrantes concorda totalmente que a sua participação na Rede proporciona maiores possibilidades de empréstimo de documentos e recebimento de doações, facilita a obtenção de cópia de partes de documentos, além de otimizar o processo de desenvolvimento de coleções.

No entanto, mesmo essas práticas podem ser mais bem estruturadas. Por meio, quem sabe, da explicitação dessa intenção na Rede, os integrantes entenderiam melhor o processo, e, conhecendo o seu papel, poderiam se envolver mais e os superiores das instituições também conseguiriam visualizar esses serviços como mais um benefício da participação na Redarte/RJ.

Além disso, a necessidade de fortalecer e estimular a realização de mais trabalhos cooperativos entre os integrantes da Re-

Redarte/RJ, torna-se evidente, levando-se em conta que nos dias atuais, a cooperação entre bibliotecas não se restringe às atividades tradicionais relativas ao desenvolvimento de coleções.

Quanto ao compartilhamento de informações na Redarte/RJ, é relevante registrar que o grupo não percebe a resistência ao compartilhamento de novas ideias e de novos projetos na Rede. No entanto, a questão da participação não ativa de algumas instituições deve ser analisada, havendo a necessidade de um incentivo maior por parte da diretoria, já que entre os princípios do trabalho em rede estão a participação, a colaboração e a solidariedade.

Tendo a falta de recursos humanos nas instituições sido apontada como causa da pouca ou nenhuma participação de algumas instituições, não se pode deixar de mencionar que a utilização de ferramentas que possibilitam a realização de reuniões a distância (videoconferência ou conferência por chat) aumentaria a regularidade e a intensidade das participações, possibilitando maior compartilhamento e otimizando o fluxo informacional.

A questão da falta recursos humanos e, também, tecnológicos, poderia ser superada pela Redarte/RJ, possibilitando a participação de profissionais que não fazem parte da Rede, especialmente os de outras localidades; dos usuários que podem agregar valor e contribuir com as atividades de uma rede, além de possibilitar a participação mais ativa de alguns integrantes, promovendo, dentre outras coisas, a ampliação das atividades dos GT e a concretização de projetos.

Foi considerado pelos respondentes que o compartilhamento, na Redarte/RJ, proporciona maior acesso à informação em arte, a atualização dos integrantes em relação à área de informação em

arte e a atualização profissional, além de possibilitar o encaminhamento do usuário à instituição mais indicada para a realização do seu atendimento.

Como o usuário de informação em arte é considerado foco principal da Redarte/RJ hoje em dia, as informações compartilhadas deveriam servir para o aprimoramento do seu atendimento nas unidades de informação. No entanto, isso não foi verificado, devendo os processos ser revistos pelas unidades, para que os usuários sejam mais diretamente atingidos pelas ações da Rede. Para tanto, ressalta-se a necessidade da realização de um estudo de usuários.

A pouca contribuição que as informações compartilhadas na Redarte/RJ dão à tomada de decisão nas instituições também chama atenção. A realização de tratamento das informações veiculadas nessa rede, visando à sua posterior recuperação, pode ser vista como uma possibilidade para fortalecer esse aspecto.

No que tange à colaboração, aspectos como o auxílio do grupo na resolução de questões profissionais e de problemas em atividades diárias estão presentes na Redarte/RJ, justificando sua existência e confirmando a importância dessa Rede para os profissionais da informação.

Esse resultado indica que poderiam ser mais bem exploradas pela Rede algumas das práticas e ferramentas de Gestão do Conhecimento, como repositórios de casos de sucesso e de insucesso alimentados pelos próprios participantes da Rede, e, ainda, repositórios de fornecedores, em que os próprios participantes indicariam os melhores e piores (atribuindo pontuação, por exemplo) para ajudar a todos e fortalecer a colaboração entre os membros da Rede.

A colaboração na Redarte/RJ foi apontada como positiva pelos respondentes, considerando sua contribuição para a atuação como profissionais da informação e para o estímulo ao trabalho colaborativo nas unidades integrantes da Rede.

Entretanto, percebeu-se que, a despeito de os participantes se sentirem encorajados a trocar ideias com outras unidades, isso ocorre quase exclusivamente no ambiente de encontros da Redarte/RJ – as reuniões mensais. Tal atitude deveria ser estimulada pela Redarte/RJ, visando à maior integração das unidades, com a possibilidade de criação conjunta de produtos e serviços. Afinal, o compartilhamento e a colaboração em uma rede especializada como a Redarte/RJ deve ter como objetivo gerar conhecimento.

Algumas considerações

Pode-se afirmar que, embora mantenha as características originais de uma rede de bibliotecas, já que há autonomia administrativa, sendo fortes os elementos que marcam o trabalho cooperativo, a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – Redarte/RJ – é uma rede de informações, pois visa à reunião de pessoas ou organizações para o intercâmbio de informações, colaborando para a organização de produtos e a disponibilização de serviços.

Os seguintes aspectos foram identificados como pontos fortes da Redarte/RJ: ambiente de confiança; iniciativa de compartilhamento; livre comunicação; não resistência a novas ideias e projetos; otimização do desenvolvimento de coleções; auxílio na resolução de questões profissionais; incentivo à participação em eventos externos e abertura para participação, nas reuniões, de

membros externos; contribuição conferida à atualização profissional e em relação à área de informação em arte; contribuição conferida ao crescimento e ao acesso à área de informação em arte; sua importância para a melhoria da atuação como profissional da informação.

Ressaltam-se alguns pontos que podem ser trabalhados pela Rede: promoção de espaços para o compartilhamento de falhas e insucessos; estabelecimento de padrões, visando à melhor comunicação entre as unidades integrantes; oficialização de práticas e explicitação de políticas, como aquelas voltadas a atividades de cooperação, que viabilizariam maior integração e envolvimento dos membros da Rede; tratamento das informações, possibilitando posteriores recuperação e uso; envolvimento mais uniforme das unidades integrantes; minimização de barreiras em relação ao uso das TICs e ferramentas da web social; trabalho em conjunto com outros profissionais, instituições e redes de informação em arte (externos); revisão de ações para que o usuário de informação em arte seja alcançado mais diretamente; fortalecimento da colaboração e da troca de experiências entre as unidades integrantes, gerando o aprendizado e a inovação, possibilitando a oferta de novos serviços e produtos de informação em arte.

Para que a Redarte/RJ se torne efetivamente uma rede social do conhecimento,⁵ deve trabalhar os pontos ressaltados no corpo deste estudo em relação à cultura informacional e organizacional, centrando esforços, especialmente, no compartilhamento de informações e experiências e na colaboração, inclusive de forma remota, em uma maior integração entre as

⁵ Conforme definido por Tomaél (2005a, 2008).

unidades da Redarte/RJ, além de maior abertura de espaços para a interação com profissionais da informação externos a ela e com seus usuários.

Conforme verificado na pesquisa, a Redarte/RJ exerce um importante papel para a área de informação em arte, para os seus usuários e para os profissionais e unidades de informação que dela fazem parte, o que foi traduzido pela bibliotecária Isabel Ariño Grau como: “Minha vida profissional é antes da Redarte/RJ e após a Redarte/RJ”.

A expectativa é que estruturas como essa possam se multiplicar, ser aprimoradas, e que a tão sonhada e necessária Redarte em âmbito nacional se concretize em um futuro próximo.

Referências

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Por uma rearquitetura dos serviços de informação em arte da cidade de São Paulo. 1998. 364 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ALVES, Alessandra Maria; BARBOSA, Ricardo Rodrigues. Colaboração e compartilhamento da informação no ambiente organizacional. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 11, 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://congresso.ibict.br/index.php/enancib/xienancib/paper/view/189/251>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

BARABÁSI, Albert-László. *Linked: the new science of networks*. Cambridge, Mass.: Perseus, c2002.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet: reflexão sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

_____. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 1)

CUNHA, Antonio Geraldo da. Redes. In: _____. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 669.

DILLENBOURG, P. What do you mean by collaborative learning? In: _____ (Ed.).

Collaborative-learning: cognitive and computational approaches. [S.l.]: Elsevier, 1999. Disponível em: <<http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/aei/papiers/Dillenbourg.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2011.

INOJOSA, Rose Marie. Redes de compromisso social. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 5, set./out. 1999.

LIMA, Diana Farjalla Correia. *Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: informação em arte, um novo campo do saber*. 2003. 358 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

LUNA, Matilde; VELASCO, José Luis. Redes de conocimiento: principios de coordinación y mecanismos de integración. In: ALBORNOZ, Mario; ALFARAZ,

Claudio (Ed.). *Redes de conocimiento: construcción, dinámica y gestión*. Buenos Aires: RICYT, 2006. p. 15-38.

MARTELETO, Regina Maria. *Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência da informação*. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 30, n. 1, p. 71-81, jan./abr. 2001.

MEADOWS, A. J. *A comunicação científica*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 1999.

OLIVEIRA, Caroline Brito de. *Cooperação, compartilhamento e colaboração na Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte no Estado do Rio de Janeiro – REDARTE/RJ*. 2012. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Orientadora: Prof. Dra. Regina de Barros Cianconi.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. *Horizontes da informação em museus*. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 81-96, 2008.

REDE DE BIBLIOTECAS E CENTROS DE INFORMAÇÃO EM ARTE NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – REDARTE/RJ. *Atas*. Rio de Janeiro, 1995-1998, 2009-2011. Mimeo.

_____. *Estatuto*. Rio de Janeiro, 2011. Mimeo.

RIBAS, Cláudia S. da Cunha; ZIVIANI, Paula. *Redes de informação: novas relações sociais*. *Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, [S.l.], v. 10, n. 1, enero/abr. 2008.

TOMAÉL, Maria Inês. *Redes de conhecimento*. *DataGramaZero*, v. 9, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr08/Art_04.htm#Autor>. Acesso em: 2 set. 2009.

_____. *Redes de conhecimento: o compartilhamento da Informação e do conhecimento em consórcio de exportação do setor moveleiro*. 2005. 289 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005a.

_____. *Redes de informação: o ponto de contato dos serviços e unidades de informação no Brasil*. *Informação & Informação*, Londrina, v. 1-2, jan./dez. 2005b.

TOMAÉL, Maria Inês; ALCARÁ, Adriana Rosecler; DI CHIARA, Ivone Guerreiro. *Das redes sociais à inovação*. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 34, n. 2, p. 93-104, maio/ ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v34n2/28559.pdf>>. Acesso em: 07 set. 2010.

VALERA OROL, Concha Varela; GARCIA MELERO, Luis Angel; GONZALEZ GUITIAN, Carlos Gonzalez. Redes de bibliotecas. Boletín de La Anabad, A Coruña, v. 38, n. 1-2, p. 215-242, 1988.

WATTS, Duncan J. Small worlds: the dynamics of networks between order and randomness. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.

WEISZFLOG, Walter. Colaboração. In: _____. Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, [200-]. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=colabora%E7%E3o>>. Acesso em: 05 maio 2011.

Guilda galeria: espaços expositivos virtuais e a interação com o público pelas mídias digitais

Andrea Capssa Lima¹

Giovanna Graziosi Casimiro²

Nara Cristina Santos³

Este artigo apresenta a pesquisa *Guilda: galerias virtuais na arte contemporânea*, iniciada em 2011, que busca reconhecer e dar projeção aos artistas vinculados à cidade e à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mediante levantamento da produção na área para contribuir com o cenário artístico-cultural da cidade de Santa Maria (RS). Visa também constatar as questões teóricas pertinentes ao ciberespaço, à cibercultura e à consolidação dos espaços expositivos on-line.

