
Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos

Mediation between Audience and Artwork Thought inside School-Forest: A Dance in Three Movements

Mediación entre audiencias y obras pensadas dentro de la Escuela Forestal: un baile en tres movimientos

*Adryana Diniz Gomes (Universidade Federal Fluminense, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38491>

375

RESUMO: Em uma análise sociofilosófica, o ato da mediação, como “terceiro elemento” entre os mundos artísticos propostos por Howard Becker, é pensado dentro do contexto da Escola Floresta como processo fenomenológico que participa do desenvolvimento de uma relação entre público e obra. A partir da obra *Unidade Tripartida* de Max Bill, propomos o ato da mediação como *perichoresis*, e deste modo, uma dança em três movimentos: contato, experimentação e resposta. Consideramos em cada movimento, respectivamente, a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, a ética de Benedictus de Espinoza e o dialogismo de Mikhail Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: mediação cultural; perichoresis; hermenêutica filosófica; afetos; dialogismo

* Adryana Diniz Gomes é bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. E-mail: adryanadiniz@outlook.com. [Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7083-0534](https://orcid.org/0000-0001-7083-0534)

ABSTRACT: In a sociophilosophical analysis, the act of mediation, as a “third element” between the artistic worlds proposed by Howard Becker, is thought within the context of Escola Floresta as a phenomenological process that participates in the development of a relationship between public and artwork. From Max Bill's Tripartite Unity, we propose the act of mediation as perichoresis, and thus a dance in three movements: contact, experimentation and response. We consider in each movement, respectively, the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, the ethics of Benedictus de Espinoza and the dialogism of Mikhail Bakhtin.

KEYWORDS: cultural mediation; perichoresis; philosophical hermeneutics; affects; dialogism

RESUMEN: En un análisis sociofilosófico, el acto de mediación, como un “tercer elemento” entre los mundos artísticos propuestos por Howard Becker, se considera dentro del contexto de Escola Floresta como un proceso fenomenológico que participa en el desarrollo de una relación entre el público y el arte. Desde la Unidad tripartita de Max Bill, proponemos el acto de mediación como *perichoresis* y, por lo tanto, un baile en tres movimientos: contacto, experimentación y respuesta. Consideramos en cada movimiento, respectivamente, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, la ética de Benedictus de Espinoza y el dialogismo de Mikhail Bakhtin.

PALABRAS CLAVE: mediación cultural; perichoresis; hermenéutica filosófica; afectos; dialogismo

Recebido: 8/11/2019; Aprovado: 7/11/2020

Citação recomendada:

GOMES, Adryana Diniz. Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos. *Poiesis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 375-393, jan./jun. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38491>]

Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos

Introdução

De acordo com a classificação proposta por Nathalie Heinich (2008, p. 61), a terceira “geração” de pesquisa na sociologia da arte considera a arte como sociedade, “interessando-se pelo funcionamento do meio em que se dá a arte”, fazendo então um recorte que observa os diferentes momentos da atividade artística, isto é: produção, mediação, recepção e obras.

Consideramos como mediação “tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção e tende a substituir ‘distribuição’ ou ‘instituições’” (HEINICH, 2008, p 87); entretanto, trataremos da mediação como ação, isto é, o nível mais aparente da prática, o que inclui a prática do profissional mediador e os

produtos que objetivam apresentar e/ou explicar a arte ao público. Acrescentamos então a definição de Carmen Mörsch (2012, tradução nossa) para especificar o que consideramos como mediação neste trabalho: “mediação cultural é compreendida menos como uma transmissão e mais como a criação de fluxos entre o público, as obras, artistas e instituições, e sua missão como a ligação de diferentes pontos de vista”. Neste trabalho, partimos da consideração da mediação como o desenvolvimento de uma relação entre público e obra, pensando, assim, no ato de mediar em si, isto é, o momento em que ele ocorre. (DAVALLON, 2003; DUFRÊNE; GELLEREAU, 2004)¹.

Como a mediação torna-se parte desta relação entre público e obra? Sendo o *Terceiro Elemento*. Jean Davallon (2003) propõe, a partir de Philippe Breton (*L'utopie de la Communication*, 1997), uma perspectiva da mediação como resposta a uma separação social que nos mantém distanciados e necessitados de uma nova aproximação. Ele compreende que a mediação é necessária quando há falha ou inadequação no processo de comunicação e que este necessita da intervenção de um terceiro para que ocorra; Davallon afirma que o "terceiro elemento" é "a marca distintiva da mediação". (2003, p. 9)

Ao falar sobre os mundos artísticos², Howard Becker (1977) aponta a existência de convenções, isto é, ações coordenadas que estruturam a dinâmica do grupo e são conhecidas por todos. O sociólogo chama de "canônica" a obra produzida de acordo com as convenções do mundo artístico do qual faz parte. "O público estaria capacitado a reagir sem nenhuma dificuldade às experiências emocionais geradas pela obra de arte [canônica]". (BECKER, 1977, p. 12) Entretanto, o que acontece quando o público desconhece as convenções que cercam a obra? O público teria maior dificuldade de

reagir a estes trabalhos, o que exigiria um maior esforço de sua parte (BECKER, 1977). Há uma separação entre o mundo artístico, ao qual pertence o público, e o mundo artístico, ao qual pertence a obra, e quando há essa quebra na relação entre público e obra, a mediação torna-se o terceiro que une.

