DOI: 10.5935/0103-4014.20180045

Sobre conquistas e tensões

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira[I]

Apresentação

O presente artigo é um dos resultados da pesquisa desenvolvida ao longo do ano 2016 dentro do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados em parceria com a Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo. Tal pesquisa buscou compreender as dinâmicas culturais emergentes na cidade de São Paulo, imbricadas aos territórios e às tecnologias de informação e comunicação, com forte ênfase em sua relação com os equipamentos culturais formais da cidade.

Para isso, além de ampla pesquisa bibliográfica, empreendemos um mapeamento das dinâmicas culturais emergentes, consubstanciadas em sua grande parte na ação de coletivos culturais pela cidade, sobretudo nas regiões periféricas; visitamos os territórios de ação dos coletivos; participamos de rodas de discussões temáticas de coletivos culturais ao longo do ano 2016; acompanhamos *performances* dos coletivos pela cidade; visitamos centros culturais formais da cidade. Foram filmadas e gravadas seis horas de entrevistas com atores selecionados a partir da pesquisa empreendida, entre artistas, produtores culturais, gestores e pesquisadores. Um dos resultados da pesquisa foi a produção de um filme, realizado em parceria com a cineasta Priscila Lima, intitulado *Dinâmicas, flutuações e pontos cegos*, com duração de 24', disponível *on-line*. Outro resultado foi a produção de um artigo que buscou problematizar o papel das bibliotecas públicas na nova dinâmica político-social em sociedades democráticas, intitulado "On arches and stones, places and experimentations: public libray and democratic society", publicado na revista *Transinformação* em junho de 2017.[1]

Ao finalizar a pesquisa e lançarmo-nos à escrita do presente artigo, novas inquietações surgiram, sobretudo a partir da complicada relação entre as instituições culturais formais – como são os museus, centros culturais e bibliotecas, dentre outras – e as dinâmicas culturais emergentes. São essas complexas questões que compõem a reflexão exploratória que ora empreendemos, adotando a forma ensaística como estratégia que permite apresentar o conhecimento mantendo-o aberto, o que inclui sua retificação e seu desdobramento em novas reflexões.

Sobre conquistas e tensões

No momento, estou tomada pela leitura do diário de filmagem de *Fitzcarraldo*, do cineasta Werner Herzog, intitulado *Conquista de lo inútil*, nome mais do que apropriado para a saga que é representada no filme e narrada no diário que registra os dois longos anos necessários à produção e à filmagem em

CC BY-NC

condições extremas. A obsessão que marca a figura de Fitzcarraldo, personagem central do filme interpretado por Klaus Kinski, é característica também de Herzog, que se lança à aventura limite que é a filmagem da obra na selva amazônica, permanentemente colocando obstáculos à continuidade do filme, naquilo que poderíamos interpretar como uma luta extrema entre a natureza e a cultura.

Para os que não conhecem o filme, uma pequena sinopse: Fitzcarraldo é um amante da ópera que tem a obsessão de construir um teatro no meio da floresta, na Amazônia peruana, pensando encenar uma obra com Caruso. Para conseguir realizar seu plano precisa antes ganhar dinheiro com a extração da borracha, produto vendido a preços altos no mercado internacional, no apogeu do ciclo da borracha no final do século XIX, em terras remotas que conseguiu autorização para explorar. Com a exploração da mão de obra indígena, Fitzcarraldo precisa transportar um enorme navio a vapor pelo rio, em seguida transpor uma pequena montanha a fim de alcançar outro rio, desafiado pela exuberância da selva, sempre a espreitar. Fitzcarraldo é baseado na figura de Brian Sweeney Fitzgerald (Fitzcarraldo, como era chamado pelos nativos) que já havia investido em projetos mirabolantes como a estrada de ferro Transandina e uma fábrica de gelo, o que lhe rendeu o apelido de "Conquistador do inútil". A viagem evidencia o processo de acirramento da obsessão, na transposição de morros e matas, no sofrimento e perda de vidas humanas para a conquista do nada (ou para uma grande conquista?).

