



EccoS Revista Científica

ISSN: 1517-1949

eccos@uninove.br

Universidade Nove de Julho
Brasil

Barroso, Ana Beatriz

Implicações de um acervo de arte, virtual e universitário

EccoS Revista Científica, núm. 27, enero-abril, 2012, pp. 97-112

Universidade Nove de Julho

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71523347007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

IMPLICAÇÕES DE UM ACERVO DE ARTE, VIRTUAL E UNIVERSITÁRIO

IMPLICATIONS OF A VIRTUAL AND ACADEMICALS ART ARCHIVE

Ana Beatriz Barroso

Doutora em Comunicação.

Professora pesquisadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Coordenadora da Licenciatura em Artes Visuais da UAB/UnB.

Brasília, DF – Brasil.

abeatrizb@gmail.com

RESUMO: Neste artigo analiso o processo de criação de um acervo de arte no ciberespaço. Abordo as reflexões que o acompanharam, desde a percepção da existência de uma linguagem alterada pela ação silenciosa das pessoas que falam inventivamente às implicações de sua especificidade artística, virtual e universitária. Ter e dar acesso ao conhecimento da arte entendida como relação é um problema de mediação cultural a ser elaborado pelo educador e pela pessoa educada em arte.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo. Educação. Linguagem. Transversalidade. Virtual.

ABSTRACT: In this paper is proposed an approach to the creative process of an art archive in the cyberspace. It is developed the perception of a language changed by the action of everyone who speaks inventively. Afterwards it discusses the implications of this archive in terms of art, virtual and academics tradition. To have and to give access to the art knowledge, once art is understood as relation, is a problem of cultural mediation and it is experienced both by the educator and by the person educated in art.

KEY WORDS: Archive. Education. Language. Transversal. Virtual.

1 Introdução

Embora não seja exatamente novo, isso que será dito deve sê-lo a fim de nos lembrar de algo fundamental quando se pensa em termos de potencial educativo da arte. Quem melhor nos educa em arte são os próprios artistas. É o contato direto, constante e generoso com a arte – obras, processos e sistemas, exposições, livros e filmes – o que efetivamente nos ensina coisas, teorias, histórias e técnicas da arte. Isso é assim e não há elucubração qualquer que destitua este contato de valor para o campo da educação em arte. Tive a felicidade de ter tido, há anos, um professor de Estética, Mário Bonomo, que um dia, em aula, disse para todos nós, em tom de sugestão *en passant*, que fôssemos com frequência à biblioteca, passássemos lá longas horas, a folhear livros de arte – não problematizemos por hora esta expressão. À época, eu já tinha o hábito de frequentar os livros de arte de olhar e olhar e folhear e voltar e ler uma coisa ou outra, nos livros da coleção “Gênios da Pintura”, que tínhamos em casa. A fala do professor, à qual dei ouvidos, além de reforçar um hábito que já muito me aprazia, abriu-me o horizonte do universo pictórico e calcou em mim o prazer de conviver, ainda que imaginariamente, com esse universo. Como não havia em minha cidade, nesses tempos, museus nem galerias de arte, esse contato direto, e no entanto indireto, posto que mediado pelo objeto livro e toda sua carga de opções editoriais, políticas e estéticas (CHARTIER, 1998), foi, indubitavelmente, fundamental em minha formação.

No filme documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (Brasil, 2007), o mordomo Santiago conta-nos que vivia, vive e vivencia suas experiências como se estivesse em outro tempo e em outro lugar, tão próximo se sente, intimamente, daquilo que habita seu imaginário – as histórias das mais diversas aristocracias. Sua coleção de notas, anotações e cópias dos nomes de famílias e personagens que compõem as sagas, os dramas e as tragédias das dinastias, das tiranias, das rainhas, reis, condes e condessas, nobres e banqueiros, da China, da Europa, da Índia, da Rússia, do Brasil etc., todas elas escritas à máquina, em uma antiga máquina de escrever, estão ordenadas e agrupadas e arquivadas nas estantes de seu pequeno apartamento no Leblon, Rio de Janeiro. Em dado momento de seu depoimento, ele diz não sentir solidão, pois vive cercado desses mortos, que para ele, são como vivos.

