

TERRA, Vinícius Demarchi Silva; FRANÇA, Juliana, FERNANDES, Renata. **OFÍCIO: a mediação ignorante na dança contemporânea**. Santos: Museu da Imagem e do Som de Santos (MISS) - Prefeitura Municipal de Santos (Edital Facult). Professor associado e coordenador do Laboratório de Recursos Audiovisuais (LaRA) do Instituto Saúde e Sociedade da Universidade Federal de São Paulo; Artista da dança e professora na Prefeitura Municipal de São Paulo; Artista da dança e professora na Prefeitura Municipal de Cubatão.

### RESUMO

Em tempos de censura e intolerância, perguntamo-nos: estamos precisando nos ouvir mais? Qual mediação é necessária para o público? E para os artistas? Seria possível fazer da mediação uma obra de arte? OFÍCIO é um projeto de mediação artística com interesse em furar as barreiras invisíveis do especialismo, construindo elos entre as diferentes formas do fazer humano. Trata-se de um projeto interessado em refletir sobre a experiência do espectador frente a um espetáculo de dança. Assim, trabalhadores de diferentes áreas são expostos a uma mesma obra de dança contemporânea. As diferentes maneiras de tradução dessa experiência resultam na obra expositiva OFÍCIO. Trata-se de uma cartografia do espectador, aqui apresentada num vídeo de 17 minutos com 9 espectadores-performers: uma coleção, um mosaico de expressões atravessadas por um mesmo espetáculo. Assista a apresentação performativa no seguinte link: <https://youtu.be/ml63a93HvaA>

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança. Mediação. Educação. Espectador. Artes da Performance.

### ABSTRACT

In times of censorship and intolerance, we ask ourselves: do we need to listen to ourselves more? What mediation is needed for the audience? And for artists? Could mediation be an artistic work? OFÍCIO is an artistic mediation project with an interest in deconstructing specialism and producing links between the different forms of human doing. It is a project interested in reflecting on the spectator's experience in front of a dance show. Thus, workers from different areas are exposed to the same contemporary dance piece. The different ways of translating this experience result in the exhibition work OFÍCIO. It is a cartography of the spectator, presented here in a 17 minute video with 9 spectator-performers: a collection, a mosaic of expressions crossed by the same show. Watch the performance presentation at the following link: <https://youtu.be/ml63a93HvaA>

**KEYWORDS:** Dance. Mediation. Education. Spectators. Performance Arts.

“Impossível (...) que os sapateiros façam apenas calçados – que não sejam também, à sua maneira, gramáticos, moralistas e físicos.” Rancière

A partir de um anúncio no jornal convocando especialistas de diversos ofícios para assistir a um espetáculo de dança, recebemos: uma surfista; uma tradutora-intérprete de libras; uma psicóloga; uma professora de educação infantil; um enfermeiro; um eletricista; um arquiteto; um físico e um político. Ainda nos bastidores, a surfista nos revela ser também assistente social e professora de inglês de crianças; o enfermeiro já havia sido empresário falido no plano Collor, o físico trabalhava com arte e tecnologia; o eletricista era dançarino de salão e o político era biólogo e secretário da cultura. Nosso público nos revelava que o mosaico de ofícios era mais complexo e mais interno a cada indivíduo do que supúnhamos, borrando

eles mesmos as barreiras entre os especialismos. Como nos lembra Rancière: “Impossível (...) que os sapateiros façam apenas calçados – que não sejam também, à sua maneira, gramáticos, moralistas e físicos.” (RANCIÈRE, 2004, p. 45).

Todos estes se tornaram espectadores-performers de OFÍCIO e receberam um cachê ao final, referente ao trabalho que tiveram de assistir e se expressarem frente à uma câmera sobre uma mesma obra de dança contemporânea. Durante a preparação, participaram de um protocolo de preparação corporal e imediatamente seguiram para uma sessão de cinema, onde assistiram um espetáculo projetado, durante o qual foram convidados a realizarem um *re-acting*, expondo o que viram, sentiram, lembraram e imaginaram em tempo real. Luzes, câmeras, microfones e gravadores foram voltados a este espectador presente, guardando cada gesto, palavra, silêncio, expressão. Para tanto eles passaram por protocolo de preparação corporal para sustentar a condição de espectador-performer que pedia a disponibilidade e habilidade de narração em fluxo contínuo dessa experiência.