A investigação no campo da história da arte e da tecnologia se desenvolve em dois ambientes no meio virtual: o blog, que funciona como uma revista eletrônica, voltada para assuntos relacionados à arte contemporânea, atualizado semanalmente; e o site, cujo conteúdo, de caráter permanente e informativo,

¹ *Andrea Capssa Lima* – Acadêmica do curso de Artes Visuais/UFSM. Integrante do Labart e do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.

² *Giovanna Graziosi Casimiro* – Acadêmica do curso de Artes Visuais/UFSM, bolsista Pro-bic/FAPERGS 2011 e Pibic/CNPq 2012, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos. Integrante do Labart e do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.

³ *Nara Cristina Santos* – Doutora em Artes Visuais/HTC pelo PPGAV/IA/UFRGS, 2004. Doutorado Sanduíche na Université Paris VIII, França, 2001. Professora do DAV/CAL/UFSM desde 1993. Pesquisadora e orientadora no PPGART/Mestrado em Artes Visuais/UFSM. Coordenadora do Labart e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq. Pós-doutoranda PPGAV/UFRJ 2012/2013.

proporciona ao internauta o acesso a textos, obras e links que têm a arte como tema. A investigação, de abordagem qualitativa, é desenvolvida no Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (Labart), vinculado ao grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq. Os resultados desta pesquisa científica de cunho teórico-prático apresentam as inter-relações geradas entre público, obra e galeria virtual.

A concepção da Guilda está relacionada ao termo *guildas*, corporações de ofício que, na Idade Média, reuniam e protegiam artesãos e comerciantes, dando-lhes apoio. Propôs-se a atualização desse termo por intermédio de um espaço on-line para reunir estudantes, professores e artistas, com o intuito de discutir, refletir e divulgar coletivamente questões sobre a arte hoje.

Nesse sentido, a investigação pretende reconhecer os artistas que atuam na cidade de Santa Maria (RS) por intermédio da Guilda Galeria para divulgar sua produção atual, propor também a disseminação cultural, mediante discussão e publicação sobre arte contemporânea, aproximando o internauta da produção artística e promover as diversas inter-relações entre público, obra e galeria virtual, utilizando meios digitais. Essa investigação se destaca diante da escassez de sites, espaços de discussão/debate e referências às atividades artísticas da cidade no espaço on-line.

A pesquisa compreende quatro momentos: o primeiro diz respeito à coleta de informações sobre os artistas e sua produção visual na cidade; o segundo, a produção e atualização do blog e do site; o terceiro, à parceria com a TV Campus e à geração do canal Guilda Galeria no YouTube; e o quarto momento, a divulgação mensal da agenda cultural, e discussões, entrevistas e de-

bates sobre arte contemporânea, disponibilizados pelo programa on-line Sala de Diálogos.



Guilda Galeria

Guilda: blog e site

No início da pesquisa⁴ foram realizados o levantamento de dados referentes aos artistas e às obras (nome do artista, cidade de origem, vínculo com a universidade, técnicas utilizadas, obras e imagens, currículo resumido) e a busca por autores e bibliografia

⁴ Em maio de 2011 registra-se na UFSM o projeto de pesquisa Guilda: galerias virtuais na arte contemporânea, desenvolvido pelas alunas do bacharelado em Artes Visuais da UFSM, Andrea Capssa Lima e Giovanna Graziosi Casimiro, integrantes do Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais (Labart) e do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos (DAV/CAL/UFSM).

que possibilitassem discutir as questões teóricas da investigação. Havia diversas etapas relacionadas ao levantamento das informações, pois tratava-se de artistas vinculados à cidade: graduandos e mestrands em Artes Visuais da UFSM; artistas formados pela UFSM, residentes e domiciliados em Santa Maria; artistas formados pela UFSM residentes em outras cidades, estados ou países; artistas formados fora da cidade e artistas sem formação acadêmica que atuam no circuito artístico santa-mariense. Portanto, há etapas de catalogação. Para selecionar os 30 artistas que compõem, em 2012, a Galeria, foi feita uma seleção dos interessados entre os alunos do curso de graduação em Artes Visuais, com produção a partir do 6º semestre e com, no mínimo, uma exposição individual/coletiva, bem como alunos do mestrado em Artes Visuais da UFSM.

Paralelamente ao processo de investigação teórica, o blog foi criado a partir da plataforma do site Blogger, que oferece ferramentas rápidas para construção e manutenção, viabilizando atualização semanal do conteúdo publicado. A Galeria é a página principal do blog, com finalidade de catalogar os artistas que integram a Guilda. A cada integrante é disponibilizado um link – com seu nome e a imagem de uma obra que identifica seu trabalho artístico – que redireciona o internauta para um espaço exclusivo do “artista”: um sub-blog, com seus dados de identificação (nome, naturalidade, fotografia do artista) e imagens de suas obras com dados específicos (título, ano, dimensões e técnica). Consta também um breve texto que explana sobre a poética visual do artista, para aproximar público/internauta e artistas. A página inicial do blog permite o acesso a informações sobre a arte contemporânea com notícias

locais, nacionais e internacionais da área, como exposições, cursos, concursos, simpósios, congressos ou feiras. A partir dessa construção a Guilda Galeria se estabeleceu em 2011 como blog pelo endereço <http://guildagaleria.blogspot.com>.



Blog Guilda Galeria

Com a intenção de potencializar o alcance e redimensionar o acesso, foi criado o site <http://contatoguilda.wix.com/guildagaleria>, pensado como complementação ao conteúdo do blog. A construção do site da Guilda Galeria se deu a partir de um site em flash: WIX <<http://.wix.com>> que disponibiliza layouts prontos e ferramentas de edição. Ao longo desse processo foram definidas as necessidades básicas para o endereço virtual: questões referentes à pesquisa Guilda, informações dinâmicas, layout atrativo e uso de diferentes tipos de mídias como áudio e vídeo. O site é composto de páginas que têm como objetivo apresentar gradualmente o internauta às questões pertinentes aos artistas, à produção contemporânea, ao meio virtual, museus, galerias, curadoria e teoria.

Há uma sequência das páginas que indica a dinâmica de acesso. Na primeira página, o público tem acesso a algumas obras, contatos e links para Facebook, Twitter e Blogger. Desta página em diante, ocorre uma gradual inserção em conceitos, leituras, vídeos, temas e debates. Ao ler sobre a pesquisa Guilda: galerias virtuais na arte contemporânea há um esclarecimento do que trata o ambiente on-line da Guilda Galeria; em seguida, a página com os artistas, que possibilita o reconhecimento de nomes, trabalhos, linguagens e técnicas, expondo o que a pesquisa de cada integrante oferece ao público. Arte 360° propõe links para que o internauta se aproxime de nomes de artistas contemporâneos nacionais e instituições de importante papel na contemporaneidade; os vídeos da TV Guilda tratam de modo mais sólido as questões referentes à arte contemporânea; as leituras, em Publicações, aprofundam o conhecimento de quem acessa o site e contribuem na construção de novas opiniões; e, ao disponibilizar o conteúdo nessa estrutura, a intenção é preparar e instigar o internauta a participar do programa de debates e entrevistas Sala de Diálogos, por meio do chat on-line, enviando suas questões acerca dos temas tratados com os convidados.

Sequência do conteúdo

- Home: página inicial. São disponibilizados e-mail e telefone de contato, link direto para Facebook, Twitter e para o endereço do Blogger. O foco dessa página são as imagens de obras dos artistas integrantes da galeria, apresentadas em *looping*, permitindo uma visualização detalhada.



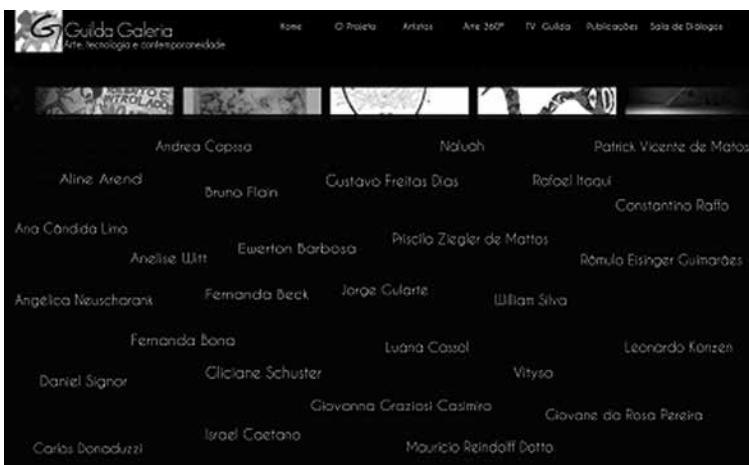
Site Guilda Galeria

- Pesquisa: espaço dedicado à explicação da pesquisa, com dados, componentes, participantes e colaboradores. Há também uma rápida explicação quanto à escolha do termo Guilda, que denomina a galeria virtual.



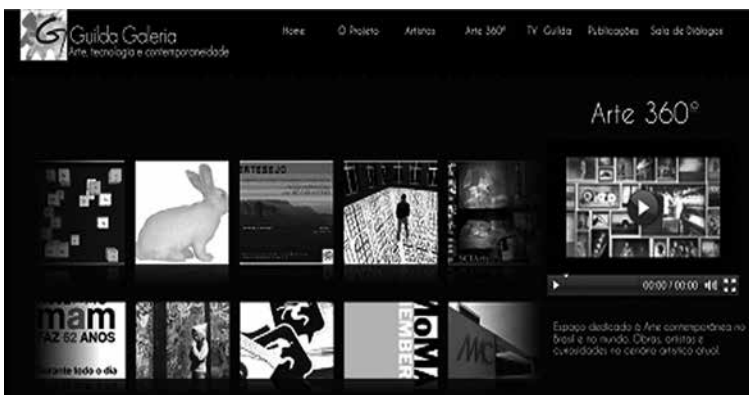
Site Guilda Galeria

- Artistas: página dedicada exclusivamente aos componentes da galeria. Os nomes dos artistas/alunos ficam dispostos aleatoriamente, e, ao clicá-los, ocorre o redirecionamento para o sub-blog do próprio artista (ainda mantido pelo Blogger).



Site Guilda Galeria

- Arte 360°: pensando na atualização do público sobre o cenário da arte contemporânea, a página Arte 360° disponibiliza diversos sites de artistas, revistas, museus e instituições culturais que tratam de questões contemporâneas, arte e tecnologia. Ao passar o cursor sobre cada imagem, surge uma seta que, ao ser clicada, redireciona o internauta para a respectiva página na web.



Site Guilda Galeria

- TV Guilda: esse espaço abriga as mídias audiovisuais. Quando essa página foi desenvolvida, pensou-se na possibilidade de disponibilizar vídeos produzidos pela Guilda e por outros autores, com entrevistas ou debates acerca de questões relacionadas à arte contemporânea. A TV Guilda, portanto, contém vídeos variados para inteirar ainda mais o internauta sobre contemporaneidade, arte, novas mídias e até mesmo conceitos relacionados ao espaço virtual.



Site Guilda Galeria

- Publicações: Nesta página estão disponíveis ao internauta sugestões de leitura (publicações em anais e sites) relacionadas a cibercultura, arte contemporânea e espaços expositivos virtuais. Sua finalidade é informar e contribuir para a consolidação da opinião do público a partir de artigos de mestres, doutores, artistas e pesquisadores do campo das artes visuais.