O contato pessoal e cotidiano com determinada cultura (no caso de Santiago, com a cultura aristocrática) chegou ao ponto de transformá-lo em artista. Sim, artista da vida, essa espécie de artista das mais sutis, difusas e inapreensíveis, já presente nas expressões populares que dizem de uma ou outra pessoa que ele ou ela “é um artista”, mesmo que ele ou ela não façam arte. Diz-se isso, “tal pessoa é uma artista”, geralmente quando essa pessoa faz o que faz de modo único, com brilho próprio, à sua maneira, com graça. A educação em arte tem, em nosso entendimento, a ambição suprema de transformar a pessoa a esse ponto, a ponto de transformá-la em artista nesse sentido antes de tudo: artista da vida e do viver. Não raro, educadores em arte já são artistas dessa espécie. São tão essencialmente artistas que sequer têm necessidade de se auto-afirmar como artistas, criando obras, propondo situações e sistemas, “performando”. São artistas, apenas, visceralmente artistas, ocupando-se no fundo da formação de novos artistas.

Se educar é conviver e transformar e, se educar em arte é ampliar a dimensão estética da pessoa (BARBOSA, 2008), é preciso que comecemos a ver esse processo de transformação e de ampliação em sua fase inicial, em seu lugar de origem: a fala. Tendo examinado este lugar passaremos, então, a observar outras possibilidades de desdobramento de tal processo. Esse lugar primevo, inicial, de alteração ou transformação de nossa interpretação da realidade é, já, antes de qualquer mediação formal ou informal, a própria linguagem (MATURANA; VARELA, 2010).

2 A linguagem alterada

A potência comunicacional – assim como a potência universal – da arte existe e é certo que exista porque está no fundamento da noção de arte como algo objetivado a partir de um fórum íntimo e silencioso, corporal, por meio de uma linguagem que, naturalmente, por ser linguagem, é partilhada, social, comum. Por meio da linguagem, de qualquer linguagem, desde a natural, a língua materna que falamos, à artística, viabilizada pela técnica que praticamos ou pelo conjunto conceitual que mobilizamos, saímos de dentro para fora, saímos de nós e tendemos ao outro. Curiosamente – e isso é um dos mistérios que cerca as origens da linguagem humana

– não conseguimos discernir, nem historicamente nem individualmente, onde começa o que somos (enquanto seres humanos, pessoas) e o que é a linguagem que falamos. Somos humanos por termos uma linguagem tão complexa ou temos uma linguagem assim tão complexa por sermos humanos, ancestralmente sociais? Habitamos o símbolo ou somos habitados por ele? Nesse sentido, embora nos comuniquemos por meio da linguagem, a linguagem não é um meio de comunicação, é muito mais que isso, pois nos constitui (BENJAMIN, 2000). Somos feitos de linguagem. Somos feitos dessa forma, desse sistema feito de palavras, sintaxes, semânticas, cores, sons, assuntos, nos quais pensamos e pelos quais somos pensados simultaneamente.

Dizer que a linguagem é um meio de transpor o fórum íntimo e aceder o solo social, ou um meio de nos comunicarmos uns com os outros, é correto, mas reduz as noções, tanto de linguagem, quanto de humano, e nessa redução estreita-se nossa compreensão do mundo, da vida, da existência, da arte, de nós mesmos. Ver a linguagem apenas como meio de comunicação é deseducar. O que podemos dizer, com alguma margem de segurança, é que, entre tantas outras coisas, a linguagem nos permite falar e, assim, comunicar.

A fala, por definição, é essa parte da língua que cabe à pessoa, ou seja, é a maneira pessoal de lidar com algo culturalmente estabelecido. Essa lição tomamos de Saussure (2010). Ninguém, individualmente, é capaz de inventar uma língua ou de transformar um idioma a ponto de estabelecer efetivamente novas expressões ou palavras que serão usadas e entendidas naturalmente por todos. Excetuando Tolkien e sua imaginação extraordinariamente fabulosa, não há notícia nem relato não fictício de uma pessoa, aqui ou alhures, dessa época ou de outras, que tenha sozinho inventado uma língua real e uma linguagem viva – nesse caso, talvez nem mesmo Tolkien, posto que a língua imaginária por ele criada é vivida apenas por pequenos grupos de pessoas (apaixonadas por essa invenção) em situações muito específicas.