Propõe-se, então, pensar a ação deste terceiro elemento da relação entre públicos e obras como geradora de possibilidades, propositora de experiências e catalizadora de conexões improváveis. A mediação pode ser então "transporte de sentidos", dentro da potência do acontecimento, e fenomenológica, não asfixiando o processo de fruição do público³.

Essa relação será aqui considerada como acontecimento tripartido em referência à obra *Unidade Tripartida* (escultura em aço inoxidável, 114x88,3x98,2 cm, 1948/9) de Max Bill (1908-1994). A obra é descrita como três estruturas independentes justapostas que formam um novo conteúdo, cujos início ou final não podem ser identificados pelo espectador, gerando a ideia de *loop* infinito⁴ (CALIXTO, 2016).

A partir da obra de Max Bill, pensamos neste trabalho em movimento *perichoresis*. Apresentado por Gregório Nazianzeno (329-390), o termo *perichoresis*, que faz alusão a uma dança em roda, foi uma tentativa filosófica de explicar a interpenetração das três pessoas da Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) em uma só essência (SILVA, 2016). Consideramos, então, que estes três movimentos não ocorrem de forma linear ou sequencial e que, apesar de serem analisados separadamente como três estruturas, formam um *loop* ou uma dança única⁵. Deste modo, os três movimentos são: (1) Contato: a leitura da obra, isto é, as possibilidades geradas na observação e/ou escuta por parte do público, considerando a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer; (2) Experimentação: os afetos gerados, percebidos e provocados pela relação pensada a partir das proposições de Benedictus de Espinoza; e (3) Resposta: o público como produtor de sentidos e as conexões que surgem dentro da “cadeia discursiva” de Mikhail Bakhtin.

Primeiro Movimento: Contato

Ao longo da história da arte ocidental, existiram diferentes modos de ler a obra de arte. Da iconografia, com seus elementos di-

dáticos, à arte contemporânea⁶, com o conceito de obra aberta⁷, mudanças ocorreram tanto na produção quanto na recepção da obra. A arte deixa de ter uma posição como “religião formativa” e se torna “provocação do artista”. Até o século XIX, o público do artista sabia exatamente do que se tratava uma pintura ou gravura pelo uso de certos códigos, cores, símbolos e tratamento do tema. Havia uma integração evidente entre comunidade, sociedade, igreja e autoconsciência do artista criador. Na modernidade, quando a arte quis ser nada além de arte, o estético chegou à autonomia com Kant e depois foi subjetivado (GADAMER, 1985).

No dia 25 de março de 2019, foi realizada, durante a primeira aula do professor Luiz Guilherme Vergara para o curso de mestrado em Artes da UFF, uma experiência artística envolvendo os estudantes presentes. O professor trouxe o *Livro das Perguntas* de Pablo Neruda⁸ e pediu a cada um que abrisse o livro, lesse uma das perguntas e passasse o livro adiante.

A maioria dos alunos usou métodos próprios que buscavam uma não-intenção em

escolher a pergunta lida (abrir de olhos fechados, girar o livro, escolher a página com base em um número da sorte, pedir sugestões de números aleatórios etc.) Houve variação também na forma como as perguntas foram lidas pelos participantes (declamações, cochichos e uma aluna escolheu contar em segredo apenas para uma outra pessoa). Desta forma, cada participante desta *performance* experimentou de modo diferente o acontecimento, que não teria sido o mesmo, caso outras pessoas tivessem envolvidas. O acontecimento é único e, portanto, não pode ser reproduzido. É jogo.

Em Gadamer (1985; 1999), jogo é uma função elementar da vida humana. Um “automovimento” que não tende a uma finalidade ou objetivo específico, renovando-se em permanente repetição. A leitura do livro por parte do grupo tinha um fim em si mesma, a intenção não era ler o livro, mas viver a experiência de ler as perguntas em grupo. O jogo não está fixo em um alvo no qual termina. É obra aberta, trazendo o artista/propositor (neste caso, o professor) e o receptor/participante (neste caso, os estudantes) em uma relação complementar. A obra deixa o espaço de jogo que deve ser preenchido por quem a lê. Entretanto, não

se trata de uma liberdade da subjetividade, mas o próprio modo de ser da obra (GADAMER, 1985; 1999).

