

NATUREZAS ARTIFICIAIS E A DIFERENÇA PARADOXAL ENTRE CIÊNCIAS E CULTURAS

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
acamorim@unicamp.br

Maria Lívia Conceição Marques Ramos Gonçalves

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
mlivia_bio@hotmail.com

Resumo

A partir da segunda metade do século XX, a cultura vem ampliando seu espectro de ação dentro das práticas sociais e disciplinas tradicionais, e essa “virada cultural”, dentre outras coisas, abala um dos paradigmas centrais da ciência moderna, que é separação entre natureza e cultura. Neste artigo, propondo que a educação em ciências priorize as potências de significação das diferenças, analisaremos a produção de dois diferentes artistas visuais latinoamericanos, cujos trabalhos contribuem para pensarmos os papéis das representações culturais das ciências no processo de significação e poder a partir de imagens e narrativas de suas obras. Exploraremos, a partir das imagens das instalações artísticas e com referencial teórico do campo dos Estudos Culturais das Ciências, em suas vertentes pós-estruturalistas, as imagens como linguagem – produtora de sentido e não reveladora de um sentido já existente no mundo “real”. Inicialmente, nossa reflexão acontecerá com *Memento mori*, exposição do artista catarinense Walmor Corrêa. Pensamos a partir dela, a construção do discurso biológico, e seus pressupostos de *verdade*. Somando-se intensidades à crítica à separação entre natureza e cultura, nas artes plásticas, dimensionaremos o trabalho do colombiano Alberto Baraya, via sua reflexividade sobre o “impulso colecionista” na obra *Herbário de plantas artificiais*. No contexto de discussão sobre dissolução da tênue fronteira que separa a ciência e cultura, será analisada a obra do artista em diálogo com fragmentos textuais de suas entrevistas, reconhecendo os “impulsos que movem o artista”, tais como a desconstrução da imagem do naturalista, e, por consequência, de alguns discursos da ciência.

Palavras-chave: Estudos Culturais das Ciências; Divulgação Científica;



Natureza-Cultura; Imagem.

Abstract

From the second half of the twentieth century, culture has been expanding its spectrum of action within social practices and traditional disciplines, and this "cultural turn", among other things, undermining one of the central paradigms of modern science, which is the lack between nature and culture. In this paper, proposing that science education prioritizes the significance of powers of the differences, we focus on the production of two different Latin American visual artists, whose works contribute for thinking the roles of cultural representations of science in the meaning and power from images and narratives of their work process. We will explore, from the images of art installations and theoretical framework of Cultural Studies of Science, in its post-structuralist perspectives, the images as language - producer of meaning and not only indicative of an existing sense in the "real" world. Initially, our reflection will happen with *Memento mori*, exhibition of the artist Walmor Corrêa. We will think about the construction of biological discourse and its assumptions of truth. Adding intensities to the critical separation between nature and culture, the arts, we are going to present the Colombian Alberto Baraya's work, via its reflexivity about the "collector momentum" in the work *Herbarium of artificial plants*. In the context of discussion about dissolution of the tiny line that separates science and culture, we will analyze the artist's work in dialogue with textual fragments of his interviews, recognizing the "impulses that move the artist" such as deconstruction of image of naturalist, and consequently, some science discourses.

Keywords: Cultural studies; Scientific communication; Nature-culture; Image.

Aproximações ao Tema

Neste artigo, destacaremos os efeitos da presença do discurso biológico na produção de pedagogias culturais, compreendidas como formações discursivas que, segundo Stuart Hall (1997), são discursos que agrupam ideias, imagens e práticas, que propiciam formas de se falar, de se conhecer e de produzirem condutas associadas a modos particulares de se posicionar e se identificar no mundo.



Desenharemos esse percurso a partir da apresentação e discussão de obras de dois diferentes artistas visuais latinoamericanos, cujos trabalhos, considerados como artefatos que educam, contribuem para pensarmos os papéis das representações culturais das ciências no processo de significação e poder a partir de imagens e narrativas.

Operando as descrições e análises do ponto de vista dos estudos culturais, é importante destacar que a conversa com Stuart Hall (1997) continua sendo relevante para o campo de pesquisas em educação em ciências e, neste artigo, faremos articulações com um dos seus textos que influenciou sensivelmente a comunidade acadêmica interessada em requalificar os lugares da cultura nas sociedades contemporâneas.

A partir dessa interlocução, destacamos alguns aspectos da discussão que ele propõe sobre cultura e que nos auxiliam na análise de artefatos educativos. O primeiro aspecto é a definição de cultura como “soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (Hall, 1997, p.25). Ou seja, quando os artefatos expositivos a partir das palavras, imagens, objetos e outras textualidades significam ciência fazem isso como uma prática de produção cultural, criando sentidos híbridos, heterogêneos e retirados de diferentes contextos. No entanto, precisam recorrer a uma estrutura da língua já existente, e é nesse aspecto especificamente que poderíamos prestar mais atenção a fim de compreendermos o papel de ação do político. A ciência é a estrutura da língua já existente, nos casos a serem apreciados neste artigo.

Em consonância e conseqüente a esse primeiro aspecto, está a relação entre a existência e o significado desses artefatos. Para Hall (1997), o significado surge não das coisas em si — a “realidade” — mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas. O que consideramos fatos naturais são, portanto, também fenômenos discursivos. A linguagem constitui os fatos e não apenas os relata. Em se tratando da educação em ciências, especialmente por seu foco centrado no ensino de conceitos e fenômenos, essa perspectiva analítica traz, no mínimo, um deslocamento das relações, já muito naturalizadas, entre realidade, verdade e linguagem.

A linguagem é, então, um dos meios mais privilegiados a partir do qual os

significados são produzidos, adquirindo papel central na representação. Essa “virada cultural¹” (Hall, 1997) abala, de certo modo, o centro do paradigma da ciência moderna, que é a clássica separação entre cultura e natureza (Amaral, 2000) uma vez que a ciência moderna é fruto do esgotamento da especulação e da contemplação que os medievais haviam herdado dos antigos, e assim, não permite um diálogo entre o cientista e o prático (Ribeiro, 2003). Nela, valoriza-se sobremaneira a objetividade, que no campo do conhecimento é o que condiciona a “eficácia na ação”, e esta ação é, num sentido muito específico, uma ação de produção e fabricação, ainda que seja somente de significações. (Amaral, 2000; Ribeiro, 2003).