Sensações, sentimentos, memórias e silêncios compõe o livre fluxo narrativo do espectador - um *reacting* - à medida em que contempla uma dança fluida. Não se trata de espetáculo interativo. Trata-se de permitir uma narrativa de si na fricção da experiência. As diferentes maneiras de tradução dessa experiência resultam na obra expositiva OFÍCIO. Trata-se de um projeto interessado em refletir sobre a experiência do espectador frente a um espetáculo de dança e em furar as barreiras invisíveis do especialismo, construindo elos entre as diferentes formas do fazer humano.

Para tanto é uma escolha política nossa voltar a câmera para o público. Queremos de fato saber com quem e para quem estamos falando. Mas nos perguntamos: ouvir o público é uma concessão necessária para sobrevivência do artista hoje ou esse processo deveria ser inerente ao processo de criação do artista? Como este ouvir pode impactar diretamente no próprio estado da arte, na própria produção da arte sem isso ser considerado hierarquização, submissão e sim co-criação?

## **A trajetória de OFÍCIO**

A proposta de OFÍCIO como mediação que ganha dimensões de obra artística vêm sendo amadurecida ao longo do tempo. OFÍCIO é uma obra concebida por Juliana França em 2012 e atualizada em colaboração com vários artistas até o presente momento. Coloca em evidência os elos frágeis existentes entre a dança contemporânea e o espectador não especialista. Desenha a partir daí uma mediação em via de mão dupla: do artista para o espectador-do espectador para o artista.

O projeto ganhou um primeiro desenho no formato de obra expositiva com a pesquisa viabilizada em 2018 pelo 6º Concurso de Apoio a Projetos Culturais Independentes do Município de Santos. O desejo de tornar OFÍCIO uma obra, que transborda as questões da mediação em direção a outras camadas e públicos, nasce de experiências anteriores desse projeto, realizado pela primeira vez em Teresina/PI no contexto do Coletivo Núcleo do Dirceu (2011/2012) e novamente em Juiz de Fora/MG no contexto do Festival Causa > ações artísticas (2013), ambos concebidos e dirigidos por Juliana França. Algumas pequenas experiências de tradução e investigação estética com os espectadores foram testadas durante o trabalho em Teresina e Juiz de Fora. Em Teresina, voltamos ao local de trabalho de cada um dos profissionais, após a fruição do espetáculo, e produzimos uma imagem

fotográfica que materializasse a experiência de cada um dos espectadores a partir das matérias de seus ofícios. Em Minas, fizemos os primeiros testes em tradução audiovisual, utilizando monitores de televisão.

Desde o início a mediação proposta entre espectador e obra não é a mediação de um especialista, de alguém que exerce o domínio sobre o conhecimento acerca do espetáculo e se coloca no papel de introduzi-lo ao público leigo. A mediação da obra OFÍCIO é ignorante. É fundada no interesse por processos de tradução, que em sua essência, dizem respeito ao fazer artístico assim como a toda atividade humana.

A necessidade de produzir uma obra a partir da fruição de outra obra foi se tornando mais clara, assim como as escolhas, os materiais, as parcerias e os caminhos para realizá-la em sua potência. Desse modo, em 2017, foram convidados dois artistas para somar à criação do trabalho: Vinicius Terra, artista que pesquisa as relações entre as linguagens da dança e do audiovisual, e Renata Fernandes, que desenvolve uma pesquisa vasta entre os campos da arte e educação. A partir desse encontro, ao longo de 2018 trabalhamos junto a 9 profissionais de diferentes áreas, aprofundamos as ferramentas de mediação, os modos de produção audiovisual, e mergulhando no material videográfico que aos poucos foi nos trazendo os contornos do projeto expositivo atualmente proposto. Atualmente, OFÍCIO está sendo proposto para instituições culturais como uma instalação intitulada “dança invisível”. Trata-se de um laboratório aberto de investigação sobre processos de mediação em dança contemporânea.