Segundo a proposta do professor, cada aluno deveria carregar consigo a pergunta pelo restante do semestre e usá-la como ponto de inquietação para pensar sua própria pesquisa, como fazem os monges do Zen-Budismo que, a partir do método *koan*, meditam em uma questão feita pelos seus mestres. Tirar a pergunta de Pablo Neruda de seu livro e levá-la para um outro contexto traz a ela um novo significado que só será encontrado por aquele estudante específico, explorando ainda mais o conceito de obra aberta.

“É verdade que as andorinhas irão se estabelecer na lua?”

A pergunta é então trazida até aqui como questionamento sobre o acesso real do público à obra. Ela passa a ser então metáfora onde a lua representa um mundo artístico desconhecido por – e, por isso, distante de – um público específico, isto é, as andorinhas. Se uma andorinha pudesse respirar no espaço, ela levaria cerca de 266 dias de voo ininterrupto para cruzar 384.400 km e

chegar à lua. “É verdade que as andorinhas vão se estabelecer na lua?” É possível para todo e qualquer público ler toda e qualquer obra? Nem toda distância é física.

Para pensar a hermenêutica da obra de arte, consideremos aqui dois modos de ler a obra: (1) autonomia do estético em Kant e (2) subjetivismo do estético em Gadamer. Com o primeiro, o foco está na obra; é necessário conhecer os códigos específicos da obra e somente com este conhecimento torna-se possível fazer uma leitura completa da obra. Já no segundo, que surge após a modernidade, há um deslocamento de sentidos, o foco está agora no receptor (BOURDIEU, 2003; GADAMER, 1985).

O que propomos aqui é a justaposição dessas duas leituras no processo de mediação. Pois, em Clifford Geertz (1997), compreendemos que é possível entender como a arte foi lida pelo público original, mas não podemos experimentá-la, isto é, lê-la do mesmo modo. De igual maneira, é necessário considerar o momento histórico e as diferenças culturais dos mais variados mundos artísticos que nos cercam, pois os *modos de ver* mudam com o tempo (BAXANDALL, 1972 *apud* GELL, 2009). O

espaço de jogo que encontramos em cada obra é regido pelas convenções do mundo artístico ao qual ela pertence, pois cada convenção traz consigo uma estética (BARTHES, 1990; BECKER, 1977).

Para Becker, “o mundo da arte espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido”. (1977, p. 25) Para Geertz, a arte não pode ser vista como descolada do contexto social onde é produzida, pois “um artista trabalha com sinais que fazem parte de sistemas semióticos que transcendem em muito a arte que ele pratica”. (1997, p. 163) Segundo o antropólogo Alfred Gell (2009), cada cultura tem suas próprias intenções estéticas e artistas não-ocidentais não devem ser avaliados a partir de lentes de formação cultural ocidental. Para Gadamer (1985), a noção de arte que temos hoje tira do contexto social e religioso as obras do passado que não eram “somente arte”. (BECKER, 1977; GADAMER, 1985; GEERTZ, 1997; GELL, 2009)

Estando a arte de alguma forma distanciada do público por pertencerem a mundos artísticos diferentes, há então a necessidade de uma aproximação. Sobre isto, Dufrené e Gellereau afirmam:

Num contexto institucional, a noção de mediação cultural se funda na separação da criação artística e dos públicos: o mediador será aquele que dispõe do conhecimento e das ferramentas para criar as condições do seu (re)encontro. (DUFRENE; GELLEREAU, 2004, p. 20)

O público passa a conhecer as “regras” do jogo, isto é, as suas possibilidades, já que o jogo não deve ser entendido como uma atividade de maneira alguma. Pois “o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam... [e] o sujeito do jogo não são os jogadores, porém o próprio jogo”. (GADAMER, 1999, p. 176) Não há uma interpretação restritiva da obra e sim uma reconstrução de sentido que se faz a partir da compreensão daquele que lê a obra, considerando sua própria bagagem cultural (BARTHES, 1990).

Deste modo, a mediação funciona como uma ponte que liga público e obra, desfazendo a distância que antes causava separação. Olhares se cruzam, mãos se tocam e a dança começa. Através da mediação, há então compreensão da linguagem da obra, apresentando o contexto e os códigos ao público para que este, por sua vez, reaja à obra, entrando no jogo e experimentando-a. A medi-

ação leva a andorinha até a lua, removendo as dificuldades e aproximando os mundos artísticos que até então estavam separados (DAVALLON, 2003).

Segundo Movimento: Experimentação

É impossível que o homem permaneça neutro às afecções⁹ do mundo que o cerca, isto é, o ambiente em seu entorno o afeta. Este afeto pode ser ação, quando somos causa adequada, ou paixão, quando somos causa parcial. Na paixão, padecemos, nos tornamos sujeito passivo e nossos afetos são determinados em maior parte por algo externo a nós, sendo resultado parcial do que somos. Na ação, por outro lado, agimos e nossos afetos são efeitos adequados, podemos ser percebidos clara e distintamente, pois foram “reapropriados” por nossa maneira de ser (ESPINOZA, 2003; MARTINS, 2000).

No dia primeiro de abril, durante a segunda aula do professor Luiz Guilherme Vergara para o curso de mestrado em Artes da UFF, foi realizada nova experiência, desta vez proposta pelos alunos que, divididos em

grupos, utilizaram diferentes objetos, oferecidos pelo professor, para propor a experiência de jogo ao restante da turma. Cada proposição provocou os estudantes a algum tipo de reação física e emocional.

A terceira experiência proposta fez com que os estudantes do curso se movimentassem, posicionados em rodas, de mãos dadas, girando em pequenos grupos ao som de uma batida provocada pelo contato de um objeto de plástico com o chão de madeira. Em poucos minutos, pode-se ouvir risos cada vez mais altos. A experiência se seguiu até que a estudante que detinha o objeto de plástico completasse uma volta no espaço utilizado, uma das salas do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Centro do Rio de Janeiro. Ao final, a maior parte do grupo já havia perdido o equilíbrio e muitas mãos haviam se soltado. Os risos foram morrendo aos poucos enquanto os alunos tentavam recuperar o fôlego. Foi claro, no momento, que a experimentação da proposta se deu através dos sentidos – tato, audição, visão – e que afetou os estudantes produzindo diferentes sentidos, significados.

Para Espinoza, “um corpo¹⁰ é afetado de muitos modos” (P. II. Axioma IV) e, assim,

o público é afetado de diversas maneiras pela obra no momento da fruição. “A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta” (GADAMER, 1999, p. 175), sendo que cada indivíduo será afetado de forma diferente pela mesma obra, pois

todos os modos que um corpo é afetado por outro se seguem ao mesmo tempo da natureza do corpo afetado e da natureza do corpo que o afeta. Assim, um corpo pode ser movimentado de diferentes formas de acordo com as diferenças nos corpos que o movem. Inversamente, diferentes corpos podem ser movimentados de forma distinta pelo mesmo corpo. (ESPINOZA, P. II, Proposição XIII, Axioma I’)

Logo entendemos que a experiência que cada um terá com a obra depende tanto da obra quando daquele que a experimenta. Porém, essa experimentação não se dá em isolamento.

Um corpo que se move ou está em repouso deve ter sido determinado por outro corpo ao movimento ou ao repouso, e este também deve ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por outro, e este por outro, e assim ao infinito. (ESPINOZA, P. II, Proposição XIII, Axioma II’, Lema III)

Isto é, os corpos não estão isolados e não há como evitar as afecções. A obra fruída pelo público foi afetada por outras obras, tanto as que vieram antes como as de seu tempo, dentro do que Bourdieu (1996) chama de “espaço de possíveis”. Do mesmo modo, a fruição do público é afetada pelas experiências anteriores com outras obras e outras vivências, tanto artísticas quanto não artísticas (BARTHES, 1990).

Eva Illouz (2011) aponta que o afeto diz respeito ao eu e à relação do eu com o outro culturalmente situado. Minha relação com a obra de um artista que eu acredito ser um “gênio artístico” será diferente da minha relação com a obra de um artista que eu desconheço. O afeto é também cultural e social. Agostinho, ainda no século V, propõe que nossos afetos direcionam nossas ações, nossas relações, nossos pontos de vista, gerando quem somos e nos diferenciando do outro (BRANDÃO, 2015; ILLOUZ, 2015).

Apontamos aqui, então, que esta experimentação não é puramente estética. Não é incomum que pessoas associem músicas às emoções por serem gatilho para memórias de lugares, relações etc., e essas memórias

tornam-se parte da fruição. Após a terceira proposta descrita acima, alguns dos estudantes relataram que a ação de girar em roda remeteu às vivências da infância, trazendo memórias afetivas positivas. Assim, se um destes estudantes não tivesse o brincar de roda como experiência positiva, teria experimentado a proposta de outra maneira, visto que

do simples fato de imaginarmos que uma coisa tem semelhança com um objeto que habitualmente afeta a Mente de Alegria ou Tristeza, nós amamos ou odiamos esta coisa, e isto mesmo que aquilo em que a coisa é semelhante ou objeto não seja a causa eficiente deste afeto. (ESPINOZA, P. III, Proposição XVI)

Além disso, tendo esta experimentação ocorrido em grupo faz com que todos sejam igualmente afetados pela experiência dos outros que ali também estão. A própria experimentação é o jogo e, como jogo, torna-se geradora de sentidos, isto é, de novos significados que não seriam propostos e entendidos em nenhum outro momento (GADAMER, 1985; 1999).

Assim, a experimentação provoca afetos que, para Espinoza (2003), são “[...] as afeções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir¹¹ deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afeções”. (P. III, Definição III) Entramos aqui na ideia de *conatus*, isto é, “o princípio causal em relação ao qual nós explicamos a persistência e as propriedades do objeto que o possui”. (SCRUTON, 2000, p. 28)

Para explicar *conatus*, Scruton (2000) usa dois exemplos, um boneco de neve e um animal qualquer. O boneco de neve é feito, refeito, moldado e fragmenta-se sem oferecer resistência, ou seja, não há *conatus*, logo não há individualidade. Já os animais protegem-se e regeneram-se, por isso atribuímos a eles a ideia de individualidade. “Quanto mais *conatus* tem uma coisa, tanto mais ela é ‘autodependente’, tanto mais ela é ‘em’ si mesma”. (SCRUTON, 2000, p. 28)

Deste modo, entendemos que a obra afeta a potência de agir do público ao provocar afetos, sejam eles de Alegria ou de Tristeza, transformando de alguma forma seu *conatus*. Tomemos como exemplo a plataforma de *streaming* de música Spotify, que

oferece *playlists* aos seus ouvintes com títulos como “Tenha um ótimo dia”, “*Bad days*”, “*Melancholia*” e “*Creativity Boost*”, entre outros¹². E, sendo o afeto também algo cultural e social, haverá diferença no modo em que as obras de artistas consagrados e desconhecidos afetam o *conatus* do público. Entendemos também que a obra não possui potência de agir, isto é, não oferece resistência ao público e, por mais que tenha um “discurso”, pode ser manipulada¹³, assim como o boneco de neve. Por isso, a obra não é experimentada igualmente por públicos diferentes (ESPINOZA, 2003; GEERTZ, 1997; ILLOUZ, 2011; SCRUTON, 2000).

Entretanto, não é somente a obra que afeta o público; a mediação também faz parte da experimentação vivenciada no momento da fruição, afetando também a obra. Podemos dizer que a mediação cultural faz parte das instâncias de validação (i.e., museus, galerias etc.) se considerarmos as seguintes categorias de mediadores: as pessoas, as instituições, as palavras e as coisas (HEINICH, 2008). Heinich aponta que “uma instituição pode desviar o curso e transformar a prática, o estatuto ou a recepção de uma atividade artística”. (2008, p. 92) Vera Zolberg

irá falar das “estruturas de suporte” que “são como parteiras de arte, sendo capazes de facilitar a produção artística ou de abortar as criações”. (1990, p. 139)

Sobre este afeto causado pela mediação na experimentação, podemos dizer, a partir de Espinoza, que ele também não é isolado dos outros afetos gerados, pois “se o Corpo humano foi uma vez afetado simultaneamente por dois ou mais corpos, então depois, quando a Mente imaginar um deles, ela recordará imediatamente dos outros” (ESPINOZA, P. II, Proposição XVIII); do mesmo modo, “se a Mente foi uma vez afetada por dois afetos simultaneamente, quando for afetada por um deles, também será afetada pelo outro.” (ESPINOZA, P. III, proposição XIV) Isto é, a mediação também gera afetos que interferem na potência de agir.

Terceiro Movimento: Resposta

Dentro do dialogismo, todo enunciado é um ato responsivo e o locutor constrói o seu enunciado tendo em vista seu interlocutor, o que interfere na estrutura e na organização do enunciado, ou seja, ele está ligado

ao seu contexto social. Entende-se também que o enunciado não é autossuficiente, pois é sempre uma resposta ao enunciado anterior de um outro e está sempre em busca de uma resposta, o que gera uma cadeia discursiva (BAKHTIN, 1981b).

A terceira aula do professor Luiz Guilherme Vergara no curso de mestrado em Artes ocorreu no Mosteiro de São Bento, localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo à Praça Mauá. Os estudantes tiveram um momento inicial para conhecer a arquitetura e a decoração interna da igreja e, em um segundo momento, tiveram a oportunidade de responder aos afetos gerados pela visita. Em grupos, os estudantes tomaram seus objetos, os mesmos da segunda aula, e propuseram pequenas intervenções performáticas na nave da igreja.

Um dos grupos, em resposta aos afetos gerados pelo passado discriminatório da igreja em relação aos povos indígenas e aos negros – visto nos traços eurocêntricos das pinturas e esculturas espalhadas pela igreja –, tocou dois chocalhos produzidos a partir de tradições indígenas do nordeste brasilei-

ro por toda a extensão da nave, indo da porta de entrada até um ponto próximo do altar.

Consideremos a obra de arte como o enunciado descrito na noção de dialogismo em Bakhtin (1981b). Nesta cadeia discursiva, a obra tem seu “espaço” de fala, isto é, de geração de afetos. O artista “diz” algo ao seu público, podendo ser uma mensagem no sentido mais restrito – como se dava nas obras iconográficas – ou uma provocação de sentidos como obra aberta. E, como todo enunciado pede uma resposta, o público também fala, reagindo à obra. Para Agostinho, a alma age sobre os sentidos ao captar as afecções corporais e as transforma em informação (BRANDÃO, 2015). Logo, o público responde tanto à mensagem quanto aos afetos gerados.

Bourdieu, ao propor uma análise da obra, considera a estrutura estruturante da obra – que, assim como o enunciado em Bakhtin (1981b), tem uma relação de interdependência que a vincula a outras obras – e o contexto social, isto é, as condições de realização. Assim, a obra de arte, sendo um enunciado do(s) artista(s) que a produz(em), tem relação com o enunciado de

outro, isto é, as outras obras de seu contexto artístico, e está ligada ao contexto social que envolve o indivíduo (artista) e seu interlocutor (público)¹⁴ (BAKHTIN, 1981b; BARTHES, 1990; BOURDIEU, 1996).

Porém, sendo o enunciado também um fenômeno ideológico, seus signos são variáveis e flexíveis e seu caráter é mutável, histórico e polissêmico. Logo, o que o locutor, isto é, o artista, de um mundo artístico “fala” pode não ser compreendido pelo interlocutor de outro mundo artístico¹⁵. Chamaremos este *superdestinatário*¹⁶. Quando o público é o *superdestinatário*, por desconhecer a estrutura estruturante da obra, isto é, as convenções das quais ela faz parte, tem maior dificuldade de se relacionar com a obra e de reagir a ela como audiência ativa (BAKHTIN, 1981b; BECKER, 1982; DE CERTEAU, 1995).

[o mediador] atua na abolição das barreiras e das exclusões sociais e simbólicas, no deslocamento do horizonte informativo das obras para as experiências e as práticas e na desterritorialidade das múltiplas possibilidades da produção cultural.
(MARTÍN-BARBERO, 1993, p. 34)

Isso significa que a mediação está entre a obra e o público para auxiliar no processo de comunicação entre eles, pois o enunciado é diálogo, o que aponta para a necessidade de uma relação de interação entre o falante e o interlocutor. Há provocação e afecção por parte da obra e reação por parte do público. Isso quer dizer que o público não deve ser somente o receptor e sim parte de um processo bilateral onde “o falante ouve e o ouvinte fala” (BAKHTIN, 1981b; ESPINOZA, 2003; GADAMER, 1985, RANCIÈRE, 2012).

Ter o acesso físico à obra não significa que o público “estaria capacitado a reagir” à obra; como foi dito anteriormente, nem toda distância é física. Não é incomum ouvir comentários como: “mas o que isso quer dizer?” ou “e isto é arte por quê?” em um espaço de exposição. Há um distanciamento entre arte e público que não pode ser medido em metros. Bakhtin fala do *mechanical whole* quando discorre sobre os três domínios da cultura humana – ciência, arte e vida – e como eles estão juntos; entretanto, não são uma única unidade. Para Bakhtin, é preciso responder com a própria vida o que se experimenta e entende em arte, para que tudo que se experimentou e entendeu

não permaneça inefetivo na vida”. Isto é, olhar ou ouvir uma peça de arte sem experimentá-la e reagir a ela aponta para uma quebra da unidade, da relação entre obra de arte e público. Há paixão, o público padece e os afetos gerados são causados apenas parcialmente por ele mesmo (BAKHTIN, 1981a; ESPINOZA, 2003).

Na cadeia discursiva, o público também é produtor de significados. Para Canclini (1998), a mediação¹⁷ busca levar o conhecimento aos neófitos, isto é, os não iniciados naquele mundo artístico, através de um processo consciente e proposital que considera o público como um ativo produtor de significados. Davallon (2007) recorre também a Antoine Hennion (*La Passion Musicale: une sociologie de la médiation*, 1993), que trata do “processo de construção da relação entre a arte e o público” e sobre isso Davallon comenta: o “fato de que a partir das mediações, qualquer coisa se passa, produz-se um acontecimento, uma passagem, que não deixa nada como antes”. (DAVALLON, 2003, p. 15)

Deste modo, o público apresenta seu próprio enunciado – que pode ser feito em palavras, linguagem corporal e/ou expressões

faciais, entre outros –, relacionado não somente àquela obra específica, mas também a outros enunciados envolvidos nesta cadeia discursiva: outras obras do mesmo artista, obras de outros artistas, a mediação, outras vivências ligadas por afeto etc. (BAKHTIN, 1981b; CANCLINI, 1998; DABUL, 2008; DAVALLON, 2003).

A partir de Heinich, entendemos que a mediação não “tece relações improváveis” entre produção e recepção e sim opera transformações, ou traduções, que “fazem a arte por inteiro”. (2008, p. 99). Ela age como uma ponte que liga as duas margens opostas de um rio. Desta forma, a mediação gera um elo entre arte e público. Assim, a mediação também é parte da cadeia discursiva que envolve obra de arte e público. Há uma conversa entre artista, mediador e público. Três falantes que erguem a voz, isto é, “expõem um juízo de valor e sua visão de mundo no discurso” e ouvem e se posicionam, isto é, reagem com nova fala. Reconhecer às muitas vozes presentes no discurso significa entender a polifonia do diálogo (BAKHTIN, 1981b).

Perichoresis - Um *loop* único

Assim, a mediação, como o desenvolvimento de uma relação entre obra de arte e público, também é um *loop* único. Como uma dança formada de saltos, giros e passos. Seus três movimentos estão justapostos, interpenetrados. Ao aproximar público e obra, a mediação provoca afetos por ser uma das vozes desta cadeia discursiva.

A ideia de mediação como “o que se coloca entre” é presente tanto no campo jurídico (conciliação de partes em conflito), como no religioso (Jesus como o mediador entre Deus e os homens), e em ambos os contextos há uma mudança na situação inicial, uma passagem a um estado melhor onde não há mais separação. A arte não precisa de uma justificativa para ser/estar na sociedade, logo não há porquê ela estar distanciada dos homens (DAVALLON, 2003; ROOK-MAAKER, 2010).

Deste modo, a mediação é: (1) geradora de possibilidades, por aproximar o público de um mundo artístico do qual ele estava distante ao trazê-lo para o jogo; (2) propositora de experiências, ao provocar afetos que não surgiriam de outro modo (o jogo é único); e (3) catalizadora de conexões im-

prováveis, ao trazer sua voz para a cadeia discursiva. Vemos então que a mediação se torna “transporte de sentidos”, dentro da potência do acontecimento, e fenomenológica, pois ela não delimita a fruição do público ao dizer o que ele deve “ler” na obra e sim por abrir espaços para deslocamentos e geração de sentidos, uma dança improvisada (BAKHTIN, 1981b; ESPINOZA, 2003; GADAMER, 1985).

Notas

¹ Ao falar do momento em que a mediação acontece, não restringimos ao instante em que o público se vê diante da obra, como em um museu, e um mediador ou guia interage com ele. Fala-se do momento em que o conteúdo mediador chega ao público, o que pode ocorrer até mesmo antes deste se aproximar da obra, visto que esse conteúdo pode ser apresentado em diferentes mídias.

² Howard Becker define “mundo artístico” como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos característicos produzidos por aquele mundo. O sociólogo também afirma que “é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento” gerando 3 tipos de relação: desconhecimento, conflito e cooperação. (BECKER, 1977)

³ Esta proposição surge como resultado da disciplina Método e Pesquisa em Artes: Paralaboratório Escola-Floresta e aqui se encontra a relação com a ideia de Oswald de Andrade mencionada no título do trabalho.

⁴ Max Bill faz menção à Fita de Moebius - superfície plana capaz de ser moldada no espaço através de um exercício contínuo que gera diferentes superfícies não direcionadas, dando a ideia de circularidade da forma - e à Geometria Euclidiana - “estudo de espaço cujos objetos possuem propriedades que não se alteram quando neles é aplicado um movimento” (p. 44). A obra é considerada como a “síntese de toda a sua pesquisa até o momento de sua execução” (p. 70), onde a matemática não é apenas o método, mas também a inspiração, “o que torna sua obra um ícone na criação de uma nova forma” (p. 46). A obra venceu o prêmio de escultura da primeira Bienal de São Paulo, em 1951 (CALIXTO, 2016).

⁵ É importante destacar que este processo não é uma experiência puramente estética do indivíduo nem tampouco deve ser pensado como experiência “do” público, generalizado. Intenta-se pensar nos três movimen-

tos não apenas de uma perspectiva filosófica, mas também sociológica. Assim, sendo a arte uma atividade social vivenciada em diferentes situações sociais por diferentes grupos sociais, não podemos pensar no indivíduo isolado observando uma única obra e generalizar a experiência (DABUL, 2008; HEINICH, 2008).

⁶ A partir de Thomas Kuhn, consideramos arte contemporânea como gênero artístico marcado por rupturas, movimentos e a noção de experiência e não como um momento cronológico da recente história da arte (HEINICH, 2012).

⁷ O conceito de *obra aberta* considera como um dos aspectos implícitos da noção de “obra de arte” a pluralidade de fruidores que levam para o ato de fruição questões individualizantes e, por isso, considerando a situacionalidade da fruição de sua obra, o artista a produz com o objetivo de provocar diferentes respostas a partir de um estímulo definido em si (ECO, 2013).

⁸ Publicado no Brasil pela editora Cosac Naify em 2007, o livro traz 74 perguntas de Pablo Neruda que estimulam o leitor a refletir sobre questões ligadas à natureza, ao significado da vida, à morte e ao ser humano como provocações poéticas, juntamente com reproduções fotográficas de instalações e colagens surrealistas criadas pelo ilustrador Isidro Ferrer.

⁹ Segundo Scruton (2000), “afecções” é o modo pelos quais as coisas são afetadas, alterando o modo da coisa afetada; por exemplo, uma cadeira é afetada ao ser quebrada. Considerando que Deus é “substância infinita que abarca todas as coisas” (p. 16), e esta substância não pode ser alterada - “se a cadeira fosse substância estar quebrada seria um modo da cadeira” (p. 12) - todo o mais que existe está passível de ser afetado (SCRUTON, 2000).

¹⁰ Apesar de Espinoza considerar “corpo” como “um modo de Deus que exprime de forma certa e determinada a essência de Deus enquanto coisa extensa” (P. II, Definição I), leremos “corpo” neste trabalho como referência aos públicos e às obras.

¹¹ Diferentemente da ideia de “potência de sentir” em Agostinho, que estaria na alma, lemos a “potência de agir” como corpo, isto é, expressão da matéria.

¹² As *playlists* foram visualizadas no aplicativo do Spotify no dia 23 de agosto de 2019.

¹³ Nos referimos aqui à “manipulação” do que se entende por significado da obra e não à alteração de sua materialidade.

¹⁴ Para Geertz (1997), a arte não pode ser vista como deslocada do contexto social onde é produzida, pois a vida social é constituída pela arte, dado que esta comunica ideias fundamentais daquela.

¹⁵ Na arte, essa falta de compreensão pode ocorrer quando o público não está familiarizado com as convenções relacionadas à obra porque: (1) o artista, como inconformista, quebra a ação coordenada de seu mundo artístico em busca de produzir algo novo; e (2) o público e o artista não pertencem ao mesmo mundo artístico (BECKER, 1982).

¹⁶ Bakhtin (1981) aponta que há dois tipos de interlocutores: o outro imediato e o *superdestinatário*, que seria aquele que se encontra em um momento histórico diferente, ou seja, não está no mesmo contexto que o falante. Assim, o *superdestinatário* não teria a mesma compreensão do enunciado que o “outro imediato” tem. Dentro dessa ordem, queremos então extrapolar a definição de Bakhtin e considerar como *superdestinatário* aquele que se encontra em um mundo artístico diferente do(s) criador(es) da obra.

¹⁷ Canclini também utiliza o termo “contextualização pedagógica”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. (1926) Le discours dans la vie et dans la poésie. In TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981a.
- BAKHTIN, Mikhail. (1930). La structure de l'énoncé. In TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981b.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e obtuso: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In VELHO, Gilberto (Org.) *Arte e Sociedade: ensaios sobre sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EdUSP; ZOUK, 2003.
- BRANDÃO, Ricardo Evangelista. A Estrutura da Sensação na Cognição Sensível em Santo Agostinho. *Revista Ética e Filosofia Política*. n. 18, v. 1, agosto 2015.
- CALIXTO, Ronaldo. *Max Bill e a Unidade Tripartida*. Dissertação, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2016. 77f. il.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 1998.
- DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100011>
- DAVALLON, Jean. *L'Exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- DAVALLON, Jean. La médiation: La communication en procès? *Médiations & Médiateurs*, n. 19, p. 38-59, 2003.
- DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- DUFRENE, Bernadette; GELLEREAU, Michèle. La Médiation Culturelle: Enjeux professionnels et politiques. *Hermès, La Revue*, n. 38, p. 199-206, 2004.
- ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ESPINOZA, Benedictus de. *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras: texto integral*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo – A Arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. Definição do Problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Poiésis*, Niterói, n.14, p. 245-261, 2009.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (Org.) *Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS, André. Nietzsche, Espinoza, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. *O que nos faz*

pensar, Rio de Janeiro, n. 14, p. 183-198, 2000.

MÖRSCH, Carmen. *Avant-propos. Le temps de la médiation*, Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK), 2012. Disponível em www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f. Acesso em 10/9/2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROOKMAAKER, Henderik R. *A Arte Não Precisa de Justificativa*. Viçosa, MG: Editora Ultimato, 2010.

SCRUTON, Roger. *Espinoza*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SILVA, Maria Freire da. A Pericórese Trinitária no Pensamento de João Damasceno. *Revista de Teologia e Ciências da Religião*, Universidade Católica de Pernambuco, v. 6, n. 2, p. 437-485 jul./dez. 2016.

ZOLBERG, Vera L. *Para Uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Senac, 2006.