Site GuilDa Galeria

- Sala de Diálogos: desenvolvida em 2012, contribui significativamente com a pesquisa, pois trata-se de um espaço dedicado ao programa de debates e entrevistas, Sala de Diálogos, organizado em edições mensais, com a participação de convidados (artistas, mestrandos, mestres, doutorandos, doutores e professores) e do internauta por meio de um chat on-line, em tempo real.



Layout Sala de Diálogos

O programa, com transmissão on-line e chat ao vivo, conta com o apoio do Centro de Processamento de Dados da UFSM (CPD/UFSM) desde a primeira edição, realizada no dia 3 de julho de 2012, às 9h, com a convidada Débora Aita Gasparetto (mestre pelo PPGART/UFSM, 2010-2012, e doutoranda pelo PPGAV/UFRGS, 2012-2016), tratando de arte e ciberespaço, galerias e ambiente virtual.



Site Guilda Galeria

O programa mensal Sala de Diálogos foi um dos principais meios de aproximação com o público em geral, juntamente com as redes sociais, gerando *feedback*, pois proporcionou à Guilda Galeria uma relação mais direta com o internauta, viabilizando a interação entre blog/site e público, dinamizando o conteúdo.

É importante ressaltar que blog e site atuam simultaneamente, mas possuem funções diferenciadas: o primeiro disponibiliza todas as informações sobre os artistas, a agenda cultural da cidade e demais localidades, reportagens sobre arte contemporânea e eventos recentes, com conteúdo revisto frequentemente, pois

sua plataforma é de fácil atualização. Já o site, com atualização esporádica, traz um conteúdo dinâmico ao internauta e permite o acesso a artistas e suas obras (essas, possíveis de serem ampliadas e vistas com mais nitidez), descrição detalhada sobre o projeto, textos, publicações, vídeos e links. Há acesso direto a outros aplicativos on-line, como redes sociais, no Facebook, <https://www.facebook.com/pages/Guilda-Galeria/>, e no Twitter, @guildagaleria.

Cibercultura, espaços expositivos virtuais e a interação com o público através das mídias digitais

Acredita-se que a assimilação da arte sofreu modificações, pois antes era feita por meio da contemplação, no entanto, na contemporaneidade, ocorre também com a participação e interação, gerando novas relações entre artista e obra e público. Para o público que busca informação via web, a arte atual deve se adaptar, assim como os museus e as galerias que legitimam obras ao longo da história e que hoje se adaptam às necessidades do público/internauta, facilitando o acesso. Como exemplo, podemos citar o Louvre (Paris, França), que disponibiliza material digital de seu acervo para acesso on-line. Portanto, “encontramo-nos numa situação em que as questões do sentido e das funções da arte só podem ser respondidas por uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura” (Belting, 2006:172).

A inserção em redes sociais aumenta o alcance dessas instituições na discussão e disseminação da arte. Com a consolidação do ciberespaço, surgem possibilidades de criação, exposição, divulgação e informação. Portanto, nesse sentido, a arte contemporânea

transcende as paredes dos museus e das galerias. Modifica-se tanto quanto o papel do artista, que “participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte ao libertar ‘a arte’ tal como uma imagem, da moldura que a isolara de seu ambiente” (Belting, 2006:173). Há uma fragmentação e uma configuração das produções ligadas às tecnologias digitais, o que não significa o desaparecimento do que ainda existe, mas o surgimento de uma cultura diferenciada pelos novos sistemas de informação. “A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica” (Belting, 2006:173). Essa cultura exige de cada um estar atento às necessidades e às dinâmicas propostas pelas tecnologias atuais.

O ciberespaço apresenta novas potencialidades que tornam a arte interativa e dinâmica. São grandes as transformações a partir dele no campo da arte, “ignorando a separação entre emissão e recepção, composição e interpretação” (Lévy, 1998:107). O ciberespaço é compreendido, então, como um lugar em que se permite o acesso a diversas informações, passíveis de interação em qualquer momento (Lévy, 2000:13). Tal concepção também se aplica a obras/projetos no campo da arte produzidos e disponibilizados no ambiente virtual. Logo, o ciberespaço é um ambiente aberto a interação e imersão. Devido a sua natureza virtual, comporta experiências relacionadas à condição subjetiva de sensibilidade e se configura como a própria experiência de caráter múltiplo na cultura.

Como exemplo, na tentativa de assimilação e disseminação do conteúdo em rede, a Guilda Galeria se estrutura buscando

usufruir das facilidades proporcionadas pelo ciberespaço, ao se aproximar do público e dos hábitos da sociedade contemporânea, ligada diretamente às mídias e tecnologias digitais e às questões pertinentes a estes meios. No decorrer da pesquisa, percebe-se que há uma lacuna na comunicação blog e público. Por isso, um importante passo foi a utilização das redes sociais, em especial o Facebook, que, paralelamente à criação do site viabilizou o acesso direto aos usuários, além de maior sucesso na divulgação das atividades da Guilda.

Finalizando

Nessa etapa da investigação foram reconhecidos 30 artistas e suas respectivas poéticas visuais, disponíveis na Guilda Galeria www.contatoguilda.wix.com/guildagaleria. Do mesmo modo inseriu-se no cenário cultural da cidade, contribuindo na discussão e divulgação da produção em Artes Visuais pela UFSM. Nesse sentido, os objetivos foram atendidos, tornando perceptíveis as inter-relações entre artistas, o meio acadêmico e o público em geral. O próximo passo propõe uma divulgação mais consistente do site e do blog e a expansão do alcance da galeria virtual como um espaço expositivo de fato, pensando nas relações mais próximas à curadoria, com caráter mais efetivo como galeria virtual a partir da realização de exposições on-line e físicas.

Houve uma parceria importante com a TV Campus em um período de quatro meses, no qual se colaborou com informações sobre o cenário artístico local. Essa parceria viabilizou a troca de informações e ampliou a possibilidade de desenvolvimento de material audiovisual, abrindo espaço para trocas com alunos de

graduação e pós-graduação em Artes Visuais no desenvolvimento de vídeos e entrevistas independentes. Foi produzido o canal da Guilda Galeria no YouTube.

Atividades acadêmicas⁵ propiciaram uma reestruturação do blog e o auxílio na construção do site (<http://contatoguilda.wix.com/guildagaleria>), finalizado com a orientação do designer Daniel Pereira dos Santos, da empresa PACTAcom. O lançamento do site aconteceu em julho de 2012, junto com a primeira atividade da Sala de Diálogos – programa on-line vinculado ao site dedicado a entrevistas e debates entre artistas, teóricos, alunos e internautas em geral, com participação em tempo real por meio de um chat, em parceria com o CPD/UFSM.

Consequentemente, constata-se o cenário cultural contemporâneo: o uso do espaço web para comunicação, informação e estudo; a adaptação aos novos dispositivos tecnológicos; a atualização do papel do artista e dos próprios espaços legitimadores da arte; as possibilidades tecnológicas aliadas à produção artística, hoje.

⁵ No decorrer do primeiro semestre de 2012, as duas alunas participantes desse projeto cursaram a disciplina de Arte e Mídia ofertada pelo Departamento de Artes Visuais da UFSM, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Andréia Oliveira com ênfase na relação de educação, mídia e tecnologia.

Referências

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LÉVY, Pierre. A inteligência coletiva. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. A emergência do cyberspace e as mutações culturais. In: PELLANDA, Nize Maria; PELLANDA, Eduardo Campos (Org.). Ciberespaço: Um hipertexto com Pierre Lévy. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

PAUL, Christiane. New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial models for digital arts. Los Angeles: University of California Press, 2008.

SANTOS, Franciele Filipini dos (Org.). Arte contemporânea em diálogos com as mídias digitais: concepção artística/curatorial e crítica. Santa Maria: Palotti, 2009.

Referências digitais

SILVEIRA, Greice A.; SANTOS, Nara C. A realidade virtual e o uso de ambientes virtuais na arte. <http://www.abciber.com.br/simposio2009/trabalhos/anais/pdf/artigos/7_esteticas/eixo07_art7.pdf> III Simpósio Nacional ABCiber – Novembro de 2009 – ESPM/SP.

GASPARETTO, Débora A.; SANTOS, Nara C. Galerias virtuais de arte digital no ciberespaço: possibilidades para o sistema da arte contemporânea.

http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/debora_aita_gasparetto.pdf 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Bahia, 2010.

Processos do silêncio

Denise Camargo¹

E o silêncio

Ainda criança, meu corpo foi conduzido pelo som dos atabaques que soavam nas ruas para baixo de casa. “Ih, hoje tem batuque”, sentenciava meu pai, que era exímio no pandeiro, no sambinha em caixa de fósforo e no prato raso, do qual retirava um som agudo e sincopado, tangendo-o com uma faca em inigualável habilidade. E era Madrinha, sua irmã mais velha, que guiava a criançada a passos rápidos, em dia das festas de Cosme e Damião. Lá, era a sua mão que eu apertava, em um misto de apreensão e êxtase; olhos postados em tudo o que se movesse, em tudo o que silenciasse, sem mencionar a variedade de doces, servidos em homenagem aos santos. Ali, começaria a crer, sem saber, em deuses que dançam.



Denise Camargo

Eu só acredito em um deus que dança. Da série *Notas para a imagética do candomblé.*

¹ Denise Camargo é fotógrafa e pesquisadora do campo da fotografia. É doutora em artes e realiza gestão de projetos culturais, atuando como curadora da Oju Cultural.

É provável que um pai negro, meio batuqueiro e cheio de ritmo, e uma Madrinha, alegre frequentadora de religiões afro com passagem por todas as outras que haviam, ou que tivessem sido criadas – das missas de semana santa à mesa branca e até Seicho-no-Ie –, ocupassem apenas um trecho de mera biografia, não fossem as marcas na memória da pele que esses episódios causariam e, anos mais tarde, ofereceriam matéria para a produção artística que viria.

Atabaques soam para chamar. Atendê-los construiu uma dimensão identitária desconhecida até aquele momento. Colocou um facho de luz na apropriação de identidades e, portanto, da própria história. Valorizou aspectos étnicos, que posteriormente impactaram o processo criativo, aliando experiências ao resultado artístico. Possibilitou o entrelaçamento de matrizes, portanto. Daqueles tempos, teria recolhido, assim, referências para as pesquisas visuais pautadas, hoje em dia, pelo agenciamento dos temas da cultura afro-brasileira.

Leda Martins, em suas *Afrografias da memória* (1997), afirma que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas”. Ela ressalta o simbolismo da encruzilhada como um “ponto nodal” que pode ter várias acepções: ligação, fusão, interseção, confluência, fronteira. Ao mesmo tempo desvio, ruptura, divergência, que fazem desse local uma metáfora “operadora de linguagens e discursos [...] um lugar terceiro [...] geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos” (op. cit.:28), terreno de passagem que dá lugar a um sujeito em movimento constante.

Esse lugar é, conceitualmente, similar àquele invocado por Muniz Sodré (1998:2005). Ele fala em síncopa, ou seja, o intervalo, o silêncio, e remete a esse elemento da música,

identificando-o também nos meneios do corpo. E o designa como fenda, brecha, abertura pela qual a cultura negra bem soube se esgueirar para marcar sua contribuição à história e ao patrimônio brasileiros.