Para que não reste dúvida sobre o que seja língua e o que seja linguagem, basta pensar que a linguagem é o sistema como um todo, um sistema articulado de signos, e a língua é o que nos permite operar esse sistema, vivificá-lo. Tem-se notícia de pessoas que provocam alterações significativas em uma linguagem, a ponto de influenciar todo o grupo dos falantes

de determinada língua em uma geração, mas ninguém inventa integralmente por si uma linguagem articulada e, se o fizesse, talvez não tivesse qualquer serventia, pois não seria compreendida pelos outros. Mesmo os poetas mais originais, tudo o que podem fazer e fazem é pesquisar e criar maneiras próprias de lidar com a língua. A criação se dá no plano das falas.

A língua, no caso do idioma, e as linguagens da arte, vão se alterando e se transformando sem donos, por uma ação difusa, dispersa e irracional (ou suprarracional) do grupo de falantes e de artistas, que incorporam mudanças nas palavras, expressões e construções, esquecem-se de outras, deformam algumas. A língua, assim como a arte, não é propriedade privada de ninguém e não há quem possa arrogar-se a dominá-la, nem gramáticos, nem acadêmicos, nem expoentes, ao menos enquanto ela for viva. Ninguém sozinho a inventa, ela é um bem do povo que a fala e a faz e que, conjunta e anonimamente, a recria dia a dia. A última tentativa de se inventar artificial e racionalmente uma língua foi o Esperanto, que, digamos em linguagem popular, não vingou, porque a língua precisa de um grupo de falantes vivos que a use para os mais diversos fins, é coletiva e social por natureza, é cultural, finalmente. Com a linguagem artística não é diferente.

3 A educação para uma arte transversa

Dentro da língua, idioma vivo, há uma outra dimensão, menos social e mais ligada à pessoa que usa a língua para viver, interagir, expressar-se e se comunicar com os outros. Na fala e no falar, sim, inventamos ou podemos inventar ou, ainda, ensinamos a inventar. Com mais ou menos espírito, inventamos mundos, confusões, entendimentos, palavras, termos, neologismos, dizeres. Nesse inventar mínimo, pessoal, operado na fala, no falar – e aqui novamente podemos transpor o universo da língua idiomática e pensar em qualquer língua que opere qualquer sistema de articulação de signos de qualquer natureza, qualquer linguagem, portanto, com vocação estética ou não – nesse falar tornamo-nos sujeitos da linguagem e temos o direito de sonhar, entre tantos sonhos possíveis, o sonho de conhecer, refrescar, alterar e transformar a linguagem, o sonho de transversar e de educar transversalmente.

A relevância dessa educação transversal consiste no fato de que a cultura, qualquer cultura – a do traficante e a dos cardeais – seja digna de atenção. Não necessariamente de respeito. Àquele que vive, basta-lhe viver? Se lhe bastasse, arriscaria-se, assumiria-se a incerteza, a errância e todas as dificuldades enfrentadas pelo pensamento complexo (MORIN, 2009)? Fácil é pensar que a pessoa se arrisca sempre por ignorância, por falta de cultura, nesse caso, de uma determinada cultura, pois a cultura, qualquer que seja ela, é sempre localizada, datada e limitada. Uma cultura universal, a rigor, seria inapreensível por uma pessoa. Vide, como contraponto, o livro *O arquivo universal e outros arquivos*, de Rosângela Rennó (2003). Por mais que uma pessoa estudasse a suposta cultura universal e se esforçasse por apreendê-la, ela lhe escaparia, tamanha sua complexidade – nosso mundo já não é o mesmo mundo do século XIX, quando a noção de cultura entrou em voga nos meios intelectuais e tornou-se objeto de estudo. Não só de estudo, mas também de esnobismo.

Paremos aqui um minuto. O que é fazer arte (e consequentemente, estudar e educar em arte) quando a arte não está na coisa feita ou que se faz, mas na relação que se estabelece entre essa coisa (ainda que imaterial, dinâmica, efêmera ou mínima), a pessoa que a faz e a pessoa que a frui e dela participa? Diria, sabendo que cada qual responde a questão a seu modo, diria que fazer arte é realizar zonas de relação, pontes entre as coisas não ditas, entre consciente e inconsciente, entre pessoas e comportamentos, é criar relações, enfim, essencialmente entre seres. A ruptura do silêncio e do ensimesmamento é, por assim dizer, a marca da arte e da fala poética, que transversa.