A obra monumental filmada por Herzog tem seu duplo na produção do filme, narrada no diário ao longo de mais de dois anos, de junho de 1979 a novembro de 1981, no qual vão sendo registradas impressões e dificuldades para levar sua obsessão adiante frente aos desafios mais extremos, a mortes e perdas materiais, à solidão e ao mergulho em um mundo que lhe é estranho e que procura dominar: "*la vida está mortalmente encendida o mortalmente apagada",* registra (Herzog, 2013, p.70). Há um momento em que Herzog anota no diário que pensava ele mesmo interpretar Fitzcarraldo, quando sua obsessão ganhava novos contornos ante as dificuldades impostas pela produção de um fillme de tal envergadura na selva que se fazia presente a todo momento, reinserindo-se por vezes de maneira suave, por vezes de maneira bruta, nos espaços abertos pelos forasteiros.

A atração desafiadora da selva e da empreitada o fazia sentir deslocado fora dela, em permanente condição de estranhamento. Quando estava no Rio de Janeiro para resolver questões da produção do filme, em julho de 1980, Herzog narra o incômodo de uma conversa com uma jovem elegante que quer falar sobre arte: "*yo ladré, qué arte, y algo desconcertada por mi hostilidad ella dijo: el arte en sí*" (ibidem, p.88). Tal citação é emblemática para um dos ângulos possíveis de leitura do filme e de seu duplo, a saga de sua realização, pensando a arte como a conquista do inútil, ou melhor, a arte como ação sem finalidade, tal como definida por Hannah Arendt (2013) em seu texto "A crise da cultura".

Nele, Arendt vai refletir acerca do complexo relacionamento entre sociedade e cultura, sobretudo após o advento da cultura de massa, quando todos os estratos da população são incorporados a ela, o que significa que há poucas brechas de ação. O artista, "derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massa" (Arendt, 2013, p.252), interessa à autora não por seu individualismo subjetivo, mas pelo fato de como produtor de obras de arte, "objetos culturais máximos", ter se voltado contra a sociedade, em oposição à mentalidade pragmática que julga o valor das coisas por seu grau de utilidade imediata, de sua finalidade, e que, "por conseguinte, não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis tais como os implícitos na cultura e na arte" (ibidem, p.253).

A monopolização da cultura por uma burguesia ascendente em busca de posição social e *status*, foi fator decisivo para a "rebelião do artista contra seus novos protetores; eles pressentiram o perigo de serem banidos da realidade para uma esfera de tagarelice refinada, onde aquilo que faziam perderia todo o sentido" (ibidem, p.254). Portanto, destaca Arendt, o que está em jogo é a própria cultura e sua continuidade, na medida em que o julgamento dos objetos culturais é possível a partir de sua permanência: "somente o que durará através dos séculos pode se pretender em última instância um objeto cultural" (ibidem, p.255). Em outras palavras, o consumo da cultura sem que haja tempo para uma apropriação efetiva acirrou-se ainda mais com o advento da sociedade de massa que não precisa de cultura, mas de diversão, rapidamente consumida como os demais produtos. Entretenimento para as horas mortas não despendidas em atividades produtivas, sem que haja possibilidade de abrir brechas para "um tempo em que estejamos libertos de todos os cuidados e atividades requeridos pelo processo vital e livres, portanto, para o mundo e sua cultura" (ibidem, p.257).

A cultura para Arendt é o modo de relacionamento do homem com as coisas do mundo, sobretudo com respeito ao que é menos útil, como a obra de artistas, poetas, músicos, filósofos. A arte é campo privilegiado e as obras de arte constituem objetos culturais por excelência, o que significa que para Arendt cultura e arte não são a mesma coisa: a arte potencializa devires, é feita com o fim único do aparecimento. Há disposição para a arte hoje, para sua fruição, sua prática? Em um mundo de consumos e descartes rápidos, há espaço para o que não tem utilidade, na esteira do pensamento de Arendt, para a conquista do inútil, para falar com Herzog?

Como observara Arendt, a diversão e o entretenimento tornaram-se a tônica dominante; a cultura tornou-se também produto de consumo, assim como muitos museus e seus acervos, compostos de grandes obras, entraram para o circuito de peregrinação de turistas e visitantes que para lá acorrem. É curioso como a conquista de número expressivo de visitantes que guiou a ação de museus e espaços expositivos foi alcançada, mesmo em países como o Brasil, com sérias deficiências educacionais, o que coloca a questão da qualidade da visita, da apropriação do que é visto e não apenas consumido, como questão fundamental

para as instituições. Utilizo aqui a distinção operada por Teixeira Coelho (2015, p.25) entre público e visitante:

> [...] esse é mesmo o conceito próprio de público em política cultural: conjunto relativamente homogêneo de pessoas que se entrega regularmente a uma determinada prática cultural. As pessoas que ocasionalmente acorrem a uma prática, por exemplo uma bienal de artes, mas que não são *habituées* dessa prática, são apenas os visitantes desse evento, não seu público.