As manifestações de origem negra no Brasil preservaram, em grande parte, por seus meneios, sua treta de se disfarçar e calar. “A História da cultura afro-brasileira é, principalmente, a história de seu silêncio, das circunstâncias de sua repressão”, aponta Muniz Sodré no prefácio do livro *Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi*. Sodré (1997:32) também afirma: “Na atitude africana o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma consciência, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de homem que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não é falta de algo, mas outra realidade, situada antes e depois da palavra”.

Comunidades de terreiros são, assim, espaços de resistência, de preservação cultural, de segredos e certos silêncios. Foi esse território interno, recorte da cultura negra na transposição da religião tradicional africana para o Brasil que me inspirou um processo de criação de imagens. O contato com os territórios simbólicos de tradição e memória possibilita a compreensão da trama cultural recriada em terras brasileiras a partir da diáspora negra que carregou para o Brasil a cosmogonia africana, enriquecida pelos saberes locais indígenas e da colonização europeia na formação da identidade nacional.

O resultado dessa aproximação foi o desejo de sistematizar conhecimentos acerca das matrizes do universo mítico e ritual da tradição afro-brasileira, por meio de constructos visuais.

Para isso, foi usado um substrato teórico interdisciplinar para configurar a relação entre o rito contemporâneo e o mito ancestral, evidenciado pelo processo fotográfico. A metodologia adotada considerou as naturezas do próprio objeto cultural e da produção de imagens fotográficas, transitando entre teoria e prática, baseando-se, assim, em alternativas metodológicas para os estudos do processo de criação.

Poéticas do suporte

O caderno de notas é um suporte poético tanto para apontamentos quanto para a instauração do objeto artístico. Pode conter o processo de trabalho ou ser, muitas vezes, a própria obra. É parte do processo de criação, abrigando elementos sensíveis cuja ferramenta expressiva está, justamente, na capacidade de estabelecer conexões com plataformas híbridas.

É um espaço de interlocuções geralmente apresentado por meio de escrituras e transcrições textuais e visuais diversas. São registros que tentam organizar fora a inquietação que parte de dentro, do meio, “do meio de um processo”.² É um campo de investigação e preparação em que é possível experimentar e gravar percursos da criação para a criação.

Cecília Almeida Salles (2006) situa um campo conceitual para pensar a rede de conexões na construção do objeto artístico a partir de processos de investigação de determinados documentos privados preparadores em rascunhos, roteiros,

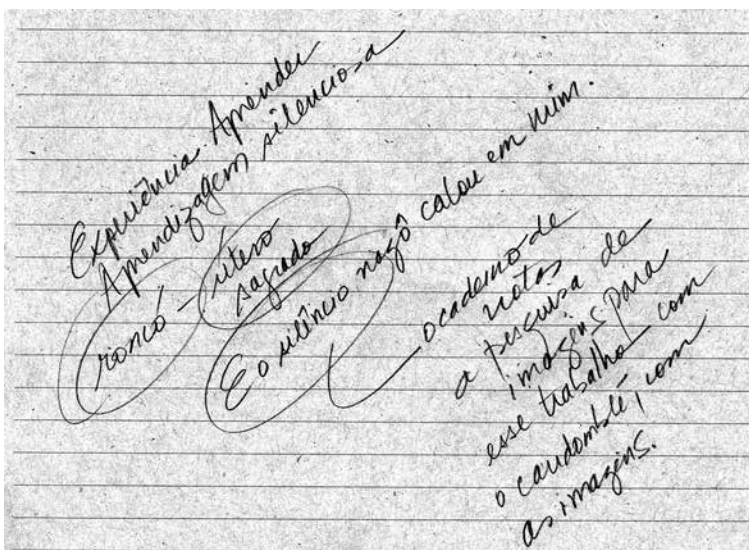
² Ver *O meio como ponto zero*: “Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio [...] De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância [...]”.

correspondências, notas, anotações, autocomandos, transcrições, coletas de materiais diversos, tudo em geral compilado e descrito no que se convencionou chamar de caderno de esboço, caderno de anotações, caderno de processo, caderno de notas, caderno de criação.

Todos os registros, vestígios do processo de trabalho, oferecem informações sobre o ato criador, que se pretende “des-funcionalizado”. É um fazer “inútil”, como o define a artista plástica Edith Derdyk (2001:28), isto é, ultrapassa a funcionalidade das artes gráficas ao propiciar novas narrativas e desdobramentos que, provavelmente, não teriam utilidade na finalização de uma obra.

A fotografia, inserida nos processos artísticos e regida por metodologias de análise próprias, torna relevante sua relação com o suporte, integrando-se com o campo do design, uma vez que também remonta a seu caráter de impressão, como nos diz Silveira (2004:145): “Talvez a fotografia encontre o seu melhor espaço na página impressa, o que proporcionaria a atenção e o contato muito próximos [...] existe uma profusão de livros [...] em que a concepção do todo iguala ou ultrapassa as unidades fotográficas que o formam”.

As imagens fotográficas, em geral, criam uma unidade na edição. Derdyk (2001:66) refere-se assim ao processo: “Escolher e selecionar significa reconhecer, organizar, nomear, categorizar, capturando valores que em cada imagem são depositados, ou dela extraídos. Haveria uma ordem anterior ou um saber prévio orientando estas articulações manhosas dos sentidos da mente, inventora de analogias e correspondências [...]”.



Denise Camargo

Página inicial do caderno de Notas para a imagética do candomblé.

No caderno *E o silêncio nagô calou em mim: notas para uma imagética do candomblé* são utilizados recursos como: memórias, anotações transcritas do diário de iniciação, de 1996, trechos de textos estudados, imagens liminares tomadas de épocas e cotidianos diversos, inquietações visuais sobre o fotográfico, diálogos internos e externos. É nele, composto de referências textuais e imagéticas, que registro o percurso poético, apoiado em reflexões e na pesquisa visual, em contato com a religião dos orixás.

Os textos, escritos à mão, inscrevem o próprio gesto do(na) fazer artístico. São como imagens no jogo da edição e constituem uma poética de dinâmica própria, como as narrativas que caracterizam a oralidade das comunidades de terreiro. Não são textos “explicativos” ou legendas. Dotadas das peculiaridades de cada meio, palavra e imagem são aqui parte de um mesmo processo e colocam justapostos os limites do que se convencionaria designar como regiões do visual e do verbal (Basbaum, 2007:23).

A exposição/instalação fotográfica *E o silêncio nagô calou em mim* propõe valorizar a cultura afro-brasileira ao interpretar o espaço cênico dos rituais de candomblé e apresentar o processo de criação da artista no território sagrado dos ritos. O projeto cumpre as diretrizes de democratização cultural e social e de acessibilidade do governo federal, integrando um programa de mediação cultural com visitas a escolas e públicos especiais, palestras e a oficina *Processos do Silêncio*, cujo principal público-alvo são educadores e profissionais que utilizam a imagem fotográfica como ferramenta para narrativas e discursos sociais.

As imagens apresentam e interpretam um espaço cultural e social cuja investigação artística se pauta pelo próprio fazer fotográfico no diálogo com as relações mitológicas, a simbologia, o imaginário das festas e tradições presentes nas ações cotidianas: gestos e objetos, a poética dos rituais, o corpo ritualizado, os ambientes público e privado. Dessa maneira, sistematiza um conhecimento sobre as matrizes ancestrais africanas.

A instalação reproduz os percursos registrados no caderno de notas, que resgata memórias, cujo ponto de partida (ou chegada?) foram os rituais, os mitos, a criação mediada pelo espaço mítico-ritual. A elaboração artística pretendeu acentuar o importante papel do sistema religioso das tradições afro-brasileiras, promovendo o entrelaçamento dessas matrizes, transcendendo-as por meio da criação de modelos de realidade.

Tanto o caderno de notas quanto a instalação são alimentados pelo próprio processo de pensar e fazer imagens, quase uma metalinguagem do processo, com suas interatividades e interações intrínsecas à própria obra. O objeto de experimentação configura-se na relação espacial. Retoma o espaço do próprio terreiro.

Segundo Chiarelli (1999), as instalações são “[...] certas experiências em princípio impermeáveis a qualquer descrição, pelo fato de serem exatamente o que são: proposições de experiências espaço-temporais – muitas vezes multissensoriais –, tendentes sempre a travar uma relação com o espectador por intermédio de uma inteligência (ou uma lógica) individual [...]”. Ainda segundo esse autor, sobre as instalações: “Elas são como ‘hiatos temporais’, ou cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos [...] o que tem prevalecido como base para cada artista é sempre ele mesmo: ele enquanto artista [...] enquanto cidadão e indivíduo, com seu próprio corpo, sua biografia, lugar, origem etc.”

Assim, o trabalho ultrapassa também os valores de testemunho e prova tão aderentes aos cânones da imagem fotográfica, colocando por trás da obra um sujeito e todo o seu processo de aproximação com seu objeto de pesquisa visual. Explora, assim, a experiência com os rituais por meio de uma abordagem “de dentro”, como observa Juana Elbein dos Santos (1998) ao definir o lugar do pesquisador para enfrentar os entraves intelectuais quando o objeto de pesquisa são as manifestações que acontecem “da porteira [do terreiro] para dentro”.

O projeto expográfico, particularmente beneficiado pelo desenho cenográfico, acentua o fenômeno de observação do universo da cultura afro-brasileira. Impõe o paradoxo de um silêncio que cala, que entra, que penetra, mas ao mesmo tempo se expressa prenhe de significados, dando voz a raízes e crenças.

Esse conceito materializa-se na criação do ambiente para oferecer ao visitante uma experiência sobre o território sagrado dos ritos, em torno da visualidade, da sinestesia e das possibilidades

da interação. A plasticidade das cenas e a combinação das cores no ambiente remetem ao *ethos* das comunidades. Elementos que fazem parte dos rituais, como tecidos, palhas, esteiras, tomam parte na cenografia.

A organização do espaço pretende levar o visitante a dois movimentos: um externo, pela variedade de planos; outro interno, para o interior das próprias cenas registradas – do trabalho cotidiano, dos vestígios dos rituais e dos sacrifícios, da presença/ausência dos segredos próprios a esse universo cultural.

Na cultura de origem nagô, o tempo é cíclico. A organização espacial da mostra também. A disposição circular das obras faz menção explícita e sensorial à circularidade presente nas rodas, nas quais as divindades dançam nas festas públicas, e ao fluxo dos mitos e das narrativas, na oralidade característica das comunidades. Mitos comportam toda a complexidade do real. Monique Augras (1983:17) diz: “Decifrar o mito é decifrar-se”.

Religare

Teriam todas as imagens se combinado à revelia? Em parte, sim. Em parte, evidentemente, não. Para Cecília Almeida Salles (2006:35), “a criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos são interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro”.

São reflexos das cenas de antigamente, das imagens produzidas dentro do acaso programado, de uma nem sempre consciência do processo de criação, mas que se associam, tomadas, por exemplo, à mesma condição de luz, criando unidade visual. Isto faz pertencerem a um mesmo programa visual. Uma rede com-

plexa se estabelece, portanto. Assim, segundo a autora (2006:119), é preciso “observar os modos como as redes do pensamento em criação se desenvolvem, ou seja, de que são feitas as inferências responsáveis pelo desenvolvimento da obra”.

A construção do objeto artístico de qualquer natureza não é um processo linear. Além disso, são evidentes os impactos causados pelas relações do sujeito criador com a cultura, o espaço e tempo, a memória, a percepção, o pensamento plástico e os próprios recursos escolhidos para a criação que, em geral, revelam forte embate entre o cotidiano a que está submetido, os sentimentos e as experiências.