Não há garantia alguma de que ela vá transversar, mas o silêncio é a condição mínima para que o transverso aconteça. E se não há garantia para que ele aconteça é porque inúmeros fatores, de ordem interna e externa, intervêm. Pode a obra ser de extrema qualidade e nada acontecer naquele que a vê. Pode aquele que a vê ser de extrema sensibilidade e nada acontecer. Nada acontecer significa nada se alterar na pessoa, nenhuma palavra, gesto, arranjo composicional, imagem ou argumento impulsioná-la para dentro ou para fora de si, fazê-la transitar no tempo imemorial, quando memória e invenção se juntam e criam sentimentos e entendimentos entrelaçados, fazendo pensar corporeamente.

Não fosse por sua origem no corpo, nas sensações que este recebe e transmite, a arte e o conhecimento gerado na arte não poderiam ser ensinados, nem almejar a universalidade. Isso porque, dada a imensa incerteza de que a obra, por mais sublime ou tecnicamente correta que seja ou possa parecer, guarde eficiência poética e comunicativa, é possível duvidar do caráter universal da arte. Não fosse pela matriz corporal, fisiológica, sensual, emotiva e neural, da própria ciência da arte, calcada na memória dos corpos, poderia se dizer que seu incensado caráter universal não passa de um delírio datado da época em que o mundo tinha um centro e não se encontrava despedaçado em multi centros como agora, quando a economia se encontra globalizada e os valores, todos eles, morais, religiosos, políticos e sociais, libertaram-se (em parte) das clássicas dicotomias: do bem e do mal, da direita e da esquerda, do hemisfério norte e do hemisfério sul e assim sucessivamente. Hoje é tempo de convivência de opostos, de tolerância ou de intolerância explícitas, de um mundo onde há um muro descaído em Berlim e outro ainda erguido na Palestina. Mais do que nunca, até mesmo por uma questão de sobrevivência, a arte é fundamental à vida (trans) humana (NICOLESCU, 1999). Do ponto de vista da cultura, porém, sua universalidade permanece como um porto a ser conquistado, talvez por meio de um mergulho no particular.

Talvez tudo isso soe demasiadamente lírico... mas já provamos culturalmente, a essas alturas históricas, de tantos frutos! Já superamos maneirismos, esgotamos a linguagem, construímo-la novamente, aventuramo-nos pela lógica concreta, neo-concreta, gozamos do minimalismo, da ingenuidade intuitiva, tornamo-nos objetivos, racionais ao extremo, tecnológicos, científicos, místicos, audaciosos, embandeiramos o não-objeto, lançamo-nos a causas sociais e ecológicas, desassossegamos diariamente. Não sei, parece-me que certa ânsia de resolver cabalmente as coisas faz parte de um passado ainda repleto de frescor, mas já passado (a modernidade), onde diversos radicalismos soavam redentores, a vanguarda da vanguarda, o adiante do futuro, a melhor interpretação do presente, o ápice de tudo que veio antes, sua justificativa, seu sentido, única solução possível para um caminho único, ponto de chegada inevitável, ao qual todos, mais cedo ou mais tarde, iriam chegar, perceber, aderir.

Contudo, a razão sensível, o cultivo da compreensão e o sentimento de pós-modernidade trabalhados por Maffesoli (2010) apontam para outra

direção, que ultrapassa as certezas evolutivas e causais da arte, da espécie, das modalidades artísticas, da civilização, da cultura. A ideia de uma marcha linear implacável, da qual consciente ou inconscientemente participáramos todos, já comporta, em si, uma percepção unidimensional e estreita da existência. Apegamo-nos muitas vezes a ela porque, justamente, herdamos toda uma cultura que assim percebe o desenrolar dos acontecimentos: de gênio em gênio, de glória em glória, de guerra em guerra, de prova em prova, avançaríamos, rumo ao ápice ou ao fim escatológico da arte, do samba, da poesia, da pintura, do meio ambiente, da espécie humana, dos valores morais, das verdades universais, da indústria fonográfica etc. Por que haveríamos de ser eternos, se todas as espécies animais e seus modos de vida têm um tempo limítrofe, um prazo de validade, conhecem (ainda que o ignorem) um fim? Não são poucos os que, dentro e fora da arte, afirmem ou neguem certamente a finitude fatal do destino humano, e isso em um tempo em que abundam, da Física à política, teorias e princípios de incerteza!