### **A curadoria em OFÍCIO**

Trabalhadores são selecionados para performarem um *re\_acting* do espetáculo “Estudos para ficção” de Beatriz Sano, cujo material produzirá uma instalação multimídia a ser fruída pelos espectadores da instituição/ evento. Beatriz Sano é convidada para uma dança na instalação e uma conversa com os trabalhadores- performers e público em geral. A escolha do “estudo de ficção”, de Beatriz Sano deu-se pela simplicidade da produção, pela qualidade e pelo tempo de duração da obra e pela afinidade do método *re\_acting* com a dinâmica da dança, também atravessada por fluxos livres que se materializam em gestos e objetos. O figurino, iluminação, cenário e trilha sonora minimalista intensificam o foco no trabalho no corpo. A complexidade dos ritmos e dinâmicas abstratas de movimento potencializam a polissemia de sua recepção junto ao público.

### **O protocolo da mediação ignorante: contemplação, diálogo e fluxo livre**

A proposta pedagógica de OFÍCIO parte da perspectiva do espectador emancipado trazida por Jacques Rancière. O espectador emancipado é como aluno do mestre ignorante: lhe é legitimado o direito de aprender via observação, seleção, comparações e interpretações feitas a partir de seu próprio repertório prévio, neste caso, não necessariamente relacionado à arte. Este modelo refuta a lógica embrutecedora. OFÍCIO deseja romper a fórmula que mantém a distância entre o que “sabe” do que “não sabe”, do mestre e do ignorante, do artista e do espectador. Não basta mudar definições, nomes, sentidos, mudar posições e papéis, convidar o espectador ao palco se mantivermos “a estrutura que opõe duas categorias: os que têm uma capacidade e os que a não têm” (RANCIÈRE, 2012. p.17).

Uma hora e meia antes de assistir ao espetáculo o(a) espectador(a) selecionado(a)<sup>1</sup> chega ao teatro. É apresentado ao local, aos artistas e à proposta de mediação-fruição. Num primeiro momento, o participante é orientado a fazer uma caminhada pelo entorno do teatro seguida de uma pausa contemplativa, num banco, onde é convidado à escuta atenta do ambiente, com os olhos fechados. Aqui, a mediação é meditação.

Após este momento contemplativo, segue um diálogo. Trata-se de um diálogo e não um monólogo: desde então, deve ser estabelecido um fluxo de conversa preparando a ambos para o fluxo contínuo do diálogo. Em breve, a artista falará apenas com seu corpo em movimento e o espectador deve liberar sua mente e palavra para dizer tudo o que lhe vem em mente ao apreciar a dança.

Preocupamo-nos, portanto, nesta primeira hora em tornar o diálogo algo desejado. Importa-nos sensibilizar o espectador para sua experiência corporal: Como foi a infância? Onde nasceu e cresceu? Meio urbano ou rural? Do que onde e como brincava? Como sentia seu corpo quando criança? Como vivenciou/ vivencia a dança? Como sente o seu corpo hoje? Qual o seu ofício? Como seu corpo é implicado nele? Como e o quê ele aprende com o seu corpo?

Passado esta fase, uma prática breve se faz necessária para sensibilizar a narrativa. Por alguns minutos, o participante é convidado a observar um conjunto de objetos dispostos pelo espaço ao seu redor. São diversos em tamanhos, cores, formatos, idade, material, função, estado de manutenção. O exercício é simples: caminhar entre os objetos por alguns minutos observando-os e observando-se, para enfim parar em frente a um deles e descrevê-lo por 3 minutos. Repetimos mais 2 vezes a partir da escolha do participante, porém com menos tempo para a descrição: 2 e 1 minuto respectivamente.

Em seguida o próximo exercício: fotografias de artistas da dança em suas múltiplas expressões: popular, artística, urbana, ritualística etc. para exercitar o verter respostas em fluxo livre às perguntas como estas:

O que você está vendo?

Isso te causa que sensação?

Isso te traz alguma memória?

Isso te traz algum pensamento?

Você associa essa imagem-movimento a alguma coisa?

Aos poucos o espectador será orientado a não reprimir pensamentos e palavras que lhe venham à mente independentemente das questões iniciais colocadas. O diálogo com as percepções se transforma em jogo com o aumento do ritmo: na primeira fotografia o participante tem 5 minutos, após uma sequência de 20 imagens ele terá apenas 15 segundos para a tarefa que esgota o controle cognitivo e instaura um estado de presença, fruto da passagem da *consciência de si* para a *consciência do corpo*, mais porosa, aberta aos atravessamentos, ao “fluxo que atravessa múltiplos objetos” (GIL, 2005, p. 129)

Não há erro, não há acerto. Há apenas a escuta da sua voz e do seu silêncio do espectador por parte da câmera. Há a mesma escuta da voz e silêncios propostos pela dança por parte do espectador.

Existe a distância entre o artista e o espectador, mas existe também a distância inerente à própria performance, uma vez que, como espetáculo, ela se mantém como coisa autônoma, entre a ideia do artista e sensação

---

<sup>1</sup> destacamos o fato que o solo foi apresentado a cada um dos 9 espectadores de maneira individualizada contrapondo e problematizando neste momento o caráter coletivo da experiência de apreciação teatral.

ou a compreensão do espectador. Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa - um livro, ou qualquer outro escrito - estranho a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade de causa e efeito. (Rancière, 2012, p.19)

A seguir o espectador será convidado a sentar-se frente ao palco de olhos fechados. A dança iniciará apenas quando ele abrir os olhos. Quando o espetáculo terminar, ele também será convidado a fechar os olhos novamente. Pode haver fala por mais 1 minuto após os olhos se fecharem. Como um ritual que demarca o começo e o fim de um acontecimento, mas não de uma experiência. Ao fechar os olhos e continuar enxergando-a, saberemos que ela transborda o tempo e o espaço:

... Mas a conclusão da passagem joyciana - "fechemos os olhos para ver" - pode igualmente, sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos no mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência não obstante nos olha como obra de perda. (...) quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.34)

### **As ignorâncias e a docilização do espectador**

Processos de aprendizagem são processos de tradução. Como artistas, nos interessamos por processos de transcrição e reinvenção de linguagem; como educadores nos interessa a quebra dos mecanismos invisíveis que autorizam e desautorizam o pensamento. O exercício de falar livremente sobre algo é em si o exercício de mediação em OFÍCIO. Ao permitir que cada espectador rememore sua curiosidade investigativa, a mediação ignorante aposta na desconstrução do especialista e convida o espectador a autorizar-se a falar e, também, a se abrir às ignorâncias, nas pistas de Manoel: "No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava lá no começo" (BARROS, 1993, p. 47).

Ao assistir a dança em OFÍCIO, o espectador está sob o holofote. A tensão das câmeras produzem uma inevitável contradição: a superexposição reprime o corpo, ao mesmo tempo que amplia a sua força expressiva, que está no conteúdo da fala, mas também no olhar, nos gestos, no rosto... enfim, na pulsão inconsciente do corpo, em sua micro-dramaturgia. A fala e o silêncio são igualmente expressivos nestes espectadores-intérpretes e a escolha pelo registro audiovisual permitiu captarmos não só esta força contraditória da superexposição, mas também um processo lento de esgotamento hermenêutico. Ao início do espetáculo, os espectadores falam, narram, comentam de modo descritivo, muitas vezes articulam uma história, estabelecem sucessões temporais, sem muitas quebras ou interrupções do presente. Aos poucos, a vertigem desse conteúdo verbal vai diminuindo e se instauram longas pausas, silêncios... a expressividade corporal aumenta, bem como os lapsos, aparecem gestos autorais, os tiques, as descontinuidades, as ausências, os restos das falas, aquilo que não caberia num arquivo, nas indexações. Percebemos que este tradutor e intérprete, em busca de

sentidos e significados, se esgota. Emerge (ou resta) o corpo e suas pulsões, atravessados pela experiência da dança, pelas sensações que emergem da dança. O processo lento, desordenado e ininteligível gera certo desconforto para nós, artistas, que assistimos os espectadores. Eles nos lembram do manifesto *Against the interpretation* que Susan Sontag fez aos críticos de arte em 1964:

A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isso*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil (SONTAG, 1987, p. 16).

O vigor da provocação que Sontag fez aos críticos de arte poderia ser atualizada se apontada com para as relações que arte-educadores e instituições constroem com o público: “O Espectador tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos o Espectador ao seu conteúdo e depois mediamos *isso*, domamos o público. A mediação torna o público maleável, dócil”. A mediação ignorante existe no devir erótico do espectador, em seu estado potencial, vivo, pulsante:

o que importa agora é recuperarmos os nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais (...) mostrar como é que é, até mesmo que é que é, e não mostrar o que significa. Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte. (SONTAG, 1987, p. 23)

### **Os artistas como sujeitos éticos: serem testemunhas**

Em tempos de censura e intolerância nos perguntamos: estamos precisando nos ouvir mais? Qual seria o caminho mais adequado para esta escuta? Em OFÍCIO, a escolha foi transformar o processo de mediação numa obra, em um vídeo, em uma instalação. Isso pareceu-nos abrir a possibilidade de assumir o caminho de mão dupla da mediação: não estamos mediando apenas o caminho do público para a arte, mas também do público para o artista. Talvez, isso possa borrar as fronteiras entre artista e público, produzindo um novo trabalho para o artista: produzir um campo de testemunho, ou seja: “da palavra que refuta a separação entre a vida e a sobrevivência, o espaço de divisão inseparável entre, por um lado, o falante/vivente/sujeito da enunciação (aquele que detém a potência de dizer) e, por outro lado, a testemunha (...), a impotência de dizer (Giacioia Jr., 2015, p. 12). O campo de testemunho não é uma pessoa, mas uma relação que se constrói (e se esgota) pela f(r)icção entre o corpo que dança, o outro que fala, e a câmera. A mediação ignorante existe como possibilidade para o sujeito ético, que emerge no tempo que resta, nas fissuras da corporalidade, nas divisões entre o dito, o não dito e o maldito:

Agamben se propõe a pensar uma nova figura do sujeito ético, a saber, como testemunha, numa tentativa de colocar sob perspectiva uma outra faceta da vida nua, aquela tomada como campo de incidência da decisão soberana. Trata-se de uma tentativa de transformação da biopolítica em uma nova política, cujo ponto de partida é a subjetividade entendida como resto, um campo de forças, um espaço percorrido por correntes de subjetivação e de-subjetivação. Esse é também o campo do testemunho (...). A autoridade do testemunho consiste em seu poder falar unicamente em nome de alguém que não pode falar, enunciar, dizer, nem ser sujeito de enunciação. Ser sujeito do testemunho é ser o resto, a sobra entre a instância da responsabilidade que emerge no falar e aquele que teve seu acesso barrado ao mundo dos homens, privado da instância onde tem lugar a linguagem. O tempo atual, como tempo desse resto, é o tempo que resta,

no qual brilha a aurora de um novo horizonte para a política. (GIACOIA JR., 2015, p. 12)

**Assista à apresentação performativa no seguinte link:**

<https://youtu.be/ml63a93HvaA>

### **Referências bibliográficas**

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GIACOIA JR., Oswaldo. Messianismo e Política em Giorgio Agamben. In.: *Reflexão*. PUC – Campinas. v. 40, n. 1. 2015.

GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante: Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual*. Autêntica, 2004.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.