Enfim, uma multiplicidade de referências que não se descolam do sujeito e constituirão seu projeto poético. São histórias de vida, sua formação pessoal e intelectual, suas atitudes diante dos golpes cotidianos, seus gostos, desgostos. Um sistema que opera uma infinidade de relações e, como um sudário, impregna-se de marcas, contextos, repertórios singulares.



Denise Camargo

Memórias da espuma rosa. Da série *Notas para a imagética do candomblé*.

Minha mãe, criança, brincava de lavar, passar, engomar, possuída por um ferrinho a carvão – que funcionava “de verdade”. Essa narrativa formou outra imagem em mim, reforçada por Clara Nunes na vitrola daqueles tempos: “Na tina vovó lavou a roupa que mamãe vestiu quando foi batizada, e mamãe quando era menina teve que passar muita fumaça e calor no ferro de engomar”. Bons eram os doces que a avó fazia. Herdei o ferro. Herdei o movimento de lavar no tanque toda vez que preciso criar.

Mediação cultural, ou os processos de um silêncio

O percurso de produção dessa obra fotográfica e esses exemplos, brevemente delineados nesse texto, compõem os conteúdos de *Processos do Silêncio*, uma oficina dialógica e criativa que analisa o repertório visual produzido sobre o universo mítico-ritual afro-brasileiro, seus aspectos teóricos e socioculturais. Busca evidenciar a construção de visualidades capazes de potencializar o conhecimento sobre essa cultura, para além dos estereótipos e das visões equivocadas difundidas sobre ela. Em especial os terreiros, muito silenciados pelas repressões sofridas e pelo culto aos segredos míticos – elemento responsável pelo caráter “mágico” de preconceitos e temores que se criou em torno deles.

A oficina ocorre em quatro momentos:

- Primeiro, um inventário de interesses dos participantes que estabelece vínculos entre o grupo e define as necessidades de reajuste na programação. Nesse primeiro encontro são propostos exercícios que fazem apontar o

tema da identidade, da memória e da memória social, dos pertencimentos e de que forma a imagem fotográfica contribui para essa construção.

- Segundo, a discussão das estratégias visuais e de análise das imagens para subsidiar, por meio de um conjunto de diretrizes teóricas, as possibilidades de crítica e interpretação de obras fotográficas, uma vez que o interesse está na formação de um olhar crítico e reflexivo na produção de imagens sobre a cultura afro-brasileira.
- Terceiro, a apresentação de visualidades sobre o complexo sistema de crenças do candomblé mediante o estudo de três autores seminais para a temática: Pierre Verger, José Medeiros e Mario Cravo Neto.³
- Por fim, a exploração das possibilidades de multiplicação dos conteúdos da oficina, pelos participantes, por meio de sistematização de propostas e elaboração de textos e imagens e do desenvolvimento de suportes expressivos, como o caderno de notas visuais. Nessa etapa são previstos debates com as comunidades de artistas, pesquisadores e religiosos, ampliando o repertório sobre os temas tratados.

A proposta inova ao ampliar o alcance do objeto artístico, transformando-o em um produto sobre o qual atores sociais podem interagir. Ao criar o projeto, houve uma forte aposta nos processos colaborativos em rede em todas as etapas de execução previstas: desde a divulgação, nas redes sociais, até a construção da

³ Sobre isso, ler o capítulo *Evoé: mojubá-saravá-mucuiú-motumbá-kolofé*, da tese *Imagética do candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual*.

página do projeto na web, disponível no site www.oju.net.br⁴ e que funcionou como um sistema de gestão das inscrições e divulgação e também plataforma de conteúdo – informações, textos, notas, galeria de imagens relativos ao desenvolvimento das ações do projeto, elaborados em tempo real por uma mediadora web. A manutenção da página, tanto durante a realização do projeto quanto posteriormente, transformou-se em eficiente sistema de difusão das ações da oficina para outros públicos, ampliando sobremaneira seu alcance.

A ênfase do projeto é tanto na formação de públicos quanto no oferecimento de alternativas a aplicação e difusão da lei 10.639/2003, na exigência do ensino da história e cultura afro-brasileiras nas escolas. Por isso, a necessidade de um sistema de seleção dos participantes por meio de avaliação de critérios, entre eles, atestar a condição de atuar como multiplicadores do projeto em suas instituições ou projetos de origem.

Referências bibliográficas

CAMARGO, Denise. *Inspirador do carbônato: uma criação no espaço urbano-rural*. Tese (Dissertação em Arte) - Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

COELHO, Eliete. *Letras do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2005.

DOUGLASS, Cláudia. *Condições Iniciais*. *Contos Crônicos da Bahia*, narrados por Maria Dal. Pernambuco, Vozes, 1970.

EMBERTO, Conceição. *Da carne e do silêncio: Formas de reprodução e outros acontecimentos*. São Francisco: Quilombo, 2008. 375.

HENDES, Roberto e CAPRIAN, José Carlos. *16 Vozes: Memória, Intertexto*. Porto Alegre: Trópicos, 2008. 200p. ISBN: 978-85-7314-112-2.

FRANCO, Rogério. *Metalinguagem do silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALLES, Carlos Eduardo. *Batuta de criação: Contribuição de arte à arte*. Vitória: Horizontes, 2005.

SOARES, Maria. *Arte e linguagem no livro de artista do SARTOS: Intermitência e SARTOS*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

SOARES, Maria. *Condição e lugar negro*. In: *Resistência: Políticas do Invisível e da Memória*. Natal: Projeto Imagem, 1973. 29-39. 2002.

TESSLER, Eliza e BRITZ, Bianca (orgs.). *O estudo como ponto zero: Metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora FALCÃO, 2010.

Processos do Silêncio é um projeto desenvolvido em parceria com o Núcleo de Estudos de Cultura Afro-brasileira, com o apoio da Prefeitura e Ministério de Cultura, realizado em SÃO PAULO e em parceria com Fundação Cultural Itaerana, além de apoio institucional da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Palmas Brasil produção em parceria com:

Denise Camargo, artista visual, fotista e cartógrafa visual
Priscila Menezes, artista gráfica
Renata de Moraes, coordenadora geral do projeto
Juliana Pires, produtora cultural e arte educadora
Isabela de Sá, pedagoga em artes visuais e design gráfico

<http://processodosilencio.wordpress.com>
www.oju.net.br | @oju.net

Logos: PETROBRAS, Caciporé, PIMLURES, BRASIL

Denise Camargo/Reprodução

Material impresso distribuído gratuitamente aos participantes da oficina.

⁴ O projeto do site www.oju.net.br foi contemplado com a Bolsa Funarte de Reflexão Crítica e Produção Cultural para Internet em 2010.

Foi criada uma ferramenta para auxiliar a proposta de multiplicação, um folder com estratégias pedagógicas para compartilhamento dos conteúdos pós-oficina, especialmente para públicos de estudantes. O material oferece possibilidades de reflexão sobre as imagens e o uso do caderno de notas como registro da trajetória até o objeto artístico.

O projeto pedagógico foi estruturado tendo como base uma aprendizagem por projetos. Segundo Michel Huber (1999), “a pedagogia de projetos dos alunos começa a se delinear na obra de Jean-Jacques Rousseau, quando ele deseja que seu personagem Emile aprenda não através dos livros, mas através das coisas”, práxis compartilhada pelo educador brasileiro Paulo Freire, que deu ao aprendizado uma dimensão de emancipação social.

Os conceitos de representação, identidade, negociação e rede do modelo pedagógico por projetos são bastante oportunos para uma formação a partir do objeto artístico que envolve as manifestações culturais e motivam uma construção coletiva do saber e, portanto, o interesse em seu compartilhamento, difusão e multiplicação. Logo, as atividades da oficina são encaradas como ações negociadas entre o grupo e a rede de construção de conhecimento da qual faz parte. E a ação é materializada na criação de um produto concreto, na resolução de um problema encontrado diante de uma mobilização para a ação.

Com esse caráter teórico-experimental e, consequentemente, criativo e dialógico, há valorização da reflexão crítica sobre o processo criativo na produção das imagens. Assim, a expectativa é a de que ocorra um mecanismo de ação-reflexão-ação que propicie aos participantes tornarem-se agentes do próprio

processo de aprendizagem, além de estabelecer diálogos entre aspectos teóricos, alternativas para o ensino, exercício artístico e as questões da identidade cultural que permeiam realidades individuais ou coletivas.



Tiago Lima

Participantes da oficina, no Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO/UFBA), em 2012.

Esse processo está encravado no relato da fotógrafa Eunice Ribeiro dos Santos, participante da primeira turma, realizada no Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO/UFBA), em 2012. Ela revela o momento em que observação de aspectos do universo mítico-ritual adere a seu processo fotográfico. A solicitação é pela observação do conjunto de painéis nos quais Carybé retrata as divindades do candomblé. Em seguida, pela busca de referências para o próprio trabalho. Os painéis ocupam uma sala especial no Museu Afro-brasileiro, no Pelourinho, em Salvador. Eunice produz o texto intitulado *A lesma e o sem rosto*, cujos trechos são transcritos aqui para exemplificar um processo de elaboração gerador de impactos em seu ato fotográfico:

A passos de tartaruga entendi o que foi pedido [...] Compreendi o mais complexo: o conceito de punctum, mas não o mais simples: busca de referências. Sempre ouço: Você não entende o mais simples.

Estar na sala Carybé foi uma grande viagem pelos detalhes e pelos arquétipos dos orixás [...] resolvi olhar para fora e me encantar com a sua genialidade [...] comecei a observar os animais, todos pomposos, à exceção da lesma.

Olhei para a companheira ao lado e fiz a pergunta para confirmar uma hipótese: Para que servem os animais no candomblé? Ela disse: São 'animais litúrgicos'. Resposta bela, mas não entendi o que ela quis dizer. Veio à minha cabeça o recorrente sobre os animais: o sacrifício. Mas o sacrifício de uma lesma!

Depois resolvi eleger o orixá mais bonito: Oxumaré, pelos traços simples, mas muito significativos, daí percebi que ele tinha o rosto mais econômico.

O diálogo com o grupo, em especial com Denise, disparou em mim outras reflexões. O que a lesma significa para mim? Uma passada lenta na vida que gostaria que fosse mais rápida, também era o animal menor e aí comecei a pensar nas fotografias que faço. Adoro o pequeno, o mínimo, o minúsculo, aquilo que fica desvinculado do todo. Adoro olhar os detalhes e me ater apenas a eles [...]

Então, comecei a pensar no Oxumaré quase sem rosto e me dei conta da minha grande dificuldade com a fotografia: abordar as pessoas, olhar no olho [...] tenho dificuldade em ser olhada também, mas como Oxumaré não tem olhos, sinto-me à vontade com ele.

Processos do Silêncio foi um projeto contemplado pelo II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras em 2011. O Prêmio é uma realização do Centro de Desenvolvimento Osvaldo Neves, com parceria da Fundação Cultural Palmares e patrocínio

da Petrobras. O projeto foi realizado com produção executiva de Fabiane Beneti (Empresa Livre) e apoio institucional do Centro de Estudos Afro-orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), para realização da primeira oficina, em agosto de 2012.