4 Um meio transversal de educação em arte

A fim de experimentar um meio que viabilizasse a educação para a arte transversa, aqui exposta, sendo essa arte, em suma, essencialmente, uma postura, uma maneira de ver, de falar, de ser e de estar no mundo, não exclusiva do artista, mas por este, muito naturalmente, ensinada, comecei a pensar o que poderia vir a ser um espaço de cultivo e estudo de arte na internet, onde as pessoas, estando ou não inseridas em sistemas de educação formal, pudessem ter acesso ao conhecimento artístico gerado em âmbito universitário. A intenção inicial era organizar um acervo virtual de materiais didáticos e dinâmicas educativas em artes visuais. Esse projeto, chamado AcervoVIS (www.acervovis.com), contou com apoio de edital da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Os fatos foram se desviando dessa intenção primeira e se encadeando diferentemente em função de posições fundamentadas na reflexão acerca de pontos de interrogação incontornáveis, cujas implicações aqui exponho.

O primeiro desses pontos diz respeito à ideia de acervo. O que é guardar? O que é, mais especificamente, quando se pensa em acervo vir-

tual, arquivar e armazenar informação, se informação é justamente a novidade, o surpreendente, a perturbação? A resposta pode ser procurada na noção de memória. A ela se soma a noção de linguagem. Se há uma língua que nos permite operar em um sistema altamente complexo, essa língua necessita, forçosamente, de um substrato cultural e, portanto, memorial. Coisas devem ficar guardadas, ainda que não saibamos como, coisas concretas ou imateriais, numéricas e virtuais, hão de deixar rastros, vestígios concretos. Desses vestígios, abstratamente se tecerá a linguagem cibernética.

O segundo ponto interroga a qualidade requerida para o acervo: o caráter universitário. Parti do tripé e do direcionamento clássico da vocação triangular das universidades, inclinadas para o ensino, a pesquisa e a extensão. O próprio acervo se coloca como extensivo na medida em que se pretende de domínio público. A inspiração vem de Cartola, sambista brasileiro. Ouvi em uma entrevista radiofônica que ele teve muito pouco acesso à escola, mas havia no morro uma biblioteca, onde ele pôde ler livremente Fernando Pessoa e outros poetas. Seria responsabilidade das universidades públicas criar e gerir espaços assim, bibliotecas públicas, abertas a todos. Embora a ideia de fundo seja de fato a de biblioteca, optei pelo termo acervo por considerá-lo mais indicativo. A palavra acervo sugere se tratar de um espaço de armazenamento não só de livros, mas de qualquer objeto. Pode-se, no entanto, trabalhar com um conceito amplificado de livro e usar a imagem da biblioteca como metáfora de inestimável valor. Ela, inclusive, aproxima-se da imagem do universo. “O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados de balaustradas baixíssimas.” (BORGES, 2007, p. 69). Junto a essa imagem universalista, cuja célula é o livro, que representa aqui, essencialmente, um meio onde se cristalizam fragmentos e percepções da realidade e das realidades todas a que chamamos universo, as dimensões do ensino e da pesquisa em arte aglomerar-se-iam a fim de formar o composto de que são feitas as universidades e o que nelas se faz.

A terceira implicação contida no que eu pretendia fazer tangenciava a noção de arte. Que esta seja indefinível, já se sabe. Quanto a isso, sequer se discute. Contudo, ainda que de modo instintivo, era necessário discernir e limitar o campo de ação. O que se pode entender por arte hoje? Que

tempo é esse e o que a arte faz aí/aqui? Trata-se, mais uma vez, de questões, essas sim, para mim, discutíveis. Sabe-se que em diferentes épocas a arte significou diferentes coisas. O conceito, esse que não pretendo discutir, variou imensamente. Quanto mais alguém se desloca por entre épocas históricas distintas, mais percebe a multiplicidade de formas adquiridas pela arte. Isso implica em assumir que a sua forma na atualidade é transitória, efêmera e fugidia, como foram todas as formas anteriores, múltiplas e diversas, adquiridas ao longo dos séculos. Uma constatação como essa é, necessariamente, problemática quando se trata de arquivamento: o que dura, quanto dura, como o faz e o que deve perdurar?

Por fim, a quarta questão diz respeito à noção de espaço. Por algum motivo, já vinha trabalhando com a ideia de lugar como oposta a de não-lugar, extraída de Marc Augé (1994), e de ambiência como um aglutinado de ambientes independentes e afins. Essas ideias acarretam consequências que ecoam na denominação ciberespaço (LÉVY, 2000), seus sentidos e conexões. Mais que isso, a concepção de ambiência ciberespacial exige um posicionamento específico em relação ao fluxo informático presente na *web* e à cultura gerada nesse fluxo, pautada na ideia de trocas intensas, rápidas, multilaterais e potencialmente mundiais.

Os quatro pontos assinalados formam a base da exposição que se segue. Nela pretendo rememorar razões decisivas e alguns motivos de opções feitas, além de esclarecer o que justifica o empreendimento em realização, sua precariedade e busca por uma eficácia comunicacional comprometida com os valores trabalhados na primeira parte deste artigo, onde se mostrou que a noção de uma linguagem alterada comporta um exercício de fala próprio do artista, do poeta (criador). Por isso, a pretensão aqui é mesclar filosofia e ciência, no sentido mais despojado que elas possam ter, a fim de falar de arte, pois se trata, em suma, de mergulhar, com a escrita, nos meandros do processo criativo originário de um acervo específico, comum a tantos outros contrerrâneos e contemporâneos virtuais, e, no entanto, deles distinto, deles diferenciado em função de posturas razoavelmente e intuitivamente assumidas. Trazer isso à tona de volta, falar disso, escrever a esse respeito, compartilhar, abrir-se às discussões que tal processo possa vir a gerar, significa nesse contexto pensar em voz alta sobre questões, velhas e novas, pertinentes às noções de memória, universidade, ensino e pesquisa em arte.

5 Acervo e casa

O que está em jogo, na ideia de acervo, não é a posse, o domínio ou o controle, como eventualmente acontece com as coleções. O que está em jogo num acervo é o zelo, o cuidado, a guarda nesse sentido. Etimologicamente, *zelum* está na origem da palavra ciúme. Seria preciso ter ciúme – ou cuidado – do que se ama e se pretende cultivar? Se sim, a ideia de acervo se cristaliza em um espaço pensado para o cultivo daquilo que se deixa arquivar. Isso que se deixa arquivar já é uma parte precária, frágil e sempre menor que tudo que se faz e que não se deixar arquivar. Federico Fellini se dizia nulo como colecionador e péssimo guardador de lembranças (CONSTANTINI, 1995). Dava-lhe aflição ver pilhas e pilhas de coisas arquivadas, cartas velhas, fotografias, objetos particulares, já sem utilidade mas dotados de algum estranho magnetismo que não os deixava ir para o lixo e ficavam entulhando gavetas, prateleiras e armários. Tudo aquilo parecia lhe pesar, tornar a vida mais atravancada, menos casual do que talvez fosse. Assim como abominava esses pequenos e inevitáveis nichos de acervo doméstico, o cineasta rechaçava a verdade e assumia-se mentiroso inveterado e incorrigível, fabuloso. Que relação poderia haver aí, entre a documentação e a verdade, bem como entre a mentira e o esquecimento?

O elo que os une, pelo qual efetivamente Fellini zelava, é a inventividade. Que a invenção se dê nas brechas da memória e no desmazelo da verdade, nos vãos das certezas e nas rachaduras da solidão é o que importa. Para o artista, de fato, é isso que importa. Contudo, mesmo entre artistas, quais são os casos de invenção, quem são os inventores, quem, os verdadeiramente mentirosos? A exceção não faz a regra e, na educação e na cultura, mais especialmente na cultura da arte, para que se forme uma corrente de pensamento, um caldo epistemológico e um fluxo informático forte o bastante para alimentar constantemente uma comunidade, tudo, do pouco que se deixa apreender, interessa: os restos, as sobras, o lixo da arte, o que ficou dos processos fabulosos, os bastidores, intrigas e guindas, fofocas e pormenores, os fiapos de lembrança, os achados, as frases felizes e as infelizes, tudo isso, digno de reciclagem, interessa à formação de uma cultura artística. Tudo isso tem valia e proveito. Tudo isso há de ser disposto em um lugar, durante algum tempo, para ser consultado e discutido publicamente, usado e esquecido, guardado, sim, apenas como um

estado passageiro anterior à perdição, naturalmente mais violenta, talvez até mais fértil e fecunda que o conjunto de obras reunidas em um acervo, mas disposta (a perdição) ao azar, inacessível por definição.