O autor destaca ainda como a ideia de entretenimento é central para o ecossistema comunicativo do século XXI. O desenvolvimento e o barateamento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), sobretudo dos dispositivos móveis como *smartphones*, criam uma outra relação dos sujeitos com o tempo e o espaço, desenvolvendo novas percepções, o que se constitui em desafio para as instituições culturais e para a própria cultura no século XXI. Se um dos motores da Política Cultural foi a escassez dos bens ou produtos culturais, sua produção e distribuição, como afirma Teixeira Coelho, em grande parte a tarefa foi realizada, tendo a tecnologia papel preponderante para que isso ocorresse. A partir dessas considerações, o autor questiona se o discurso corrente, centrado na carência de equipamentos culturais formais – cinemas, salas de concerto, bibliotecas etc. – em regiões desprovidas deles ainda se sustenta, na medida em que as práticas culturais não são as mesmas, não se dão da mesma forma e apenas nos espaços tradicionais. Em suas palavras: "a recomendação de mais equipamentos culturais não seria, em alguma medida, uma questão de antiga política cultural?" (ibidem, p.22), o que exigiria que a política cultural se alterasse ou se colocasse outras questões para estar à altura dos desafios do século XXI, ao novo ecossistema cultural.

O novo ecossistema cultural deve ser compreendido dentro da dinâmica político-social de maneira mais ampla, uma vez que a multiplicidade de vozes que busca espaço na arena pública é inerente ao exercício democrático. A continuidade e o alargamento do processo de democratização levam a sociedade a exigir uma participação cada vez maior e mais ativa na arena pública e na tomada de decisões. Portanto, se a dinâmica democrática gera tensões permanentes, no universo da cultura essas tensões parecem ganhar contornos fortes, o que se reflete na permanente tensão, própria da política cultural, entre a manutenção das tradições, da memória, do patrimônio, dos cânones, das instituições, do consagrado, mesmo da cultura popular e periférica vistas a partir de uma óptica cristalizada, e os novos desejos e necessidades da multiplicidade dos sujeitos e grupos que compõem a sociedade e que têm buscado novas maneiras de se colocar no mundo, de significá-lo.

Vivemos momentos complexos para museus e centros culturais: por um lado há excesso de visitantes que acorrem às exposições "*blockbusters*", aos grandes museus consagrados como o Louvre, o MoMA, o Metropolitan de Nova York, a Tate Modern, ao Beaubourg, cada qual com milhões de visitantes ao

ano (entre 5 e 10 milhões, segundo o citado livro de Teixeira Coelho) que se espremem para ver as grandes obras e percorrer as galerias em marcha rápida, fotografando ou se fotografando tendo-as como pano de fundo. As artes tornaram-se fenômeno de massa nessas instituições, aparentemente mais consumidas do que apropriadas. Em São Paulo, tal fenômeno tem sido uma constante nas exposições promovidas por museus e centros culturais como o MASP, o Instituto Tomie Ohtake, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Pinacoteca do Estado.

Moacir dos Anjos, economista, crítico de arte, curador e gestor de museu, em mesa-redonda no Instituto Goethe de São Paulo em torno aos desafios dos museus de arte no Brasil no século XXI, publicada posteriormente no livro *Museu Arte Hoje* (Grossmann; Mariotti, 2011), destaca como a necessidade de os museus de arte atraírem público a todo custo deixou em segundo plano o que estava sendo exibido – embora sublinhe nada ter contra a grande afluência de público às exposições –, afirmando: "o que eu acho que não é possível admitir é a transformação do museu em algo que às vezes parece até um *playground,* um parque de diversões, em que a reflexão sobre o que se exibe é muito pequena" (Grossmann; Mariotti, 2011, p.154). Em outras palavras, o que questiona é tanto o amortecimento do potencial das obras como a perspectiva efêmera, temporária, voltada ao entretenimento, que parece ser a tônica dominante.

Uma questão pertinente seria, afinal, se a afluência a esses espaços consagrados representaria uma experiência significativa para os sujeitos, potencializaria as apropriações necessárias para que tivessem significado efetivo, ou constituir-se-ia em consumo puro e simples que pouco acrescenta às existências já tão bombardeadas por imagens e informações diariamente.[2]

Para o filósofo Giorgio Agamben, o homem contemporâneo foi expropriado da experiência, tornando-se incapaz de fazer e transmitir experiência, de elaborá-la, o que torna insuportável a existência cotidiana:

> O dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões ínferas nos vagões do metrô nem a manifestação que bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado, nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (Agamben, 2012, p.22)

Agamben é taxativo no quadro sombrio que desenha, em que parece não haver espaço para a ação. Apesar de não compartilharmos inteiramente de sua abordagem, parece-nos que o tempo simultaneamente extenuado e excitado

em que vivemos exige um gesto de interrupção que permita a abertura ao devir como fluxo permanente e contínuo que potencialize experimentações. A experiência ocorre quando podemos subjetivá-la. A visita a museus e centros culturais superlotados, em que o ritmo da visitação é dado pela multidão presente permitiria a efetuação da experiência, o tempo necessário para que a potencialidade da arte e da cultura se consubstancie, para que a vida sem finalidades abra espaço?

Ainda sobre a experiência, Peter Pál Pelbart (2010) destaca, referindo-se a Michel Foucault:

> Em uma entrevista de 1980, Foucault diz que seus livros são para ele experiências no sentido pleno da palavra, já que deles ele próprio saiu transformado. Uma experiência, portanto, poderia ser definida a partir desse crivo: trata-se de uma transformação do sujeito. Precisamente uma concepção de experiência como uma metamorfose, uma transformação na relação com as coisas, com os outros, consigo mesmo, com a verdade.

A experiência é travessia e perigo, abertura ao devir, transformação. Martí Perán (2013, p.107), professor, curador e crítico de arte catalão, destaca em seu artigo intitulado "Maneras de hacer mapas" como vivemos uma crise da representação em várias esferas que refletem o desejo de que "*la vida quiere vivir*". Em outras palavras, a vida quer se libertar da lógica aprisionadora da representação e de suas estruturas institucionais. Regressar à experiência, voltar a destilar sentido da experiência é um imperativo histórico, segundo propõe. O imperativo de construir, de novo, o sentido. Na contramão da experiência, hoje encontramos um mundo previamente definido e delineado que nos bombardeia com representações pré-fabricadas e reificadas que usurpam a consciência e previnem a crítica democrática (Said, 1979).

Se o excesso e a excitação são a tônica em muitas instituições culturais, há outras que veem seu público minguar ou assistem ao declínio do seu público que não se renova (caso de renomadas instituições como a Metropolitan Opera) ou, ainda, aquelas que não são apropriadas em toda sua potencialidade pelos públicos que as veem com reticência.

As instituições culturais talvez não tenham compreendido que não se pode mais criar cultura, praticá-la, sem os interessados. Seguem falando para si mesmas, sem compartilhar incertezas, sem compreender que a cultura atual é troca permanente, performativa, interativa, que promove a experiência do diverso, a capacidade de afetar e ser afetado, de surpreender-nos. A cultura é diálogo, pois os "sujeitos são dialógicos, não no sentido binário do diálogo entre dois sujeitos já constituídos, mas no sentido de sua relação com outro ser fundamentalmente constitutiva do sujeito" (Hall, 2009, p.77).

Tal ideia aproxima-se da concepção de terceiro espaço proposta por Homi Bhabha, enquanto âmbito intersticial, intermediário, um espaço e um tempo de "terceiridade" que se produz pela negociação da contradição e da ambivalência. O terceiro espaço "tem a ver com negociar a alteridade, não com acomodar di-

versas culturas ou identidades múltiplas em um mesmo lugar" (Bhabha, 2013, p.32). O espaço intercultural proposto por Bhabha pressupõe a invenção de outros formatos de agenciamento.

Para Néstor García Canclini (2013), nos novos cenários de circulação da arte e da cultura os museus devem deixar de ser um repositório ou um arquivo de coleções para se transformar em elemento do processo criativo, modificando sua função e sua estrutura. Museus e centros culturais estão instados a repensar-se, a reconsiderar seus vínculos com seus públicos e com as cidades, o que significa uma reflexão articulada à ideia de participação, de proximidade. Canclini questiona se os museus redesenhados como centros culturais polivalentes poderiam resgatar formas de interação criativa e uma multiculturalidade vivida mais como interação produtiva do que como ameaça. Questiona, ainda, até que ponto os museus podem contribuir para a socialização e a visibilidade de uma interpretação compartilhada da história urbana, uma reflexão e uma convivência fundamentadas na multi e na interculturalidade. Interessa a Canclini pensar tais instituições em cenários nos quais uma multiplicidade de atores está em cena, em que novas práticas culturais estão em jogo e o desafio é a interação, as novas relações e reflexões que podem operar no interior das instituições. "*¿Cómo pueden los museos y centros culturales participar en este debate sobre el sentido de la cultura en la ciudad?*" (Canclini, 2013, p.16).

Subjaz às indagações de Canclini a questão do patrimônio cultural como sedimentação de certezas, ou seja, de que forma o patrimônio é estabelecido e consolidado, ganhando uma dimensão universal cujo significado não é socialmente compartilhado, evidenciando jogos de poder, desconhecendo a diversidade e a pouca propensão à interculturalidade (Canclini, 2010). Para o autor, a interculturalidade é o modo de produção do social que remete ao entrelaçamento, ao que sucede quando os grupos entram em relações e intercâmbios. Implica que os diferentes são o que são em relações de negociação, conflito e trocas recíprocas. Segundo Martín-Barbero (2015), a interculturalidade nomeia a impossibilidade de uma diversidade cultural compreendida de cima, significa o "entrecruzamento de radiações". Que instituições culturais estão abertas a essa dinâmica?

O patrimônio deveria ser abordado como espaço de disputa, material e simbólica, espaço de tensão, na medida em que os bens patrimonializados não pertencem a todos, não são reconhecidos por todos os membros da coletividade, ainda que formalmente sejam de todos e estejam disponíveis para que todos os reconheçam, nele se reconheçam e deles desfrutem. Acervos poderiam ser lidos na mesma chave e os espaços que os detêm deveriam se pensar como espaços de negociação de sentidos, que assumem a tensão como força propulsora, pondo em xeque a narrativa que os organiza.

As instituições culturais e artísticas situam-se em contextos complexos, devendo responder a uma dupla função, nem sempre conciliável: dialogar com a

comunidade de artistas, pesquisadores, críticos, especialistas em diferentes áreas e, simultaneamente, com a sociedade de maneira ampla, em toda a sua heterogeneidade, respondendo a desejos e necessidades diversos, aos diferentes sentidos que devem circular e competir na arena pública.

O escritor alemão W. G. Sebald (2010), em seu livro *Os anéis de saturno*, escreve em uma passagem memorável sobre a relação entre a arte, o poder e a constituição dos museus, ao associar a história da arte europeia à história do açúcar:

> [...] muitos museus importantes como o Mauritshuis em Haia ou a Tate Gallery de Londres remontam a dotações das dinastias açucareiras ou estavam ligados, de um modo ou de outro, ao comércio do açúcar. O capital acumulado nos séculos XVIII e XIX através de várias formas de economia escravocrata ainda está em circulação, ainda rende juros, cresce e multiplica-se e, por força própria, lança novos rebentos. Um dos meios mais comprovados de legitimar esse tipo de dinheiro, sempre foi o patrocínio das artes, a aquisição e exibição de objetos de arte [...] Às vezes me parece que todas as obras de arte estão cobertas de uma camada de açúcar ou são feitas inteiramente de açúcar. (Sebald, 2010, p.196)

Imagem forte que dá o que pensar. O cineasta Alexandr Sokurov, em seu filme *Francofonia* (2015), evidencia a relação inextricável entre o Estado e os museus: "o Estado percebeu que não existiria sem museus", diz um dos personagens. Os museus estão atravessado por relações de poder, não sendo, portanto, espaços neutros ou de conciliação, mas de negociação entre interesses diversos que deveriam evidenciar seus próprios interesses e contradições.

Em seu livro intitulado *Outras globalizações*: cosmopolíticas pós-imperialistas, o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro (2014) teoriza acerca da contemporaneidade a partir da perspectiva global, pensando, simultaneamente, suas dimensões hegemônicas e contra-hegemônicas. Com relação ao patrimônio mundial, que tem como foco o "valor universal excepcional", considera-o um discurso de reconhecimento global, "destinado a definir uma família de extraordinários marcadores de identidade que são significativos em circuitos nacionais e internacionais" (Ribeiro, 2014, p.203). Ainda segundo ele, o valor universal não é inócuo e sua força advém do reconhecimento criado em um tempo em que abundam demandas por reconhecimento, configurando um artefato taxonômico que produz "efeitos de poder que estruturam as relações entre os atores coletivos" (ibidem, p.205). Os valores universais excepcionais devem ser tratados como o que são: "um significante flutuante, cuja definição irá depender das diferentes lutas de grupos interessados na administração da economia global simbólica" (ibidem, p.210), defende Ribeiro, e conclui que "o único universal possível é o processo de negociação democrática e a manutenção dos equivalentes em tensão" (ibidem, p.211). Apesar da perspectiva global adotada, suas reflexões parecem-nos fundamentais para a compreensão dos jogos de força que marcam a cultura, mesmo no nível local ou nacional.

"Escravidão é arte?", questiona a pichação acima do mural de Clóvis Graziano, arte pública localizada na Av. Rubem Berta, cidade de São Paulo, obra que retrata bandeirantes ladeados por jesuítas e índios, tendo ao fundo escravos trabalhando em uma plantação açucareira. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie, destacou Walter Benjamin. Complexa questão. A reiterada pichação ao Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, arte pública emblemática da cidade, insere-se na mesma chave, tensionando vozes conflitantes na esfera pública.

As narrativas que definiam as formas de representar o mundo, negando, excluindo e espetacularizando as diferenças a partir de perspectivas demarcadas, ganharam novo contornos que forçaram as fronteiras da representação, instituindo novos assuntos, novos atores, novas abordagens, outros olhares e sensibilidades. A reivindicação de maneiras alternativas de relatar, representando desejos e interesses diversos, vem abrindo brechas, evidenciando dissensos, dando visibilidade ao oculto, voz aos silenciados, eliminando mediações. Tal perspectiva cria tensões com as instituições culturais formais que têm de lidar com a emergência de novas práticas culturais que pipocam pelos espaços da cidade, que circulam pelas redes digitais e se materializam em intervenções culturais e artísticas, ao mesmo tempo em que têm como uma de suas funções primordiais a circulação de obras consideradas fundamentais e a formação de públicos para a apropriação dessas obras. A ampliação de repertórios é um tema fundamental para as políticas culturais. Michel de Certeau (1997) há muito perguntara: que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, o que é significativo para eles. Talvez a questão pudesse ser refeita na perspectiva das interações, das negociações e tensões, mas a sensibilidade a essa questão não parece caracterizar as instituições culturais em sua ampla maioria.

O momento atual exige uma compreensão não simplificadora das inúmeras representações, contradições, vozes e dos silêncios que disputam visibilidade na arena pública, muitas vezes forçando as fronteiras de demarcações preestabelecidas, o uso efetivo da cidade na qual a diversidade de vozes constrói coletivamente e conflituosamente as fronteiras, simbólicas ou materiais, que segregam, aproximam, ordenam as relações entre sujeitos e grupos (Oliveira, 2017).

Recorrendo novamente a Agamben, sua perspectiva de profanação do sagrado (profanar = tirar do templo onde algo foi posto), tema recorrente em sua obra, possibilita a devolução à comunidade humana daquilo que lhe foi subtraído através da sacralização, restituindo ao uso comum. Profanar é assumir a vida como jogo, é aprender a fazer das separações um novo uso, a brincar com elas. Libertação e autolibertação do consagrado, do sagrado. "A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reúso) totalmente incongruente do sagrado" (Agamben, 2007, p.66). Especificamente sobre os museus Agamben é peremptório:

> A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. (ibidem, p.73)

Agamben prossegue sua reflexão destacando como o Museu ocupa o lugar reservado anteriormente ao Templo como local de sacrifício, no qual os fiéis foram substituídos pelos turistas. Se antes os fiéis e peregrinos participavam do ato sacrificial que restituía as relações entre o humano e o divino, hoje os turistas vivem a angustiante experiência da destruição de qualquer uso possível: reúsos e experiências nunca se efetuam, o improfanável se consubstancia. A desativação de velhos usos é a única maneira de profanar, de criar novos usos.

Assistimos ao desejo de viver e narrar múltiplas experiências, de extravasar a multiplicidade de vozes não mais contidas nos espaços delimitados, nos canais e instituições tradicionais. Essa nova configuração gera mudanças substantivas nas práticas culturais e artísticas que refletem as mudanças no comportamento da sociedade, e a configuração de novos atores em cena, que ressoam e são eco da esfera política. Com o desejo de participação e assunção da própria voz em várias esferas, e com as potencialidades abertas pelas novas tecnologias de informação e comunicação, as instituições e os canais tradicionais não têm mais o privilégio de definir e dar balizas para a criação e os usos da arte e da cultura.

Em "A arte brasileira e a crise da representação", Moacir dos Anjos (2017) discute a crise da representação a partir da perspectiva das artes visuais, relacionando-a ao reconhecimento de que "as maneiras com que usualmente se traduz o mundo em imagens, sons, formas, escritos e gestos, não são mais capazes de compreendê-lo para nele atuar" (ibidem, s.p.), o que gera uma situação de descompasso entre a realidade e sua tradução no campo do sensível.

> Ao definir aquilo que é visível, audível e compreensível para uma determinada comunidade, as práticas reconhecidas de representação definem não apenas o que importa naquele campo do comum (e o que esse campo comporta); definem também o que e quem não fazem parte desse campo e que estão, por isso, excluídos dessas equivalências da realidade. (ibidem)

Inclusão e exclusão, despossessão e invisibilização evidenciam os recortes na complexidade do social, que "ecoa os interesses e perspectivas de quem de-

tém o poder efetivo na vida social e política" (ibidem), mas que são naturalizados como espaços não conflitivos, abrangentes. No que se refere especificamente às artes visuais no Brasil, Moacir dos Anjos (2017) destaca como no tipo de representação produzida "não cabem os indícios das exclusões e das interdições que marcam a dinâmica da sociedade brasileira".

Dissensos têm surgido a partir da voz dos coletivos culturais que questionam a partilha do sensível, para falar com Rancière, os regimes de visibilidade e dicibilidade estabelecidos, na perspectiva de que a política é a esfera que define o que pode ser visto e sentido, os espaços e agentes da interlocução, as vozes autorizadas ou não, competentes ou não, que se manifestam no âmbito social. Ampliar a democracia significa cavar novos espaços, abrir brechas, criar fissuras. Tal perspectiva traz questionamentos agudos à forma como as políticas culturais são desenhadas, à gestão das instituições culturais, ao financiamento à cultura.[3]

Vivemos, portanto, uma transformação profunda dos referenciais, o que exige empenho no enfrentamento da indeterminação, na compreensão da heterogeneidade dos saberes, de práticas e experiências que complexificaram a dinâmica social. A localização incerta de muitos processos culturais – produção, circulação, apropriação – vem profanando os lugares legitimados da arte e da cultura e criando novos lugares de experiências culturais e artísticas. Como as instituições culturais vão lidar com o novo ecossistema cultural é uma perspectiva central a ser problematizada e enfrentada.

É preciso assumir, como ponto de partida, que a cultura "é o flexível" (De Certeau, 1997), e será sempre um campo de incertezas. O desafio é criar espaços que permitam o compartilhamento de incertezas, as interações, a reflexão crítica, que ampliem os limites de manobra no seu interior, permitindo-se maior labilidade, o que resulta no questionamento permanente da própria instituição e da ampliação dos seus limites de ação. Em outras palavras, experimentações institucionais maiores, em que as demarcações não estejam tão estabelecidas, que se abram para novas práticas, como aponta Martín-Barbero (2015, p.22) ao tratar da renovação do modelo de comunicabilidade a partir da convergência digital "que privilegia a sinergia entre muitos projetos pequenos acima da complicada estrutura dos grandes e pesados aparatos tanto na tecnologia como na gestão".

A sociedade civil é ator-chave na dinâmica contemporânea e a compreensão dos novos processos nas práticas culturais e artísticas, amplamente ancorados nas tecnologias de informação e comunicação, não pode ser apartada da dinâmica político-social de forma mais ampla. A proximidade e a vida sem mediação são eixos emergentes do protagonismo que vem ganhando corpo e se efetuando nas ruas e nas redes – fluxos e nós – centrados de maneira crescente nas experimentAções, ensaios, tentativas e erros.

Se as instituições culturais desejam ter relevância no futuro e não se mantiverem como templos de peregrinação sagrada que alimentam a espetaculariza-

ção da vida, devem se abrir às novas dinâmicas, compreendendo a potência do emergente. O alerta feito por Raymond Williams (1958), na década de 1950, mantém-se atual: "acredito que o problema central de nossa sociedade, nos próximos cinquenta anos, é o uso de nossos novos recursos para construir uma cultura em comum" (ibidem, s.p.). Em outras palavras, uma cultura é comum apenas se feita coletivamente, em permanente construção pela prática coletiva de seus membros. Cultura comum não como cultura homogeneizadora, mas como a que se constrói a partir do compartilhamento, das tensões e contradições, da perspectiva crítica, das negociações, das interações e da participação de muitos, da criatividade coletiva, da afirmação de potências, das visibilidades, dos aparecimentos e dos afetos.

Notas

1 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2318-08892017000200007>

2 A arte é entendida aqui como a esfera que possibilita que experiências significativas aconteçam a partir de objetos singulares: "uma obra de arte é um objeto que sobrevive à vida e à intenção que a gerou, e a todos os discursos produzidos sobre ela" observa o filósofo Lorenzo Mammi (2012, p.9). Refletindo acerca do estado atual das artes visuais no Brasil e no mundo, Mammi defende a ideia de que não há mais movimentos de transformação da linguagem artística, o que deixa à arte a função de criar estranhezas. A perspectiva do estranhamento é um desafio a ser vencido na relação com os públicos, já que não se trata de simples acesso, mas de apropriação subjetiva que vai na contramão da cultura do entretenimento.

3 Para o aprofundamento dessa discussão, ver o filme *Dinâmicas, flutuações e pontos cegos*, de minha autoria em parceria com Priscila Lima, produzido no Programa Ano Sabático IEA 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LmLi9XGPCU&feature=youtu.be>.

Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ANJOS, M. A arte brasileira e a crise da representação. *Revista Zum*. 7 de julho de 2017. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>. Acesso em: 10 jul. 2017.

ARENDT, H. A crise da cultura. In: ___. *Entre o passado e o futuro*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BHABHA, H. *Nuevas minorías, nuevos derechos*: notas sobre cosmopolitismos vernáculos. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

CANCLINI, N. G. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.

_____. La expansión de la cultura: incomodidades para las ciudades y el arte. In:

CANCLINI, N. G.; VILLORO, J. (Org.) *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI, 2013. p.13-20.

DE CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1997.

GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. *Museu Arte Hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.

HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HERZOG, W. *Conquista de lo inútil*: diario de filmación de Fitzcarraldo. Buenos Aires: Entropía, 2013.

MAMMI, L. *O que resta*: arte e crítica de arte. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. Diversidade em convergência. *Matrizes*, v.8, n.2, p.15-33, 2015.

OLIVEIRA, L. M. B. On arches and stones. *Transinformação*, v.29, n.2, p.203-210, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2318-08892017000200007>.

PELBART, P. P. Do livro como experiência à vida como experimentação. Do livro como experiência à vida como experimentação. *Cult*, n.191, ano 17, junho de 2014, p.34-36, jun. 2014, *Revista Cult*. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/09/do-livro-como-experiencia-a-vida-como-experimentacao/>. Acesso em: 12 jul. 2016.

PERÁN, M. Maneras de hacer mapas. *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, v.2, n.4, 2013.

RIBEIRO, G. L. *Outras globalizações*: cosmopolíticas pós-imperialistas. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.

SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1979.

SEBALD, W. G. *Os anéis de saturno*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

TEIXEIRA COELHO, J. *Com o cérebro na mão*: no século que gosta de si mesmo. São Paulo: Iluminuras, 2015.

WILLIAMS, R. *A cultura é de todos*. 1958. Trad. Maria Elisa Cevasco. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>. Acesso em: 25 out. 2015.

RESUMO – Discute-se a emergência de novas dinâmicas culturais, ancoradas nas tecnologias de informação e comunicação, que despontam pelos espaços da cidade, circulam pelas redes digitais e se materializam em intervenções culturais e artísticas. Tal emergência coloca desafios às políticas culturais e às instituições culturais que não têm mais o privilégio de definir e dar balizas para a criação e os usos da arte e da cultura. O momento atual exige uma compreensão não simplificadora das inúmeras representações, contradições, vozes e dos silêncios que disputam visibilidade na arena pública.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural, Nova institucionalidade da cultura, Instituições culturais, Coletivos culturais.

ABSTRACT – The emergence of new cultural dynamics, anchored in information and communication technologies, that flourish in the spaces of the city, circulate through digital networks and materialize in cultural and artistic interventions, poses challenges

to cultural policies and cultural institutions that no longer have the privilege of defining and setting goals for the creation and uses of art and culture. The present moment demands a non-simplifying understanding of the innumerable representations, contradictions, voices and silences that struggle for visibility in the public arena.

KEYWORDS: Cultural policy, New cultural institutionality, Cultural institutions, Cultural collectives.

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira é professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. @ – mbol.lucia@gmail.com

Recebido em 25.7.2017 e aceito em 21.3.2018.

[I] Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.