A instalação *E o silêncio nagô calou em mim* recebeu o I Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras para uma primeira montagem, baseada no caderno de notas para uma imagética do candomblé, em 2010. Em 2013, com curadoria de Diógenes Moura, o projeto foi reformulado, houve ampliação na quantidade de fotografias, alteração dos suportes de exibição e um novo projeto expográfico, criado pela cenógrafa Juliana Vieira. Além disso, a exibição integrou um aplicativo para a interatividade com os visitantes, além de trilha sonora e um vídeo. O novo projeto, embora o nome original tenha se mantido, foi patrocinado pelos Correios, para exibição no Museu Nacional dos Correios, em Brasília/DF (e Centro Cultural dos Correios, em Salvador/BA), com apoio da Lei Rouanet.

A origem desse programa está na tese de doutorado *Imagética do candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual*, concluída em 2010, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. As discussões tratadas pela *Imagética do candomblé*, de modo geral, referem-se a aspectos da religião de origem africana. No cerne do complexo cultural estão a preservação da memória e da energia vital, isto é, o *axé*, um elemento de coesão social e experiência cotidiana que transcende o próprio ambiente das práticas religiosas, dos saberes. Manifestações religiosas não são folclóricas e estáticas, ao contrário, reinscrevem elementos da cultura nacional, apropriam-se de um território simbólico que pretende dar conta do resgate de referências.

Para concluir, cabe pensar que esse texto “de artista” determina uma aproximação decisiva com a obra “de modo a enunciá-la quase que pela primeira vez (Basbaum, 2007:86). Refletir sobre sua instauração, até a estratégia de mediação cultural – os processos de um silêncio – , faz que ela se desprenda do corpo que a criou. Basta, então, que apenas circule. O corpo, que já enfrentou encruzilhadas e decifrou o próprio olhar sobre o fazer, também já entendeu que há ainda muitos e muitos outros tanques de roupa para serem lavados.

Referências

AUGRAS, Monique. O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô. Petrópolis: Vozes, 1983.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CAMARGO, Denise. *Imagética do candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lemos, 1999.

DERDYK, Edith. Linha do horizonte: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DOS SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi. Petrópolis: Vozes, 1976.

HUBER, Michel. Apprendre en projets. La pédagogie du projet-élèves. Lyon: Cronique Sociale, 1999.

LOPES, Nei; MOREIRA, Wilson. *Coisa da antiga*. Intérprete: Clara Nunes. In: Guerreira. [S.I]: EMI, 2009. 2 CDs. Faixa 5.

MARTINS, Leda. Afrografias da memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MENDES, Roberto; CAPINAM, José Carlos. *Yá Yá Massemba*. Intérprete: Maria Bethânia. In: Brasileirinho. [S.I]: Biscoito Fino, 2003. 1CD, Faixa 2.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação. Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os nagôs e a morte. Petrópolis: Vozes, 1998.

SILVEIRA, Paulo. *A fotografia e o livro de artista*. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Negro brasileiro negro, n. 25, p. 29-33, 1997.

_____. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TESSLER, Elida; BRITES, Blanca (Org.). O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora FAURGS, 2002.

Por uma rede sem nós

Davy Alexandrisky¹

Muito provavelmente por preguiça estética, quando se pensa em uma metáfora ou em uma alegoria simbólica para rede social, é a imagem de uma rede de pesca que inaugura o pensamento, timbra os documentos ou adorna os cartazes.

Pela minha experiência de militante engajado em várias redes, a cada dia mais e mais me instiga essa contradição. Sim, porque não há nada mais contraditório à essência de uma rede social do que as amarras de nós, ainda que seja no campo do simbólico. Ou, principalmente, no campo do simbólico.

Em uma rede de pesca os nós têm sua relação de proximidade hierarquizada (cada nó mantém uma “relação direta” com apenas outros quatro nós, amarrados pelos seus dois fios), além de guardar entre si a respectiva distância da malha da rede, que, maior ou menor, determina um espaço vazio entre os nós – nós que, por analogia, são considerados os atores de uma rede social. Não é assim que se diz? “Nas redes sociais cada um de nós é um nó”; ou “o conjunto de nós que formam uma rede”. E o que vemos na rede de pesca, simbolicamente, é a hierarquização dos atores (os nós) e vazios, ausências, espaços descontinuados. Ou seja: a antirrede social.

¹ Davy Alexandrisky é fotógrafo, produtor e diretor de vídeo. Conselheiro titular do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), atua também num projeto de residência artística com quilombolas, indígenas e caiçaras.

E antes que um leitor mais criativo, estimulado pelo autodesafio de encontrar uma explicação ou desculpa para essa distração estética de ter aceitado como boa a comparação entre rede social e rede de pesca, tente argumentar que a rede dentro do barco, dobrada ou embolada, não guarda os espaços de sua malha e, conseqüentemente, não afasta os nós, respondo: É verdade! Mas, nessas condições, também não se presta à sua função.

Enfim, esse assunto já vai mais longe do que eu pretendia. Afinal, essa introdução não passa de um recurso didático para encaminhar o tema de uma maneira mais amena, mais lúdica e, ao mesmo tempo, o mais pedagógica possível. Porque, definitivamente, uma rede social não tem nenhuma semelhança com uma rede de pesca. E ainda bem que não tem.

Ela não pode ou não deve ser amarrada e, muito menos, exercer a função de aprisionar ideias, como as redes de pesca aprisionam os peixes. Seu fluxo não pode ser interrompido por nós. Nós que, de certo modo, unem fios.

Na rede social são os “fios” que devem unir os “nós” para usar a lógica de quem se resignou à metáfora da rede de pesca. Mas para além da questão estética, é a dinâmica das redes sociais que me inspira a buscar uma comparação mais concreta, que reproduza com mais fidelidade o cotidiano dessas redes. Quando falo “dessas redes”, estou falando, por exemplo, das redes do Programa Cultura Viva, que somam um número de 18 redes ativas: redes Estaduais, Temáticas, de Prêmios e até Internacional. São redes dos Fóruns Estaduais dos Pontos de Cultura; a rede da sua Comissão Nacional, instância de representação dos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil para o encaminhamento das suas demandas; redes temáticas: Audiovisual, Matriz Africana

e Povos de Terreiro, Literatura, Agente Cultura Viva, Cultura Digital, entre outras; Redes de Prêmios: Tuxaua, Mídia Livre, Interações Estéticas e outras; e Rede Internacional, Rede Sul Americana, Plataforma Puente, de Cultura Viva Comunitária.

Entretanto, poderia falar de outras redes das quais também participo, como as redes do Movimento pela Democratização da Comunicação; ou das redes da cadeia produtiva do audiovisual, envolvendo várias redes cineclubistas, locais e nacional; das ABD's, Associação Brasileira de Documentaristas, que também é formada por redes estaduais e uma nacional. Tem ainda a rede dos Animadores, a dos Conservadores, a dos Festivais e por aí afora, formando um complexo conjunto de interlocuções que não estão amarradas entre si por nós, muito menos estão ligadas por um fio, mesmo que simbólico. Redes que se atravessam ou se cruzam em algum momento, porque são fluidas. O próprio Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), formado por 17 Colégios Setoriais – se articula através de Redes Setoriais que vão desaguar em uma Rede dos Conselheiros Titulares no Plano do Conselho.

E não imagine, meu caro leitor ou leitora, que a expressão “deságuam” apareceu gratuitamente no parágrafo anterior. Não! Não apareceu gratuitamente. Porque é justamente a rede triatômica de moléculas da água que melhor representa o processo das redes sociais. E aqui, para ser fiel ao objetivo de apresentar uma leitura a partir da minha experiência cotidiana de mais de quatro horas diárias em frente ao computador, somente para dar conta das trocas de e-mails em tantas redes, me divorcio de qualquer matriz teórica para justificar essa minha afirmação de que a rede de moléculas H₂O é a mais precisa comparação com as redes

sociais. É quem melhor representa didática e pedagogicamente seu funcionamento.

Antes, porém, considero apropriado me apresentar como um “redeadicto” – rompendo o anonimato – na qualidade de “animador de rede”. Basicamente, os atores de uma rede social estão agrupados em três grandes grupos que, eventualmente, de uma rede para outra, podem apresentar subdivisões internas nesses três grandes grupos:

O primeiro é o “grupo burocrático”. Eu chamo de “grupo burocrático” aquele formado por pessoas que aderem “tecnicamente” à convocação/convite para participar de uma rede (alguns até chamam de Lista de Discussão – afinal as redes estão a serviço da construção de unidades, a partir de um diálogo regular, debates, discussões. Mas eu sou mais conservador na hora de nomear: prefiro chamar a todas de rede social).

No caso específico do Programa Cultura Viva, a pessoa assina um convênio com o Estado e todas as pessoas com esse convênio passam a fazer parte de uma rede. No Programa Cultura Viva, não há nenhuma limitação de linguagem artística ou fazer cultural, de metodologia, número de participantes ou de qualquer outra natureza. A única “limitação” ou “padronização” é o item do Edital que obriga todas as instituições conveniadas a gastar um percentual fixo do valor conveniado para a aquisição de um “kit audiovisual”, justamente para poder se conectar em rede com todos os Pontos de Cultura e repercutir o seu trabalho em rede (percentual que pode variar de Edital para Edital).

Não importa se o Ponto de Cultura é um projeto de Orquestra de Violinos ou de Saraus de Literatura. Todos são obrigados a adquirir o “kit”. O que, em um primeiro momento, gera até

algum tipo de incompreensão pela subversão da prioridade de demandas para atender a missão específica do Plano de Trabalho do respectivo Ponto de Cultura.

Há, também, além desse exemplo de “grupo burocrático”, que eu chamaria de “cartorial”, de alguns Pontos de Cultura, uma série de outros exemplos, até de caráter subjetivo, por interesses políticos, pontuais, de marcar ou ocupar espaços, mesmo sem participação efetiva na troca cotidiana de e-mails em uma ou outra rede, para em um determinado momento de conveniência pessoal, apresentar-se “como da família”. Assim, *mafiosamente* mesmo.

O segundo é o grupo da consagrada “maioria silenciosa”. Esse grupo da “maioria silenciosa” acompanha todas as discussões, mas raramente se manifesta. Seja para não se expor, seja por não se julgar qualificado para alimentar ou contribuir com o debate, apresenta duas características muito singulares: a primeira é que os seus atores quase nunca deixam de apresentar congratulações às mensagens de conquistas pessoais, aniversários, nascimento, premiações e que tais. Ou então de pesar e/ou solidariedade em casos de infortúnios de toda ordem. É como se com cumprimentos de parabéns, ou pêsames, estivessem respondendo a uma chamada: “Presente! Não falo nada, mas estou aqui, quietinho, prestando atenção em tudo”. Aliás, predominantemente, são os atores do “grupo da maioria silenciosa” que mais usam a Rede para comunicar seus conquista e infortúnios.

Há também aqueles que sequer se arriscam a esse tipo de comunicação ou cumprimentos por intermédio da Rede. Mas estão lá, presentes, engrossando “a maioria silenciosa”. A segunda característica singular dos atores desse grupo é a vocação para criar sub-Redes, em PVT (abreviação de privada), redes privadas.

Enquanto o debate *pega fogo* na rede social esses atores vão se comunicando por e-mail direto – PVT – com as pessoas mais próximas ou de mais confiança para perguntar e/ou emitir opinião sobre o tema em discussão.

Essas sub-redes não são formais – são os chamados e-groups. Nem começam com o número que vai ter no final. Alguém da sub-rede sugere o nome de um fulano ou uma fulana de sua confiança e pergunta aos demais se pode “copiar” a esta pessoa. Se aprovado, já o faz na próxima correspondência.