Os acervos, em geral, são espaços de acesso a eixos culturais e configuram-se, na prática, como espaços de iniciação à pesquisa; são, tradicionalmente, espaços resguardados, discretos, para poucos. A face social de um acervo, a parte dele que se abre ao grande público, aos não especialistas, são museus, espaços e centros culturais. Um acervo é, por definição, um espaço íntimo, pouco social, pouco frequentado, mas que se constitui, justamente por sê-lo, como lugar de encontros. Como tal é que ele me interessa. Um acervo não é um espaço público. O que se faz e se vê nele é que pode vir a público ou não, permanecer secretado. Nesse ponto, um acervo se parece a uma casa.

[...]
uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,
[...]

(NETO, 2008, p.57-58).

O acervo-casa, espaço menos público que privado, propicia um tipo de encontro que é, necessariamente, interpessoal. A comunicação que se estabelece nesse espaço não é do tipo espetacular e massiva, impressionante e de poucos para muitos, mas de uma pessoa com outra ou com seu pensamento sintetizado em um meio ou em vários. É um encontro íntimo entre duas pessoas por meio de um objeto. Desnecessário dizer que esse objeto é cultural, pois todos os objetos o são. Contudo, como estamos falando no fundo de um acervo de arte, é natural que pensemos mais especialmente nos meios de comunicação e, com eles, em todo o arcabouço cultural neles dinamizado. Reformulo, portanto, a frase acima para explicitar que um acervo de arte propicia o encontro de uma pessoa com outra por meio da escrita, da voz, de imagens em movimento, músicas e canções, de uma peça, de um filme, em suma, de um objeto comunicacional. Se esse acervo é cibernético, ou seja, se ele se estrutura no ciberespaço, ele é intrinsecamente multimídia, hipertextual e interativo, em diferentes graus.

6 Da virtualidade do acervo

Essa imagem de um objeto comunicacional a intermediar o encontro de pelo menos duas pessoas, dois interlocutores, distantes no tempo e no espaço, encontra-se originalmente na raiz mesma da ideia de linguagem como um sistema que permite a compreensão mútua de percepções distintas da realidade, ou seja, o diálogo entre duas pessoas, o encontro sublime e vulgar. Encontra-se, igualmente, na origem do objeto “livro”.

Pois bem, hoje em dia, sabe-se, a comunicação hipertextual, multimídia, descentralizada e velocíssima, propiciada por meios dotados de alta tecnologia informacional nos permite realizar trocas complexas usando sistemas comunicacionais igualmente complexos. Esses sistemas são operados por línguas vivas, os programas computacionais, que gerenciam dados, geram associações, formam sintagmas, obedecem a sintaxes, observam morfologias e são regidos por códigos, ordenados em gramáticas, ensinadas e aprendidas em larga escala com mecanismos diversos.

Apesar de reconhecer o valor dessas línguas, não são elas que eu preciso guardar, mas sem elas, sem o suporte físico (*hardware*) e linguístico ou sistêmico (*software*) que me permitem montar um acervo virtual, sua virtualidade fica comprometida. Sua potência de armazenamento mostra-se, diante dessa constatação, extremamente vulnerável. Quantas obras de *web art*, de arte computacional, de realidade virtual, tornaram-se inacessíveis justamente em função da obsolescência de seus suportes? Quantos acervos-sites de obras, digamos, tradicionais encontram-se abandonados e desatualizados hoje e o que nos garante que amanhã eles ainda estarão no ar ou no mar da rede (*internet*)?

Embora ciente dessa fragilidade, cabe-me cuidar, em um acervo virtual, das coisas que nele podem ser arquivadas e como o são, como se deixam ver e como se comportam enquanto objetos de troca comunicacional e estética propriamente ditos. Não é possível nem razoável que eu tenha que guardar todos eles. Seria inviável. Como selecionar, ou melhor, como coletar? Que princípios norteadores me diriam o que seria preciso guardar, saber ou preservar, pôr de lado, tirar de algum modo do fluxo, cristalizar? Dada tal impossibilidade, a ideia de guardar perde valor. Distancia-se da ideia correlata de acúmulo.