Da mesma forma como ocorrem transformações culturais globais, a vida das pessoas também é afetada pelo processo de desenvolvimento dos meios de comunicação, tais como os aparatos de divulgação científica. Por intermédio da análise do processo de penetração de apelos e imagens nos nossos lares, Hall (1997) deixa bastante claro que a revolução cultural está influenciando, também, o nosso modo de pensar e de agir: as mudanças culturais invadem, a todo instante, o nosso cotidiano e a nossa privacidade.

Em textos anteriores, nossa intenção foi problematizar a relação entre ciências e culturas pela representação cultural, questionando como ela opera produzindo diferenças pelas relações de poder que prescindem do corpo, da subjetivação e da regulação. Para este artigo, em específico, dimensionaremos esse caráter da produção das diferenças na/pela cultura, tendo como substrato a tensão entre natureza e cultura, particularmente pelos ‘seres não humanos’, tais como plantas e pássaros.

Muitos materiais de divulgação científica estão excessivamente escolarizados, tanto do ponto de vista da sua abordagem quanto da seleção de conteúdos das ciências. Quer seja pelo seu estilo jornalístico ou documental, quer seja pela abordagem atualizada que uma notícia ou reportagem requer para se associar ao dia-a-dia das pessoas, quer seja por tratar de temas que estejam no auge de sua discussão e debate, a divulgação científica traria para as situações escolares de ensino algumas noções plurais do acontecimento que, por vezes, ficam na

¹ Stuart Hall (Hall, 1997) discute que toda prática, instituição ou disciplina social tem uma dimensão cultural, e assim, a cultura veio a assumir, a partir da segunda metade do século XX, um papel central no campo constitutivo da vida social.



dependência quase que exclusivamente das experiências que os estudantes relatam nas condições mais usuais de ensino. Nosso desafio, neste texto, é narrar como duas exposições de artistas, que propõem diálogos entre artes e ciências, reposicionariam esse viés escolarizado notadamente perceptível na divulgação/educação científica.

Você Vai Ficar na Saudade Minha Senhora²

Esse título é o nome dado por Walmor Corrêa, artista visual brasileiro, às redomas de vidro e madeira que abrigam esqueletos de pássaros (im)possíveis, em posições que lembram as bailarinas das caixinhas de música. Música. O som dessas melodias, tão nostálgicas, pode ser conferido nos vídeos disponíveis no site do artista³. São várias redomas... (Preciso contá-las? São várias e algumas. Deixe-me seguir.)...todas com o mesmo nome: *Você vai ficar na saudade minha senhora*, seguidas pelo número: 1, 2, 3, 4, e. Esqueletos (im)possíveis, (im)prováveis numerados em série.

Começamos essa escrita porque queríamos falar sobre as melodias. Pois, então, essas caixinhas tocam sons familiares. Jogam-nos para o passado. Conhecemos, pelas mulheres das nossas famílias, algumas caixinhas, todas também porta-jóias. Heranças. (Será indelicado recusá-las? Podemos recusá-las?). Melodias!

Tum Tum Turum, Tu Ru Ru tu Tum, Ta Nana Na Na Na Na Na Na (corte seco ao findar da corda dada – silêncio). Encontramo-nos com a dissertação de mestrado de Camelo (2011), no momento em que ela fala sobre o som nos e dos cartões-postais:

“[...] ainda que também trabalhem na [...] lógica que quer ordenar e dar sentido ao mundo, que clama o reconhecimento de um lugar, de um registro, de uma memória, nos abre espaço e ouvidos à possibilidade de invenção, à impossibilidade de captura e de determinação (por imagens, palavras e sons) de momentos “únicos e verdadeiros”. Possibilidade de misturas inesperadas de sons, vozes, músicas e ritmos e silêncios (?!), trazendo à tona não somente figuras, assuntos, memórias, sons agradáveis, mas mobilizando aproximações, sensações e expressões distintas de cada um daqueles lugares” (p. 50,51).

² Parte da dissertação de Mestrado de Maria Livia Conceição Marques Ramos Gonçalves denominada *A instalação Memento mori de Walmor Corrêa como artefato de divulgação científica* defendida em 2011 no Mestrado em Divulgação Científica e Cultural do Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp. Processo Fapesp nº 2010/04839-7.

³ www.walmorcorrea.com.br

Não nos fechamos entre as caixinhas de *Memento mori*, móbile do berço, infância e as mulheres das/nas nossas famílias. Desdobamo-nos. Se recorremos às relações de filiação, analogia, comparação...esperamos estar de passagem. Partimos.



Imagem 1 – Instalação *Memento mori*, 2007
 Fonte: Fundação Cultural Badesc

As caixas de música...

Pássaros/bailarinas que se põem a dançar com ajuda/estímulo, que vem de fora. Dançar? Para Katz (2005 *apud* Godoy, 2010): “a dança é o que impede o movimento de cair no clichê” (p. 10). “Clichês com que recobrimos o caos em lugar de enfrentá-lo (Zourabichvili, 2004, p.21). Os pássaros, as bailarinas, os penduricalhos do móbile rodam, rodam, rodam... Como no poema *A bailarina* de Cecília Meireles: “Roda, roda, roda com os bracinhos no ar/ e não fica tonta nem sai do lugar.” Pássaros (im)possíveis presos nas gaiolas. Redomas de vidro – para serem vistos, observados, julgados, classificados, admirados. Alguns esboçam algum movimento... Querem se

fazer fugir⁴?



Imagem 2 – Obras da instalação *Memento mori* (2007) de Walmor Corrêa
Fonte: www.walmorcorrea.com.br

Quando perguntado sobre como surgiram essas caixas de música, Walmor Corrêa respondeu:

“De um modo muito natural. Certo dia, encontrei uma antiga caixa de música, que estava quebrada, porém com a máquina funcionando. E como eu já estava trabalhando com

⁴ Para Deleuze: [...] fugir é fazer fugir, porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadirse pelo sonho ou ainda transformar a situação (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca - salvo repressão obtusa - numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos; em todo caso, o problema está na fuga, no percurso de um processo desejanste, não na transformação cujo resultado só valerá, por sua vez, por suas linhas de fuga, e assim por diante) (Zourabichvili, 2004, p.30).

esqueletos, pensei em colocar a engrenagem do animal na engrenagem da máquina, fazendo com que aquilo girasse como se fosse uma unidade e fazendo também com que pensemos que aqueles animais têm vida. Há uma asa do pássaro que levanta, como se o animal fosse dançar; outra, como se ele fosse voar” (Corrêa *apud* Ramos, 2008, [s/p]).

Não faremos aqui uma análise do discurso de Corrêa. Trouxemos essa citação por conta dos pássaros “como se fossem dançar, voar.”.. Mas nos interessamos também pelo animal-engrenagem, girando como uma unidade. Penso na concepção de Foucault sobre o poder:

“Aquilo que define uma relação de poder é um modo de ação que não age direta e indiretamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes. [...] Uma relação de poder se articula sobre dois elementos que lhe são indispensáveis por ser exatamente uma relação de poder” (Foucault, 1995, p.243).

O poder, portanto, não está no centro, não está nas mãos de alguns fazendo valer-se sobre os outros, não é resultado de determinada organização política, científica ou educacional. O poder está distribuído nos corpos sociais, em suas ações, como em uma rede. Os pássaros rodam, rodam, rodam sob o mesmo eixo. A engrenagem trabalha. Nós damos corda. Ações sobre ações... sempre as mesmas sob a redoma de vidro. Mas há os pássaros “como se fossem” voar, dançar. Escapam? Lembram-nos as *pseudo-jogadas* propostas por Zourabichvili (2007): “ilusão convencida de que se está jogando [com as determinações]” (p.107). A quase-dança, o quase-voou ainda se faz pela mesma maquinaria de controle. O movimento, que poderia trair a unidade animal-engrenagem, pode ser só uma *trapaça*:

“Há muitas pessoas que sonham ser traidores. Elas acreditam nisso, acreditam ser isso. [...] Que trapaceiro não se diz: ah, enfim sou um verdadeiro traidor! Mas também que traidor não se diz à noite: no final das contas, eu era apenas um trapaceiro. É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido” (Deleuze; Parnet, 1998, p.58).

Quase-dança, quase-voou. (Inter)ferre a maquinaria? Cicatriz ex-traída do voou, da dança, outrora escapando do razoável, agora fiéis à redoma? Vontade de traí-la? Vida na qual se roda, roda, roda...e roda, olhando sempre para a mesma paisagem, sem ficar tonto. Quase-vida?

Como se fossem voar, como se fossem dançar “[...] fazendo com que pensemos



que aqueles animais têm **VIDA**.[...]”, disse Corrêa.

Vida, “para além da função-bio”, sugerem Andrade e Romaguera (2011, p.14). Vida para além da maquinaria. Extrapolar o conceito de vida: “[...] entendimento de que seria na instalação da possibilidade de devir que se instala a possibilidade de vida e não em uma linearidade representacional que a ligaria “simplesmente” ao conceito de vida” (Andrade; Speglich, 2010, p.5).

Esqueletos de ossos ocos

Movimentos (repe)tidos na melodia.

Mel, dia, rodo-pios, bailarinas-pássaros
pelo som

Ossos em fio, ossos do fim,

experimentam a doçura das intensidades,
suti-le(ve)za.

Pássaro criança dança, voa, baila.

In ter rompe a unidade

Vitalidade.

Ossos ocos’ ocos de (re)existências.

No som, noção, nos são, sem são – vidas.
Sensação.

Ser vida, para além de ser vivo.

In-visível.

Roda, roda, roda... até que caranguejo,
peixe é!

“Em suas danças, as bailarinas arrombam a sua identificação como fósseis-registros-documentos-representações de um passado vivido.” (Dias, 2011, p.7). Convite para um novo espaço-tempo, ao ritmo das criações, (de)(re)composição de binarismos, (im)possibilidades, invenções. Abalo de vida contra morte. Bailam vida-morte.

“O tempo cronológico impõe algumas formas-conteúdo como: no início era assim... a

origem é... antes se pensava assim... depois se chegou à... A origem marca um zero, um nada, de onde tudo parte em linha reta. O antes e o depois dão legitimidade e poder de conhecimento às noções de memória e história”. (Dias, 2008, p.51).

Lembra-te que morrerás. *Memento mori*. “[...] nenhuma forma de poder coativo pode prescindir dessa glorificação da morte” (Godoy, 2009, p.11). Morte real, verdadeira, inevitável, consolidada, única certeza. Luta-se em vida contra a morte, contra a ficção, a mentira. Morte, o fim da linha, onde se amarra a linearidade.

Existências definidas entre vida e morte destituídas daquilo que as singulariza. Não há rasura, ruídos, gritos. Preenchem-se, assim, os espaços, os vazios, o silêncio. Práticas narrativas, da/na ciência e sua comunicação, construídas em um começo-meio-fim. Dentro do (com)provável, palpável, memoriável, previsível. Tudo tem que ser dito claramente, organizado de maneira que possa ser reconhecido por todos, pelos pares no caso da ciência, pelo público no caso da divulgação. Descreva! Escreva! Ilustre! Explique! Saturação de informações, conhecimentos, pensamentos. Não há espaço para a dúvida, para o confuso. Não se pensa diferentemente do que já se sabe, não se arrisca, não se experimenta. Constantes re-apresentações do mesmo. Como antes, por isso hoje, visto que amanhã...

Mas, “[...]essas obras [de *Memento mori*] são como uma celebração da possibilidade da vida” (Corrêa *apud* Ramos, 2008). Vida de um outro tempo, que não aquele que leva à morte. Fora do tempo cronológico. Encontro-me com o pensar sobre bioarte de Andrade e Romaguera (2011): “no sentido de ressoar a vida em sua brutalidade, em sua complexidade, imemorial, caótica, indomável.” (p.10).

Lembra-te que morrerás, como um grito de vitalidade, não de oposto à vida. Chacota com a vida bio/crono-lógica.

O cuco na parede nos lembra do tempo – o tempo não para.

O tempo voa (na direção da morte). Vamos, vamos...

Classifique, nomeie, divulgue, observe, visite, consuma, informe-se, conheça, pense sobre o que já foi pensado.

E aí? Qual sua opinião? O curupira existe ou não?

Ah... quando eu era criança e ia para o sítio, tinha um cara..

Ei! Olhe esses esqueletos de pássaros mortos.

Coitados. Já se foram.



Olha, olha essa música! Igualzinha da caixinha de música da vovó, lembra? Lembro!

Lembra nada! Do que você lembra?

Era vermelha com uns traços dourados, quadrada, forrada de veludo verde, tinha quatro divisões dentro e a aliança do vovô...

Saudades do vovô, não é?

Ô...

A vida passa muito rápido! Já faz tantos anos...

Nem fala! Daqui a pouco somos nós. CU-CO! CU-CO!

Que horas são?

Vamos... já está tarde.

Tudo nesse gabinete é reconhecível. Saturação de significados já dados. “Imagem-objeto-representação, produtoras de um jogo de significações violentos” (Amorim, 2007, p.5). Somos levados a traçar analogias, correspondências. Significar, reconhecer. Mas percebemos esse excesso de objetos carregados de significados já dados, como um convite de Walmor Corrêa a desrespeitar os jogos de significações. Excesso que quer transbordar

“na perspectiva de uma micropolítica das sensações cuja finalidade é, ao problematizar o que Deleuze e Guattari apontavam como uma fadiga das sensações – e dos conceitos –, confrontar a exaustividade virtual implicada nos sistemas de referência como sintoma dos hábitos majoritários de pensamento e de ação. Trata-se, portanto, de desfazer os arranjos que, insistentemente, rebatem as sensações sobre o vivido pondo em jogo o tempo e o espaço, os processos de subjetivação e os sujeitos produzidos” (Godoy, 2010, p.1).

Entrar pelo jogo e sair por ele. As representações são delicadamente e intensamente pervertidas. Zourabichvili (2004) trancreve um trecho de Deleuze sobre a perversão, este por sua vez, inspirado em escritos de Freud:

“Poderia parecer que uma denegação em geral é muito mais superficial que uma negação ou mesmo uma destruição parcial. Mas não é nada disso; trata-se de uma operação completamente diferente. Talvez seja preciso compreender a denegação como o ponto de partida de uma operação que consiste não em negar nem em destruir, mas

bem mais em contestar o caráter bem-fundado do que é, em afectar o que é de um tipo de suspensão, de neutralização próprias para nos abrir, para além do dado, um novo horizonte não dado” (Deleuze *apud* Zourabichvili, 2004, p.31).

Elementos saturados de significados *a priori* – ex-correm no jogo do (im)possível. Convite ao “E se..”

“[...] a questão do: “e se...?” presume a introdução de premissas totalmente diferentes, além da pretensão de um mundo real para a realidade das pretensões: a verdade, por assim dizer, de todas as questões— inclusive “o que é...?”—reside na inverdade ou fabulação[...]”. (Flaxman, 2010, p. 3).

Suspende-se a verdade atribuída à ciência, o caráter de totalidade sobre a “realidade” conferido a essa área, os binarismos: arte-ciência, ficção-“realidade”, verdade-mentira, ver-“ouvir-dizer”. Abrem-se vazios na saturação de determinações pela fabulação. Com Dias (2008), inspirada por Joel Birmam, e ambos por Deleuze, encontramos no ato de fabulação forças para escapar ao poder da representação. Forças que emergem quando se “alça vãos sobre o real, quando produz um entremeio que dura, na pura intensidade do acontecimento que se apresenta na linguagem e no mundo, ao mesmo tempo” (Dias, 2008, p. 104).

Escapa-se, dessa forma, dos significados e sentidos já conhecidos. O pensamento flui para além das memórias, das representações, dos conhecimentos pré-estabelecidos, dos clichês, o tempo cronológico é suspenso.

“E, com isso, fabula-se “em intensidade, levando as faculdades ao seu extremo e provocando a possibilidade de nos instalarmos em devir. Em um potente vir-a-ser que não se liga nem a lembranças, nem ao vivido, nem ao que se viverá, que permanece em potência de ser” (Andrade & Speglich, 2010, p.8).

Libertação e suspensão que se faz no encontro entre público e instalação. Para que esse encontro se efetue em uma ato de fabulação se faz necessário dismantelar também nossas subjetividades produzidas socialmente. Godoy (2009) recorre a Foucault para constatar que a questão não passa por libertar o indivíduo do Estado e suas instituições, dentre elas, coloco as instituídas e instituidoras no/do discurso científico, mas “liberarmos, a nós mesmos, do Estado e do tipo de individualização a ele vinculada” (Foucault, 1994 *apud* Godoy, 2009, p.7).

Um convite a suspendermos os sentidos dados à ciência e à biologia pelas



representações. Para, então, seguirmos rumo à experimentação de novos pensamentos, ainda sem sentidos. Uma instalação que se efetua entre a deturpação e redução do mundo e da linguagem, efetuado pela narrativa científica, e também por outras formas discursivas que querem abraçar a complexidade da realidade com *totalidade* sob os seus domínios. Por isso, o anúncio de desejo de vida em *Memento mori* se faz entre vísceras, cadáveres, esqueletos

“Ideia de vida que não se efetua, que está sempre em escape; vida para além do encontro dos corpos, vida que é pensamento, pensamento que é indizível. (Des)estabilização, (des)controle do natural; arte como força de inscrição de sentidos outros, vida como (des)controle, como nomadismo, transformação, e novo” (Andrade & Romaguera, 2011, p.13).

Lembra-te que morrerás. Futuro. Gabinetes. Passado. Cuco acelerado. Presente explode. Vida fora do tempo cronológico. Extra-vaza esse tempo. Os sentidos dados *a priori* são suspensos, decompõem-se as oposições. Arte-ciência, real-ficção, verdade-mentira, antes-depois. “O que se conta, o que se mostra, não tem ligação direta com algo vivido, existente, localizável – espacial e temporalmente” (Andrade & Speglich, 2010, p.7).

Um convite ao pensamento, sem amarras, que parte para experimentar o desconhecido. Sem certo ou errado. Sem possível ou impossível. Sem OU. Pássaros-bailarinas, vida-morte, arte-ciência, passado-futuro, real-ficção, verdade-mentira, seres do imaginário-seres vivos. Sem tempo. Sem reconhecimento. Sem previsibilidade. Sem impossível. Sem chão.

Uma educação científica, por esse caminho, englobaria uma ciência, sem os sentidos atribuídos a ela por nossas práticas de significação pautadas em representações. Tratar-se-ia de um tipo de mediação que reconstruiria incessantemente a sua pauta, e de novo, e de novo, e de novo... a cada encontro com seu público. “Do que se trata?” talvez nunca se efetuará, resultando em novas determinações. A ciência e suas produções/produtos ocupariam constantemente um “vir-a-ser”, sem reforçar determinados sentidos, e produzindo outros, imprevisíveis. Uma divulgação científica com textos/imagens que deixariam de querer explicar, se fariam para movimentar o pensamento de seu público para além do senso comum, através de um pensamento criativo, político e poético.

Onde está a ordem? Não há ordem, não há centro, não há verdade unívoca. O



mundo é feito de ficções, umas mais consolidadas culturalmente do que as outras.

Coleções Entre Fronteiras

Como uma crítica à visão do “impulso colecionista” (Janeira, 2005) e a vontade de refazer os passos do expedicionário/cientista moveram alguns artistas plásticos, como o colombiano Alberto Baraya⁵ a se aprofundar nesta possibilidade de produção da natureza, relacionando-se, neste ponto, com a produção/reprodução do natural realizada pelos cientistas, criando uma espécie de *link* cultural entre ciência e arte (Janeira & Pinto, 2005; Speglich, 2009).

Esta produção, nomeada “Herbário de plantas artificiais”⁶, nos permite uma releitura do trabalho realizado pelos expedicionários da coroa espanhola pelas Américas, lógica conhecida como “Colecionismo Palaciano” (Janeira, 2005), como também das histórias contadas pela antiga história natural – e atual biologia –, num processo de ressignificação do artificial, que nem sempre carregou o tom pejorativo que recebe hoje (Amaral, 2000; Santos, 2000). Baraya, através de seu trabalho, promove o artificial como a “representação do natural”, dialogando, assim diretamente com as “coleções naturais” dos herbários científicos. Nas palavras do artista, quando ele ‘recolhe’ algumas flores de plástico das ruas, várias delas made in China, ele se comporta como cientistas que a educação ocidental espera que nos tornemos. Modificando os objetivos de uma simples tarefa ele resiste ao ‘destino’. Nesse momento, além de questionar todas as premissas e assunções que derivariam de uma ideia de natureza natural, o artista também questiona os sentidos de história.

Num mundo onde a ciência continua ditando o que é falso e o que é verdadeiro, o que é fato e o que é ficção, articular o “conhecimento científico e biológico” e a “pesquisa em educação” torna-se importante. Tal articulação está sendo amplamente discutida com as mais diversas ênfases epistemológicas, filosóficas, históricas e culturais.

⁵ Alberto Baraya é Mestre em ‘Artes Plásticas’ na Universidade Nacional da Colômbia e na Universidade de Los Andes. Também é Mestre em ‘Estética e Teoria da Arte’ na Universidade Autônoma de Madrid.

⁶ O “Herbário de plantas artificiais” é um mega projeto, que nasceu há 10 anos, sendo exposto na 27ª Bienal de São Paulo em 2006, que consiste em uma coleção-estudo, “à maneira das expedições científicas européias dos séculos 18 e 19”, mas que, diferentemente dessas coletas realizadas por cientistas, trabalha com plantas de pano e de plástico.



Imagem 3 – *Expedición Califórnia: Acacia Mancusso*, 2012. Alberto Baraya
 Fonte: <https://artsy.net/artist/alberto-baraya/works>

Neste contexto, de grande discussão acerca da dissolução da tênue fronteira que separa a natureza (ciência) da cultura, foi realizado um apanhado de citações do artista, colhidas do meio digital, divulgadas por diversas revistas⁷ no período entre dezembro de 2005 a agosto de 2007, numa tentativa de se investigar as possíveis relações entre natureza/cultura presentes na obra de Baraya assim como o discurso utilizado por este em sua obra.

⁷ Todas estas citações de Alberto Baraya publicadas pelas revistas foram tiradas do Livro “Como Viver Junto”, Fundação Bienal, São Paulo, 2006. Neste trabalho, darei as referências das revistas nas quais estes fragmentos foram publicados.

Nossa intenção é questionar⁸ que impulsos estariam operando em Alberto Baraya, levando-o a coletar plantas artificiais – produzidas pela cultura, que pode ser chamada, segundo uma das revistas, de “a segunda natureza”⁹ – em diversos locais por onde passa e a expô-las numa forma de referência/imitação aos museus de história natural e aos fiéis depositários científicos.

No caso do trabalho de Alberto Baraya, construímos nossas apreciações com citações ou fragmentos de entrevista do artista, buscando relacioná-las a possíveis diferenciações entre natureza e cultura – que derivam da resignificação do natural/artificial, desconstrução da imagem do viajante expedicionário e do cientista, entre outros.

Os discursos que representam o projeto “Herbário de Plantas Artificiais” contextualizam algumas significações que as imagens das fotografias das flores de plástico que ele ‘herboriza’ e que, mais recentemente, transportam-se para estampas em vestimentas femininas e tatuagens.

Impulsos e Vitalidade do/no Artificial

Lendo os fragmentos textuais das entrevistas de Baraya, é possível detectar diferentes grupos do que podemos chamar de “impulsos que movem o artista”. Um tipo de vigor, em oposição a uma ideia de trabalho com o inconsciente coletivo ou individual. Baraya trabalha com a linguagem da ciência e a faz gaguejar, tropeçar e reinventar na própria língua.

Em suas palavras, o artista afirma que seu trabalho:

“[...] é uma reflexão do que é natural e do que é artificial. É também uma forma de paródia e até uma taxonomia da economia chinesa, de onde é a maioria destas plantas”

¹⁰

Ao longo de seu discurso, é possível reconhecer elementos diversos que apontam para suas intenções e motivações:

“Eu caminhava por uma estrada de Madri, no outono, e o chão estava cheio de flores

⁸ Agradecemos ao Valdemir Silva, à época estudante do curso de Licenciatura em Ciências Biológicas da Unicamp, que realizou levantamento de informações sobre a obra de Alberto Baraya durante o ano de 2007, quando participou do projeto de pesquisa “Educação, Ciências e Cultura: territórios em fronteiras no Programa BIOTA-FAPESP” (Proc. Fapesp 06/00752-9).

⁹ Gutierrez, 2005

¹⁰ Guerrero, 2006



amarelas: Imediatamente, vi uma folha verde. A peguei e logo vi que era de plástico. Então me recordei dos herbários da escola, das figuras da Expedição Botânica e me empenhei em colecionar folhas plásticas”¹¹

“Fui até a fronteira do natural em busca de matas de plástico, e havia.”¹²

“[...] A antecipação do ‘encontrar ou não’ de flores de plástico na Amazônia gerou um certo medo, porque isto implica numa questão ecológica referente ao destino das últimas fronteiras de resistência à ‘civilização’ e ao ‘progresso’. Encontrando-as, de fato, acabou sendo um tipo de confirmação do que eu denominaria ‘as leis da decoração’: mesmo os lugares mais ‘naturais’ precisam ser ornamentados de qualquer significado. Também, a globalização penetra até mesmo os mais longínquos cruzamentos do mundo, a evidência da quebra das fronteiras culturais”.¹³

“[...] Flores de plástico e estampadas em roupas, são prova sólida da infinita expansão da estranha ‘vegetação chinesa’ através de todos os cruzamentos do mundo”.¹⁴

Vê-se em Baraya a mesma atitude encontrada num cientista coletor, atitude esta, bem similar a de um naturalista botânico das expedições. Esta atitude também revela-se como uma desconstrução da imagem do naturalista, e por consequência do discurso da ciência, uma vez que ele, agindo desse modo, os parodia. Não se trata de um regime de concordância ou adequação formal, uma representação do vivente e seu meio; ou ainda um processo de interiorização e fixidez das sensações, mas um campo de experimentação e inventividade. Baraya propõe uma discussão sobre o “palco de atuação da natureza” sendo ela mesma. Conecta-se ao que a historiadora da ciência Paula Findle (1994) destaca como o papel das expedições ao Novo Mundo ser uma forma não só de conhecer os recursos naturais deste novo ambiente nativo, mas também com o intuito de explorá-los tanto nos reinos quanto nas colônias. O homem via/vê, no conhecimento científico, uma forma de domínio e poder, tornando a natureza mais uma mercadoria de consumo.

Observa-se em Baraya a mesma lógica colecionista dos expedicionários europeus, que visavam à “Expansão por novos Mundos” para além de das fronteiras do conhecido. Porém a ideia de consumo que ele constroi é dimensionada com as qualidades que Speglich (2009) informa sobre uma tensão entre duas propostas de

¹¹ Ibid

¹² Ibid

¹³ Roca, 2007

¹⁴ Gutierrez, 2005

representação: artistas que querem explorar a possibilidade de criação e de produção de sensibilidades, inspirados em Humbolt, e artistas que se dedicam à produção de imagens-registro. Tensão que acaba por inspirar na produção de Baraya um lugar entre os naturalistas-viajantes e artistas-viajantes, mesclando os interesses dos artistas em maior liberdade de criação com os naturalistas cujos registros cada vez mais detalhados são ligados à representação da realidade.

A “vegetação chinesa”, como a chama o artista, encontra-se em sólida expansão e este “vasto bosque”; ainda desconhecido, precisaria ser desbravado. Com a globalização, não só as fronteiras naturais são dissolvidas, mas também as culturais; e, nesse processo, também se dissolvem as fronteiras entre natureza e cultura Baraya age como um viajante compulsivo, curioso em descobrir as maravilhas que este novo mundo “intocado” pode lhe oferecer. Quanto a seus métodos, ele nos diz:

“A idéia do *Herbário* realmente começa quando alguém está no colégio, na classe de ciências. A educação normal prepara para ser um cientista, isto é, para ter em mente desde pequeno as ferramentas da ciência como método de conhecimento”¹⁵

“Por pegar algumas flores de plástico pela estrada, eu me comporto como os cientistas que a educação ocidental espera que nos tornemos. Por mudar os objetivos desta simples tarefa eu resisto a esse ‘destino’. Nesse momento todas as assunções são postas em questão, mesmo a História”¹⁶

A ciência – com foco aqui para as ciências naturais, principalmente as biológicas – , sempre criou seus métodos e ferramentas para que se pudesse ter uma análise o mais objetiva possível da realidade, tal como afirma Ribeiro (2003). As práticas científicas (biológicas) vêm sendo apresentadas nas escolas como sendo “naturais”, quase que indiscutíveis, e ,assim, não são problematizadas pela biologia. O conhecimento científico é visto como “neutro”, “revelador legitimado do mundo” e ganha, assim, um falso status de “verdade”, que deve ser questionado. Essas características dos conhecimentos escolares na área das ciências naturais mobilizaram o trabalho de Alberto Baraya, que afirma ser a partir desse referencial de verdade que pensou desconstruir as representações sobre natureza, utilizando, para tanto, metodologias e práticas científicas, tais como a coleta, a classificação, a herborização e a criação de coleções para pôr em suspensão e criticar tais visões

¹⁵ Junca, 2006

¹⁶ Roca, 2007



hegemônicas da ciência.

Esta obra mexe, também, com as possibilidades de pensamento entre natural e artificial, entre registro e produção (Speglich, 2009) e sobre as formas de apresentação dos conhecimentos que a ciência utiliza. Seriam herbários possíveis de questionamentos?

Alberto Baraya trabalha na dupla significação da ciência que simultaneamente adverte que “o olhar colocado sobre as coisas é que cria problemas no mundo”, e expressa “o mundo como uma grande invenção”, entendendo que o conhecimento não é gerado pela vontade dos cientistas de fazê-lo, mas, segundo Santos (2000) porque há interesses políticos e econômicos que polarizam, hierarquizam e definem o que é importante ou não de ser produzido ou estudado.

Baraya continua:

“No ‘Herbário de plantas artificiais, pode-se dar um diálogo entre o ‘natural’, o ‘natural transformado’, o ‘natural ordenado’ e a ‘representação do natural’. Um espaço como o jardim botânico está destinado à contemplação do ‘natural ordenado’, similar às apresentações de arte, como figuras que devem contemplar-se. No fim, todas as construções culturais são artificiais, inclusive os jardins, os hortos e os parques que utilizam plantas naturais”¹⁷

“O natural é algo que associamos com o virginal, com um espaço que a ciência definiria como ‘o não tocado pelo homem’. É difícil que possamos conhecer o absolutamente natural, pois o ‘conhecer’ implica um ponto de vista humano. E no que se conheça ou experimente o natural, não se pode mais falar dele de modo natural”¹⁸

As espécies apresentadas por Baraya, assim como as exsicatas de herbário, e os materiais dos jardins botânicos são representações do natural. Ambas são produções, frutos de coletas, classificação e ordenação. Em museus, muitas exsicatas são expostas após todo um procedimento de transformação, e são ordenadas de modo a serem contempladas, como as obras de arte o são.

Baraya afirma que ao tirarmos uma planta de seu lugar nativo, classificá-la e ordená-la, teremos já um natural transformado, que, assim como uma planta plástica, não é mais que uma representação do natural. Em seu trabalho, o artificial perde o

¹⁷ Junca, 2006

¹⁸ Junca, 2006

tom pejorativo que alcançou nos últimos tempos e se iguala, em status, às representações científicas, com a vantagem de ser resistente, quase eterno e não necessitar cuidados, conforme a preferência a sociedade de consumo.

O artista nos conta mais:

“Fui até o Rio Branco, onde a borracha foi muito importante no século passado, com a gente de lá, fiz um andaime de 18 metros em redor de uma seringueira para copiar com látex suas folhas e ramos. Logo o látex secou, e agora eu tenho a árvore de borracha”¹⁹

Esse, talvez, seja um dos mais interessantes de seus trabalhos dentro deste projeto. Em um tempo em que a maioria dos espectadores acredita que a “boa arte” deve ser uma “representação fiel” do real, do natural, Baraya leva à “fabricação do natural” a níveis extremos, criando, num processo metonímico, e quase irônico, uma “verdadeira árvore de borracha”.

Seria o trabalho de Baraya mais um indício da forte ligação entre economia, política e ciência? As conquistas do conhecimento, e sua alocação nos museus de história natural também seriam um impulso a/da globalização, uma vez que advêm de/implica deslocamentos, turismos e intercâmbios? Baraya estaria mostrando que os museus e herbários trabalham não só para o configurante “Tecnologia e Ciência”, mas também para a “Arte e Espetáculo”?, poderíamos seguir questionando com essas perguntas de Janeira e Pinto (2005).

Os fragmentos de texto publicados nas revistas analisadas indicam-nos que Baraya expõe o caráter reflexivo de seu trabalho: suas coleções não são para ser olhadas somente, mas também são dispositivos para o pensamento sobre as relações entre realidade, ficção, natureza e cultura.

(In)Conclusões

O que nos chamou a atenção, na construção de uma analítica apresentada neste artigo, é que a diferença entre natureza e cultura é ponto crucial para que encontremos um fluxo de movimentação contínua que produz significações ao buscar situarem-se entre sentidos já reconhecidos e aprendidos. Portanto, a partir do que os artefatos expositivos que apresentamos nos sugerem, nossa proposta para a

¹⁹ Guerrero, 2006



educação em ciências é priorizar as potências de significação das diferenças. Ao serem compreendidos em contextos da divulgação científica, os artefatos expositivos constituem-se em mais uma oportunidade para a instauração de a diferença pedagogicamente acontecer.

A diferença, impressão qualitativa produzida pela contração de impressões sensíveis que se repetem na experiência, é a produção do novo no pensamento a partir de um encontro com um signo natural que provoca na imaginação forças antes desconhecidas, forças que ultrapassam a imaginação e a experiência (FORNAZARI, 2005). A divulgação científica carrega esta potência; os objetos das duas exposições são acontecimentos liberados por/nesta potência de criação.

Esses acontecimentos pela pulsão dos artistas associam-se ao movimento, à ruptura das unidades. Por vias que transversam natureza e cultura abrem-se a criações coletivas, ou melhor dizendo, a um conjunto variado de enunciações. Com essa centralidade na linguagem, seguindo Hall (1997), compreendemos que ela utiliza-se de sinais e símbolos (sons, palavras, imagens, objetos, gestos, etc.) para representar culturalmente lugares, coisas, pessoas, conceitos, ideias, etc., permitindo a construção de significados e sentidos que são compartilhados pelas pessoas que, por sua vez, passam a interpretar o mundo e se posicionar dentro dele. É, portanto, uma prática de significação e, por isso, está fortemente associada à representação.

No caso da educação em ciências, continuar interpretando os papéis pedagógicos da representação cultural parece-nos se ainda necessário. Como destacado em Amorim (2006), é muito importante explorarmos a representação cultural como uma categoria de analítica inventiva em um campo de pesquisa que insiste em considerar necessário frear a mobilidade nos fluxos entre linguagem e subjetivação; ou seja, em um campo de pesquisas e estudos, como é o caso da educação em ciências, no qual há forte ênfase no estruturalismo em suas dimensões críticas e políticas como capaz de gerar rupturas e outras perspectivas. As apostarmos na centralidade da cultura, acreditamos somar a esses estudos, incluindo ensejos sob perspectivas pós-críticas e pós-estruturalistas.

Para isso, à linguagem e à representação foi fundamental associarem-se as modalidades de poder, configurando-se as três facetas das significações de cultura que ganham força, na produção discursiva das exposições apresentadas neste artigo. Trabalham com a diferença em um jogo de duplo contingenciamento e referenciação, atuando, politicamente, na configuração de pedagogias que podem ser abertas às



linhas de liberdade e não de reificar a autorregulação dos sujeitos, da aprendizagem, a partir da estabilidade dos discursos científicos.

Referências Bibliográficas

- Amaral, M. B. (2000). *Natureza e representação na pedagogia da publicidade*. In M. V. Costa (Org.). *Estudos Culturais em Educação*. Porto Alegre, Editora da Universidade, UFRGS.
- Amorim, A. C. R. (2006). Nos limiares de pensar o mundo como representação. *Proposições*, 17(1), 177-194.
- Amorim, A. C. R. (2007). Fotografia, som e cinema, como afectos e perceptos no conhecimento da escola. *Teias*, Rio de Janeiro, 8(15-16).
- Andrade, E. C. P. & Romaguera, A. (2011). Sonhar-te e(m) vidas. (Des)narr-ar... *RUA* [online], 17(1). Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/ruateste/pages/home/lerArtigo.rua?pdf=1&id=101>>. Acesso em setembro de 2014.
- Andrade, E. C. P. & Speglich, E. (2010). *Imagens a fabular ambientes: desejos, perambulações, fugas, convites*. In: Anais da 33ª Reunião Anual da ANPEd. Caxambu-MG.
- Camelo, A. P. (2011). *Comunicasons*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. [Dissertação de mestrado, apresentada na Universidade Estadual de Campinas].
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Tradução Heloísa A. Ribeiro. São Paulo: Escuta.
- Dias, S. O. (2008). *Papelar o pedagógico...escrita, tempo e vida por entre impressas e ciências*. Campinas: Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. [Tese de doutorado, apresentada na Universidade Estadual de Campinas]
- Dias, S. O. (2011). *Arte, ciência e vida: potências do deslocar e resfolegar na divulgação científica*. XII Reunião Bienal da Red Pop, 28 de maio a 02 de junho, Campinas-SP.
- Flaxman, G. (2008). Gilles Deleuze, filósofo do futuro. *ETD Educação Temática Digital*, 9, 1-14.
- Foucault, M. (1995). O sujeito e o poder. In H. L. Dreyfus & P. Rabinow, *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e hermanêutica)* (pp. 231-249). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Fornazari, S. K. (2005). *O esplendor do Ser. A composição filosófica da diferença em*



- Gilles Deleuze (1952-1968)*. Tese (Doutorado em Filosofia). São Paulo: FFLCH/USP.
- Godoy, A. (2007). Conservar docilidades ou experimentar intensidades? In AM. M. H. Preve & G. Corrêa, G. (Orgs.), *Ambientes da ecologia: perspectivas em política e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM.
- Godoy, A. (2009). Educação, Meio Ambiente e Subjetividade na Sociedade de Controle: Por uma Ética dos Afectos. *Interacções*, 11, 8-28.
- Godoy, A. (2010). *Inter(trans)ve(r)(n)ção* [o que teria dito a Rainha de Copas ou o gato de Alice]. In S. Tótorá & E. Otavianni, *Extensão Universitária: FOCO Vestibular: um experimento da diferença*. São Paulo: EDUC/Paulinas.
- Janeira, A. L. (2005). Configurações epistêmicas do colecionismo. *Episteme*, 20, 229-245.
- Janeira, A. L. & Pinto, P. M. (2005). Andarilhos, comerciantes, espiões, naturalistas e outros cientistas em saques, expedições e exposições. *Episteme*, 20, 59-72.
- Junca, H. (2006). *Alberto Baraya, El jardineiro infiel*. Revista Arcádia de Semana No. 9, junho de 2006. Disponível em: <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarayaAlberto/critica.htm>
- Findle, P. (1994). *Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Guerreiro, D. (2006). *Botânico de matas plásticas*. Periódico El Tiempo de 10 de Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.colarte.com/recuentos/B/BarayaAlberto/critica.htm>
- Gutierrez, N. (2006). *Alberto Baraya, Cu4rto Nivel Arte Contemporâneo*. Revista ArtNexus 59. Disponível em: <http://www.artnexus.com/NewsDetail/15890>
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, 22(2), 15-45.
- Ramos, P. (2008). *Walmor Corrêa: o estranho assimilado*. In Canal Contemporâneo – Blog do Canal, Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001608.html> Acesso em 02 de março de 2010.
- Ribeiro, R. J. (2003). *Novas fronteiras entre natureza e cultura*. In A. Novaes (Org.), *O homem-máquina: A ciência manipula o corpo* (pp. 15-36). São Paulo: Companhia das Letras.
- Roca, J. (2007). *Alberto Baraya*. *Focus*, 108. Disponível em: http://www.frieze.com/issue/article/focus_alberto_baraya/
- Speglich, É. (2009). *Duração: entre imagens do Programa Biota-Fapesp*. Universidade



Estadual de Campinas. Tese de Doutorado (Educação).

Zourabichvili, F. (2007). O jogo da arte. In D. Lins (Org.), *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo.

Zourabichvili, F. (2004). *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro. Versão Eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudos em Novas Tecnologias e Informação, IFCH, Unicamp. Disponível em: <http://saudemicropolitica.blogspot.com.br/2012/10/o-vocabulario-de-deleuze-francois.html>. Acesso em setembro de 2014.