Assim surge uma infinidade de sub-redes, curiosamente, formadas, sobretudo, pelos atores do “grupo da maioria silenciosa”. É óbvio que isso pode acontecer em qualquer um dos grupos do que eu chamo de “três grandes grupos”, abrigados nas redes sociais. Mas é no da “maioria silenciosa” que isto se dá com maior intensidade. Esse comportamento, imagino, é que dá a verdadeira potência às redes sociais porque chega em um ponto em que as sub-redes (em PVT) crescem tanto que acabam reproduzindo as características iniciais dos grupos da rede originária, provocando outras fissuras. Sim, porque nessas sub-redes, todas ou praticamente todas as pessoas passam a ser “animadoras de Rede”, o que acaba tornando audível aquela antiga “maioria silenciosa”.

Enquanto a intenção que motivou o início da rede não cessa, ela não acaba. Muda seu “estado físico”, como veremos mais adiante. A rede inicial pode, também, sofrer processos migratórios, ou desvios nos seus cursos, como as águas de um rio represado. Esse “grupo da maioria silenciosa” na maior parte das vezes desprezado e criticado, por sugerir, falsamente, um comportamento omissivo, é o que, no final das contas, vai fazer a grande diferença no processo de circulação de informações nas redes

sociais. Mas, seguindo essa lógica da divisão das redes em três grandes grupos, chegamos ao terceiro e último grupo: o dos “animadores de rede”, que são os atores que lançam as provocações geradoras do grande debate. Os “animadores de rede” postam com regularidade quase compulsiva. Geralmente eles participam de várias redes e contribuem decididamente para a transversalidade do debate. Contudo, há que se ter o cuidado de não confundir os “animadores de redes” com líderes ou gestores da rede.

Uma rede social não suporta nenhum tipo de tutela. Todas as tentativas que presenciei nesse sentido – e não foram poucas – fracassaram integralmente. Apesar disso, os exemplos não são capazes de desestimular os aventureiros, assim como as tragédias provocadas pelo desvio ou obstrução do curso natural das águas não desencorajam os (ir)responsáveis pelos frequentes desafios à natureza em favor de interesses econômicos individuais e mesquinhos, ou mesmo aquelas pessoas que buscam desesperadamente algum lugar na intenção de abrigo.

Os pretextos para as tentativas de “redes localizadas” são mais ou menos os mesmos: motivação individualista ou criação de espaço para abrigo de dissidência. Nunca dá certo. Não se consolida. Porque as redes têm a sua natureza muito claramente definida pelo processo da horizontalidade, o que faz das tentativas de sua *verticalização* uma “tragédia anunciada”.

E os “animadores de redes” – e não gestores – sabem perfeitamente que o excesso de exposição lhes traz riscos idênticos, tanto de aceitação quanto de rejeição. Para enfrentar esses riscos, eles ou elas, criam estratégias e mecanismos de defesa, que vão desde breves desaparecimentos cíclicos temporários até cooptação, em PVT, de outros atores da Rede para amortecer os even-

tuais ataques que possam vir a sofrer. Podem, ainda, migrar para outro dos chamados “três grandes grupos”.

De certo modo a atuação dos “animadores de redes” é mais pessoal do que orgânica para o processo funcional das redes. É óbvio que, também, em certa medida, ele tem a sua relevância no processo. Afinal, clichê ou não, a horizontalidade das redes uniformiza a importância de todos os seus atores. É importante que se diga que, embora eu acredite que essa é a lógica que preside o funcionamento de todas as redes, estou falando de uma experiência pessoal de quase dez anos de participação em redes de conselhos de direitos, comunicação e cultura.

Sem desprezar a investigação acadêmica e científica, como já disse, escrevo divorciado de matrizes teóricas, porque trago a você, leitor e leitora, uma realidade que, de alguma maneira, pode desmentir algo do que já se escreveu sobre redes e seu funcionamento, sem ter de abrir um debate com os autores de teses conflitantes ao pensamento que os apresento. Trato aqui da realidade que vivi e vivo. Realidade que, certamente, espelha a sua própria experiência e que a essa altura estará levando você, leitor ou leitora, a construir inúmeros exemplos pessoais, identificando-se como atores do grupo um, dois ou três.

Mesmo admitindo eventuais desvios nessa curva comportamental que traço dos atores das redes das quais participo, principalmente na área da cultura, afirmo, em minha defesa, que esses desvios serão sempre exceções e nunca regra. Não tenho a menor dúvida de que o que trago aqui não constitui nenhuma novidade. E se o faço é para alicerçar a ideia da rede social como uma rede de moléculas H_2O . Ressaltando que sem nós amarrando nada ou ninguém, na fluidez aquosa, a bipolaridade atômica faz com que

as moléculas da água – representando simbolicamente os atores de uma rede – atraíam ou sejam atraídas de um dos três grupos para o outro.

Eu mesmo, em algumas situações, deixo a condição de animador de Rede para me abrigar no grupo da maioria silenciosa. Ou vice-versa. E mais, ao participar de várias redes, é muito comum que um militante se encaixe em grupos distintos, nas distintas redes das quais participa. Se em uma está no “grupo burocrático”, em outra poderá ser um “animador de rede” ou, ainda, do grupo da “maioria silenciosa” em outra rede.

Isto não é teoria. É fato tão comum quanto recorrente, pelo menos nas redes motivadas por assuntos relativos às políticas públicas de cultura – um fato que presencio não só nas redes de que participo, mas também nos diálogos com parceiros de redes comuns, sobre as outras redes das quais esses parceiros participam e eu não. Ou seja, desde a primeira linha desse texto, vocês estão participando de um mero exercício de racionalizar o processo em que se dão as trocas que efetivamos nos ambientes de rede social.

Exagerando, talvez, estamos, eu ao escrever e você ao ler, *desconstruindo* uma certa mística das redes, que, pela sua novidade, pode ser que ainda seja um instrumento mais idealizado do que realizado em sua plenitude, sugerindo possibilidades inalcançáveis. Sigamos, pois, nesse exercício de compreensão do funcionamento das redes. Da sua dinâmica funcional.

Para isso, sem nenhuma pretensão de dar uma aula de química e física, aqui abro parênteses para, genericamente, lembrar que as moléculas triatômicas da água são formadas por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio.

Sua configuração é angular, com o oxigênio no vértice e os dois átomos de hidrogênio nas extremidades.

A sua natureza bipolar (oxigênio negativo e hidrogênio positivo) faz essas moléculas serem atraídas umas pelas outras.

Ainda, genericamente – não é uma aula –, em condições específicas de temperatura e pressão, a água se apresenta nos estados líquido, sólido e gasoso.

Agora vamos às comparações com as redes sociais:

E insisto que falo a partir de uma experiência *vivencial*, há quase dez anos, em redes específicas, voltadas para assuntos sociais, de comunicação e de cultura. Com ênfase na área de cultura, mais propriamente no Programa Cultura Viva e suas múltiplas redes (redes abertas, não orgânicas).

Assim, nessas inúmeras redes das quais participo, que se cruzam e interpenetram outras tantas, cada ator tem o mesmo papel bipolar das moléculas de água, atraindo e sendo atraído por outros atores.

A energia de cada um desses atores é permanente, independentemente de em qual dos três grupos eles se enquadrem porque independentemente de gênero, idade, condição intelectual e qualquer outra coisa, cada um desses atores traz experiências e interesses anteriores, que, em comparação com molécula de água, seriam seus átomos vibrando com sua respectiva energia cinética, comum a toda matéria.

Os atores das redes, de modo diverso, reproduzem essa vibração que vai despender mais ou menos calor, em função da energia desta vibração individual, determinando a intensidade da troca de calor destes com a rede como um todo. Acentuando que o que junta os atores em uma respectiva rede é uma

particularidade comum a todos os seus pares, que eu chamo de “intenção”.

Não existe uma rede social se não houver uma intenção anterior predeterminada.

Se há uma intenção comum, independentemente de esse ator se comportar “burocraticamente”, “silenciosamente” ou “animando”, ele ou ela será uma molécula de H_2O desse coletivo.

Indiscriminadamente, é o conjunto de atores que determinará o volume das ações e respectivas consequências dessa rede como o conjunto de moléculas de água determina o seu volume e as consequências que advêm deste volume.

Para efeito de delimitar metaforicamente os “estados físicos” de uma rede, considero seu momento de fluxo de troca de e-mails dentro da sua média histórica, comparativamente, como a água no estado líquido.

Dentro do processo de toda rede há um “ritmo” médio de trocas de e-mails. Cada pessoa conhece o da sua rede. É esse momento médio, pois, que vou chamar de rede líquida; quando o processo flui com naturalidade. As trocas circulam de um extremo ao outro, sem sobressaltos ou anormalidades.

E em um determinado momento este ritmo cai, desacelera, esfria.

Por alguma razão a energia perde o calor do fluxo médio.

A rede, como a água, esfria, congela. Entretanto, como toda matéria, tem energia cinética. Os átomos das suas moléculas – atores da rede – continuam suas vidas, seus projetos, sua energia individual.

Ou seja, mesmo gelada, a rede permanece vibrando, com energia cinética – a energia dos seus membros, assim como vibram os átomos de hidrogênio e oxigênio na água congelada.

Porque é a energia das individualidades que, em última essência, dá vida à rede.

A rede não morre tampouco, como possa parecer, hiberna. Metaforicamente, muda de estado físico.

Você, leitor ou leitora, que me acompanha até esse ponto, decerto, há de ter traduzido essas metáforas com os próprios exemplos experimentados pessoalmente na rede em que participa. Certamente você já passou por um momento na sua rede, quando, com certa surpresa, viu a sua “caixa de entrada” com três ou quatro e-mails em uma rede em que a média era de 20 a 30 por dia. Ou, até, não viu nenhum, por dias seguidos.

Até que um fato novo reaquecesse o fluxo de trocas de informações, aumentando a temperatura e derretendo o gelo das relações.

Em outro oposto, toda rede também já enfrentou altas temperaturas.

As tensões se acirram. Os diálogos recrudescem. Tornam-se ásperos.

A água evapora.

É o “momento gasoso” das redes.

Suas moléculas se dispersam porque é justo nesse momento em que as efêmeras sub-redes em PVT proliferam.

São movimentos episódicos de reagrupamentos circunstanciais para lidar com o fator que desencadeou o aumento exagerado da temperatura, prevalecendo a tendência de que a temperatura, com o tempo, subordinada aos interesses comuns – a “intenção” da rede – volte ao seu estado líquido, com as mesmas moléculas – seus atores.

E como tudo isso é muito novo, provoca muitas interpretações distorcidas sobre, principalmente, a potência de determinadas redes, em um dado momento.

Quantas vezes eu e você já não vimos nossas redes receberem a extrema unição ou até mesmo o atestado de óbito, para pouco depois termos nossas “caixas de entrada” lotadas de e-mails, com convocações várias?

Talvez isto decorra do fato de que as pessoas insistem em fazer uma leitura isolada, rede a rede, ignorando suas intercessões.

Curiosamente, na prática, as redes não perdem sua capacidade de interseção por conta das diferenças episódicas de estado físico. Uma rede em “estado líquido” pode se comunicar com outra em “estado sólido” ou “gasoso” e vice-versa.

Aliás, encerro esse exercício que estamos empreendendo para, juntos, compreendermos melhor os processos de funcionamento das redes, tratando exatamente da questão das interseções.

Já vimos até aqui que, em vez de nós, amarrados e presos, os elementos da rede são como as moléculas triatômicas da água, atraindo e sendo atraídos uns pelos outros, deslizando com fluidez por uma superfície horizontal, sem hierarquia.