A imagem do acervo como casa resolve o impasse: em uma casa se vive, coisas se perdem, coisas permanecem. A despensa, em uma casa, é recanto opcional, não traduz sua função principal, que é a de abrigar. Protegidos das intempéries, dos rigores do clima, do sol, da chuva ou do frio intenso, podemos passar tempos tranquilos, de encontro, de trocas subjetivas, de prosa, contar casos e histórias, sonhar de olhos abertos, rever objetos criados, criar outros objetos com propósitos íntimos, inconfessáveis, de motivação menos social que pessoal. Por isso, o acervo em questão, acervo-casa, seria menos um lugar de preservação e acúmulo, que lugar de criação e de acesso à criação.

Para concluir, o acervo de arte, virtual e universitário, cujo processo de experimentação aqui se expôs se constitui em uma ambiência aberta, pouco frequentada e muito menos difundida. O lugar é reservado e discreto, posto que fiel às implicações de sua constituição. Como uma casa, não difere das outras, circunvizinhas. Nele se experimentam, essencialmente, alterações de linguagem multimídia, hipertextual e interativa, em consonância com a cibercultura e com o ciberespaço, nos quais suas paredes,

janelas, chãos e tetos, troncos, folhas e raízes, se situam. Essa casa tem a forma de uma árvore.

Na realidade, esse acervo-casa chega a ser tão virtual que a pessoa que nele se educa e se inicia na pesquisa em arte via internet aprende que qualquer lugar é de certo modo um acervo ou tem, por dentro, pequenos acervos recônditos – gavetas, estantes, caixas de bombons, selos, álbuns. A pessoa que nele se torna artista, ou que nele se cultiva como artista, percebe que a arte atravessa fronteiras e definições e que, por fazê-lo, encontra-se mais na própria pessoa, em seu comportamento, em seus modos, em seu olhar, em sua maneira de respirar e falar, em seu ser, enfim, que em uma coisa reconhecida como obra de arte, sistema de arte, proposta artística. No entanto, como são essas coisas e os artistas que as fabricam que nos educam na arte, a pessoa percebe que a arte que aqui (e neste acervo virtual) está sendo chamada de arte transversa (dado seu caráter transgressor, alterador e transdisciplinar) realiza-se na relação. A pessoa percebe que a arte transversa é essencialmente relacional, não está em parte alguma, mas no “entre”, no vão e nos desvãos dos encontros, na invisibilidade que existe entre o artista, a obra (sistema ou proposta) e quem dela participa. A arte transversa habita as margens do tempo.

De posse dessa percepção fugidia, a pessoa já pode viver e navegar como descobridor de universos não apenas universitários, não apenas de arte, não apenas virtuais. Pode reunir em um acervo pessoal e híbrido (virtual e concreto) inúmeras conexões (*links*) para acervos, museus, bibliotecas, canais de vídeo, *sites*, textos escritos, canções, entrevistas, materiais diversos sobre seus assuntos de interesse para estudo e pesquisa, sobre seus artistas prediletos, sobre suas referências. A ideia de acervo de arte, virtual e universitário, aqui apresentada, implica afinal, simplesmente, na estruturação de uma espécie de casa-de-caramujo cibernética, feita para o cultivo de um estado permanente de atenção descontraída que proporcione à pessoa-caramujo uma liberdade de comunicação ímpar, pautada na inventividade da fala e da criação poética, nos rigores do código social (língua e linguagens da arte), na especificidade das atuais tecnologias de informação e na ousadia questionadora que se traduz na busca do conhecimento: hábito próprio dessa casa de ciência a qual chamamos universidade.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação: uma leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Sur le langage*. Œuvres I. Paris: Gallimard, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: editora UNESP, 1998.
- CONSTANTINI, Costanzo. *Conversations avec Federico Fellini*. Paris: Denoël, 1995.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. 8. ed. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- MORIN, Edgar. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana*. 3. ed. São Paulo: Cortez: UNESCO, 2009.
- NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: TRIOM, 1999.
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- SALLES, João Moreira. *Santiago*. Filme de longa-metragem. Brasil, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

Recebido em 31 mar. 2012 / Aprovado em 24 abr. 2012

Para referenciar este texto

BARROSO, A. B. Implicações de um acervo de arte, virtual e universitário. *EccoS*, São Paulo, n. 27, p. 97-112. jan./abr. 2012.