Vimos também que essas moléculas, os elementos das redes, dispõem-se em três grandes grupos, que se comunicam entre si, permitindo o deslocamento das moléculas de um grupo para o outro, face às circunstâncias episódicas.

Depois comparamos os momentos extremos de uma rede, a partir da sua normalidade, com os estados físicos da água.

Para manter o mesmo critério analógico, partindo para outra metáfora que se apoia em explicações da física, por ser a “ciência natural que envolve o estudo da matéria e seu movimento através

do espaço-tempo, juntamente com os conceitos relacionados, como energia e força”, vamos tratar da motivação e do mecanismo de interseção das redes.

Genericamente podemos dizer que a principal motivação é o *peso* do problema, enquanto o mecanismo é conhecido pela física com o nome de “desmultiplicação de força”

Se você tem que deslocar para cima uma massa de 100 kg e utiliza uma roldana, terá de fazer um determinado esforço.

Estamos falando da solução de um problema por uma só rede. Se você adiciona mais uma roldana nesse sistema de levantamento da mesma massa de 100 kg, vai ter o seu esforço dividido por dois. Aqui o problema ainda é o mesmo, com o mesmo *peso*. Mas o esforço para resolvê-lo foi dividido, pela interseção de mais uma rede. Se adicionarmos mais uma roldana, menor ainda será o esforço. E assim sucessivamente. Ou seja, quanto mais redes estiverem envolvidas na solução de um determinado problema, menor será o esforço para se chegar a uma solução.

Todavia, há que se imaginar que, considerando que cada rede se forma a partir de uma intenção específica e particular, o concurso de várias redes para suportar o peso de um problema com menos esforço, implica concessões. Mesmo levando-se em conta que estamos tratando de redes voltadas às questões da cultura e suas políticas públicas.

Mas, voltando à física e a “desmultiplicação de força”, obviamente, à medida que vamos adicionando novas roldanas ao sistema, teremos de aumentar o comprimento da corda para dar conta das novas voltas exigidas pelo novo percurso em torno de cada roldana adicionada para facilitar o levantamento da nossa massa original de cem quilos.

A comparação natural que se faz aqui é entre o aumento do tamanho da corda e o aumento do *tamanho* das negociações que resultam desse processo de cooperação entre as redes que materializam as intercessões.

A relação exata entre a quantidade de roldanas, o comprimento da corda e a força aplicada para levantar a tal massa do chão é o resultado de uma equação que não me atrevo a procurar entender. Assim como não ousou calcular ou, sequer, tentar formular uma equação para calcular a quantidade necessária de interseções de redes para o enfrentamento de um determinado problema e o conseqüente tamanho das concessões necessárias.

Há que se considerar como grande complicador desse cálculo a chamada “intenção” original da formação dessas respectivas redes e a sua relação direta com o “peso” de um determinado problema, que irá variar entre as redes envolvidas nesta intercessão pontual.

Não há, obviamente, fórmulas ou receitas prontas para soluções de problemas enfrentados em rede ou interseções de redes.

Imagine, por exemplo, no caso do Programa Cultura Viva, em que, não raro, três, quatro ou cinco Redes, atuando transversalmente, buscam soluções para um problema, ou mais complexamente, para um conjunto de problemas que se inter cruzam. Aqui temos, simultaneamente, uma intercessão de redes e de problemas.

Sem exageros, a quantidade de problemas enfrentados pelas redes no campo da cultura, mais a igualmente infinita possibilidade combinações de interseções entre redes, não nos autoriza a sonhar com fórmulas mágicas. Muito embora, em alguns momentos, nos deparemos com problemas que parece que só podem se resolver com um passe de mágica.

O próprio Ministério da Cultura, na qualidade de formulador e gestor das políticas públicas de cultura, de certo modo, acaba por se fazer um “peso” para os trabalhadores da cultura, ou os coletivos e instituições privadas, quando contraria seus interesses. E quando isso acontece, não são esporádicos os casos em que o Ministério tem enfrentado essa capacidade de interseção de Redes de Movimentos Culturais.

Talvez o caso mais emblemático de intercessões de Redes enfrentado pelo Ministério da Cultura tenha sido a disputa na questão dos Direitos Autorais, combinado com a retirada da Licença CC do seu site e os conflitos relativos ao Ecad, segundo os próprios comentários da ex-Ministra, em entrevistas após a sua saída. Ou então as intercessões de todas as redes dos Colegiados Setoriais do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), por conta de questões relacionadas ao processo eleitoral do Conselho, levando o Ministério a prorrogar os prazos de inscrição, que culminou com o adiamento da data do Encontro Nacional dos Colégios Setoriais, em Brasília para a eleição dos seus representantes, em ambos os casos causando um grande desconforto aos gestores do MinC.

Muito provavelmente nada disso seria possível sem o concurso de um conjunto de redes, para desmultiplicar o esforço necessário para o levantamento dos *pesados* problemas.

Mas, a bem da verdade, a soma de esforços a partir da interseção de redes não se limita a questões ligadas a gestão do Executivo.

Temos exemplos de mobilizações com intercessões de redes para pressionar o Legislativo, no andamento de Projetos de Leis (PL) e Projetos de Emendas Constitucionais (PEC).

As intercessões de redes são uma estratégia, inclusive, de disputa entre grupos da sociedade civil.

Eu mesmo já testemunhei algumas dessas disputas, ao longo desses quase dez anos de militância em redes.

Enfim, depois desse exercício para compreender as redes, seus elementos e seu funcionamento, nos vemos diante de dois desafios concretos. O primeiro, não necessariamente nessa ordem, dirigido à academia, no sentido de estimular seus pesquisadores a um trabalho de *arqueologia* nessas redes, para sistematizar seus temas, seus conteúdos e suas metodologias de interseções. Interseções estratégicas e políticas.

Há um verdadeiro *tesouro arqueológico* nessas trocas de e-mails ao longo dos anos.

Só o Programa Cultura Viva, com as suas múltiplas redes, caçulinha perto das múltiplas redes do setor do audiovisual, por exemplo, mas que já vai completar nove anos, com milhões de e-mails trocados, oferece uma frente de trabalho para uma centena de pesquisadores, por muitos anos.

Imagine, então, todo o conjunto de redes ligadas à cultura, que riqueza não acumula.

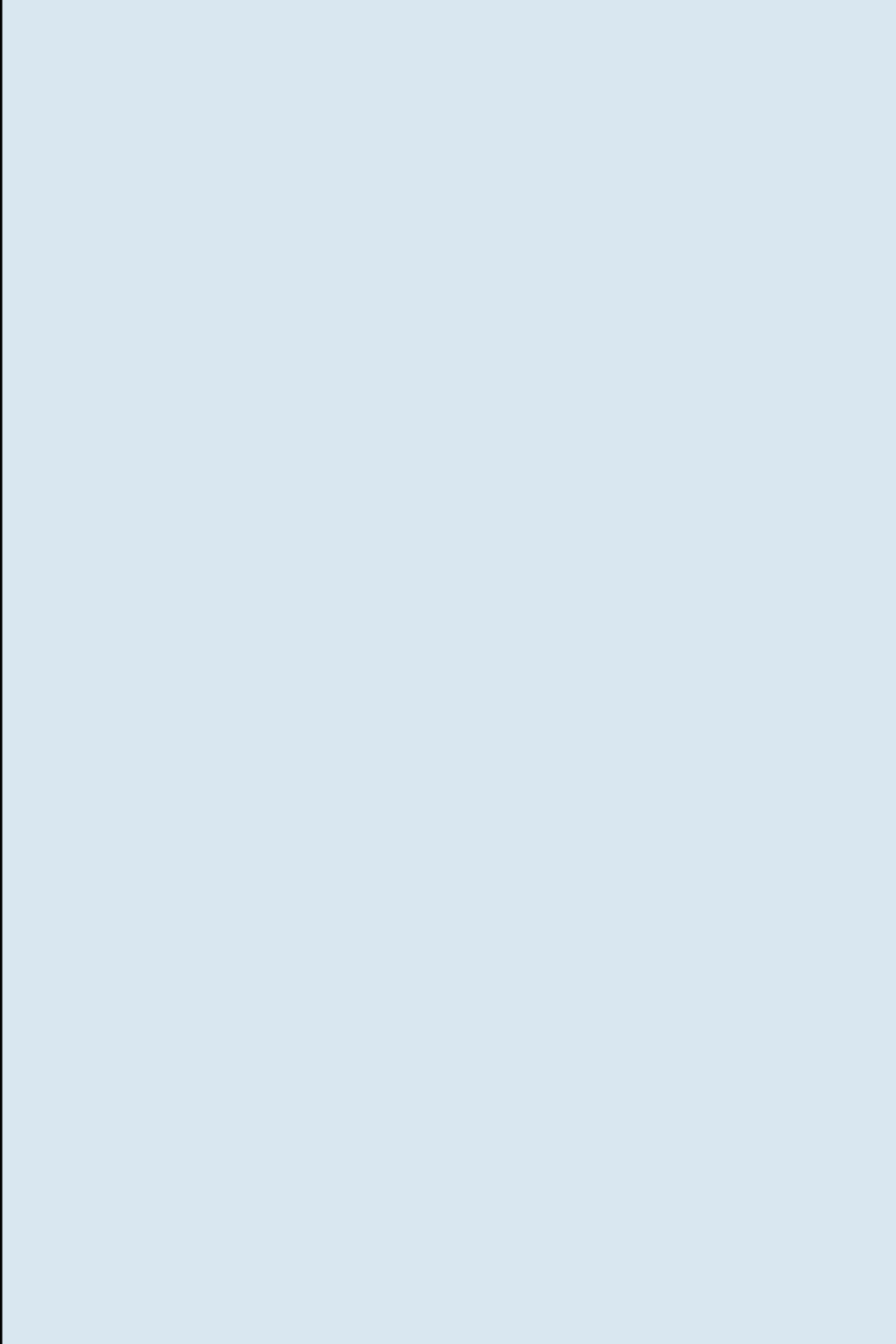
O segundo desafio que se coloca é para a sociedade de um modo geral, que tem nas redes um poderoso instrumento, pela sua capacidade instantânea de trocas de informações e conhecimentos. É fundamental compreendê-la para dominá-la. É preciso entender claramente os seus mecanismos, para poder usar as redes como ferramenta de transformação social, assegurando igualdade de oportunidades, conscientes de que o que transforma não é a ferramenta “rede”, mas as ideias que nela circulam.

A perigosa armadilha para fazer você acreditar no poder da rede pela rede, a rede como panaceia para todos os seus problemas, está armada e pronta para lhe aprisionar.

Por isso, o desafio de compreender sua configuração e funcionamento, para não se tornar presa fácil dos seus apelos e encantos. E este exercício de desamarrar os nós das redes, entendendo-a como algo mais fluido e bipolar, para favorecer a atração entre seus atores, portadores da energia cinética das suas ações anteriores e paralelas à rede pode ser um primeiro passo em direção ao infinito.

Assim espero!

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica em 2014 com arquivos fornecidos pela Funarte.



Organizadora
Ana Vasconcelos

Marcos Moraes
Augusto Albuquerque
Claudio Paolino
Marjorie Botelho
Caroline Brito de Oliveira
Regina de Barros Cianconi
Andrea Capssa Lima
Giovanna Graziosi Casimiro
Nara Cristina Santos
Denise Camargo
Davy Alexandrisky

ISBN 978-85-7307-160-1



9 788573 071601

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA