



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**FERNANDA DE ANDRADE**

**MEDIAÇÕES CULTURAIS EM DANÇA: ENCONTROS  
CORPORIFICADOS NOS FESTIVAIS VIVADANÇA E FIAC/2017**

Salvador  
2018

**FERNANDA DE ANDRADE**

**MEDIAÇÕES CULTURAIS EM DANÇA: ENCONTROS  
CORPORIFICADOS NOS FESTIVAIS VIVADANÇA E FIAC/2017**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Helena Alfredi de Matos

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Andrade, Fernanda  
Mediações Culturais em Dança: Encontros  
corporificados nos festivais Vivadança e Fiac/2017 /  
Fernanda Andrade. -- Salvador, 2018.  
138 f. : il

Orientadora: Lúcia Helena Alfredi de Matos.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em  
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de  
Dança, 2018.

1. Dança. 2. Mediação artística. 3. Festivais. 4.  
Espectadores da dança. 5. Experiências estéticas. I.  
Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Título.

**FERNANDA DE ANDRADE**

**MEDIAÇÕES CULTURAIS EM DANÇA: ENCONTROS  
CORPORIFICADOS NOS FESTIVAIS VIVADANÇA E FIAC/2017**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, linha de pesquisa: Mediações Culturais e Educacionais em Dança.

Aprovada em 2 de agosto de 2018.

**Banca Examinadora**

---

Lúcia Helena Alfredi de Matos – Orientadora  
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia - PPGDança.

---

Gilsamara Moura  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia - PPGDança.

---

Mirian Celeste Ferreira Dias Martins  
Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

*Dedico esta dissertação à minha mãe e amiga Geny*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo que permitiu, diante de tantos obstáculos, saber que nunca estamos sozinhos e que o mais importante é persistir nas oportunidades de encontros e desencontros na vida...Namastê!

A minha mãe Geny sempre tão forte e guerreira aos meus olhos. Apoiadora incondicional e generosa diante das minhas inquietações. Saiba que se cheguei aqui com certeza foi porque você aceitou compartilhar comigo esta encarnação e com certeza tudo valeu a pena mãe.

A meu pai, pela vida e pelas experiências que me sensibilizaram para desenvolver o exercício do amor e da caridade.

Aos amados irmãos Edmara, Heloisa, Vanessa, Ane e Júnior por serem meus amigos nesta trajetória, e por me proporcionarem ser a ‘tia do rolê’ de sobrinhos mais que especiais, aos cunhados (a) pela paciência e acolhimento sempre.

A Lúcia Matos, orientadora exemplar, cujo conhecimento e competência foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa. Agradeço-lhe pela coautoria, pelo envolvimento, pelas questões geradoras de muitas inquietações e desafios, pelos encontros e desencontros profícuos e por investir efetivamente na construção da autonomia desta futura pesquisadora.

A Gislaine Bezerra, por compartilhar um tempo precioso na República das Bananas, por me incentivar a seguir com o mestrado, você fez toda a diferença.

A Adriano Ferreira, amigo, irmão, companheiro, confidente, parceiro em tantas partidas no ‘game da vida’. A você amigo, um ‘muito obrigado’ ou ‘eu te amo’ nunca iriam conseguir exemplificar a completude e a dimensão do sentimento que sei que compartilhamos. Que possamos sempre cantar juntos *‘um reggae pros cachorros da rua’*.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela bolsa concedida, sem a qual seria inviável a realização desta investigação.

A todos os profissionais e espectadores dos Festivais, que se disponibilizaram a colaborar e compartilhar conosco suas experiências.

As professoras do Programa de Pós-Graduação pelos compartilhamentos de saberes, apoio e disposição.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança, pela infraestrutura oferecida e pelos cuidados dedicados à resolução de assuntos burocráticos para a realização do curso e da pesquisa.

Às colegas de turma Liana e Paola, colegas de curso que se tornaram amigas durante este processo, guardo com carinho nossas conversas aristotélicas.

Aos demais colegas de mestrado, pelos inúmeros compartilhamentos de experiências que nos permitiram inúmeros aprendizados sobre as diversidades humanas.

A todos com quem eu já convivi e convivo, pela oportunidade de experiências compartilhadas, cujas resultantes dinamizam, direcionam e reverberam neste meu corpo que dança.

Até sempre!

*Chuva no Mar*

*Coisas transformam-se em mim  
É como chuva no mar  
Se desmancha assim em  
Ondas a me atravessar  
Um corpo sopro no ar*

*Com um nome pra chamar  
É só alguém batizar  
Nome pra chamar de  
Nuvem, vidraça, varal  
Asa, desejo, quintal  
O horizonte lá longe  
Tudo o que o olho alcançar*

*E o que ninguém escutar  
Te invade sem parar  
Te transforma sem ninguém notar  
Frases, vozes, cores  
Ondas, frequências, sinais  
O mundo é grande demais*

*Coisas transformam-se em mim  
Por todo o mundo é assim  
Isso nunca vai ter fim*

*Marisa Monte/ Arnaldo Antunes, 2014*



ANDRADE, Fernanda. Mediações culturais em Dança: Encontros corporificados nos Festivais Vivadança e Fiac/2017. 138 f. il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

## RESUMO

Esta é uma pesquisa qualitativa, conduzida como um estudo de caso múltiplo (Yin, 2001), com duas unidades de estudo, com finalidade exploratória e descritiva sobre aspectos da mediação artística em dois festivais de Salvador, o Vivadança e o Fiac. O estudo foi voltado para compreender fenômenos que ocorrem no campo das práticas artísticas da dança e foi se configurando durante todo o processo pelos princípios da metodologia de tipo cartográfica. Procura refletir se as ações de mediação artística potencializaram as experiências estéticas dos espectadores da dança que participaram das ações de *forma-ação* de públicos viabilizadas pelos programas de mediação cultural dos Festivais Internacionais Vivadança e Fiac, edições de 2017. Investiga as relações sensíveis corporificadas tecidas nos encontros entre a tríade que envolve os sujeitos, as obras e os ambientes/contextos contemporâneos considerados como um período de mudanças e reconfigurações que retroalimentam constantemente nossa maneira de ser/estar no mundo. Tem como pressupostos teóricos que a mediação cultural acontece do entrelaçamento de contínuas reverberações entre dimensões complexas como a política, a educacional e a artística-cultural. Ressalta-se processos de produção de sentidos estabelecidas em correlação com a Dança intercambiando procedimentos metodológicos como a observação pedagógica e o acompanhamento *in loco*. Adota como instrumentos de pesquisas a aplicação de questionários e entrevistas que indicam, dentre outros: os redirecionamentos do olhar sobre a mediação artística; o papel do mediador como categoria profissional; a experiência corporificada na/com dança; e ainda o espaço da mediação como um exercício dos direitos culturais. Trata-se de um campo que emerge como área de conhecimento e, como tal, possibilita sempre a ampliação de novas perspectivas e, no caso da mediação artística na dança, potencializações de experiências estéticas corporificadas.

Palavras-chave: Dança. Mediação artística. Festivais. Espectador da dança. Experiências estéticas.

ANDRADE, Fernanda. Cultural mediations in Dance: Embodied encounters in the festivals Vivadaça and Fiac/2017. 138 f. il. 2018. Dissertation (Masters) – School of Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2018.

## **ABSTRACT**

This is a qualitative research, conducted as a multiple case study (Yin, 2001), with two units of study, with exploratory and descriptive purpose on aspects of artistic mediation in two festivals of Salvador: Vivadaça and Fiac. This study aims to understand phenomena that affect the field of artistic practices of dance and, throughout the process, was configured by the principles of cartographic methodology. It tries to reflect if the actions of artistic mediation have potentiated the aesthetic experiences of the dance spectators, who participated in the audience formation, enabled by the cultural mediation programs of the International Festivals Vivadaça and Fiac, editions of 2017. It investigates the sensible relations embodied in the meetings between the triad made by subjects, contemporary works and environments / contexts considered as a period of changes and reconfigurations that constantly feedback our way of living in the world. Its theoretical assumptions are that cultural mediation is the intertwining of continuous reverberations between complex dimensions such as politics, education, and artistic-cultural dimensions. It observes production processes of meanings established in correlation with the Dance exchanging methodological procedures as the pedagogical observation and monitoring of the programs in loco. It adopts the application of questionnaires and interviews as a research tool, which indicate, among others: the redirection of the look at artistic mediation; the paper of the mediator as professional category; the embodied experiences in/with dance; and the space of mediation as an exercise of cultural rights. Therefore, it is a field that emerges as a knowledge area and, as such, always enables the expansion of new perspectives, new realities and, in the case of artistic mediation in dance, potential embodied aesthetic experiences.

Key-words: Dance. Artistic mediation. Festivals. Spectator of the dance. Aesthetic experiences.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	Ação do Plano Setorial de Dança.....	51
Fotografia 1	Print da página do Programa de Mediação Cultural Vivadança de 2017.....	63
Fotografia 2	Print da página oficial do programa de mediação cultural do Fiac 2017.....	69
Fotografia 3	Cadernos de mediação cultural do Fiac.....	71
Mapa 1	Mapa das residências dos espectadores.....	91
Fotografia 4	Grupos de espectadores nas vivências antes dos espetáculos do Fiac.....	108
Fotografia 5	Grupos de espectadores nas vivências antes dos espetáculos do Fiac.....	109

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Relatórios de atividades dos festivais.....	88
Tabela 2	Categorização dos grupos que participaram dos programas de mediação.....	89
Tabela 3	Síntese do perfil do público dos festivais Vivadança e Fiac/2017.....	90
Tabela 4	Frequência dos espectadores em equipamentos culturais, ruas e praças.....	90
Tabela 5	Síntese avaliativa dos públicos sobre os festivais Vivadança e Fiac/2017.....	94

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EDUFBA	Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia
FIAC	Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
MINC	Ministério da Cultura (a partir de 1985)
ONU	Organização das Nações Unidas
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
PPGDança	Programa de Pós-Graduação de Dança
PNC	Plano Nacional de Cultura
SNC	Sistema Nacional de Cultura
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNITAU	Universidade de Taubaté
PIBID	Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência
CEAC	Centro de Esportes, Arte e Cultura César Borges
PLI	Programa de Licenciaturas Internacionais
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior
UC	Universidade de Coimbra
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
MCCCF	Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine
UQAM	Universidade do Québec em Montréal
OPC	Observatoire des politiques culturelles
CND	Centre National de la Danse
CCDR LVT	Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo
POE	Plano Estratégico e Operacional Artemrede
MGI	Maison du Geste et de l'Image

PNC	Plano Nacional de Cultura
PSD	Plano Setorial da Dança
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
MEC	Ministério da Educação
PECBA	Plano Estadual de Cultura da Bahia

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1. MEDIAÇÕES E POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS ARTES</b> .....	25
1.1 Mediação cultural como campo de interação compartilhada.....	29
1.2 Mediação artística em Dança e o eixo da <i>forma-ação</i> de espectadores.....	34
1.3 Abordagens internacionais sobre mediações e políticas setoriais para as Artes: os exemplos do Canadá, França e Portugal.....	40
1.4 A dimensão democrática das mediações artísticas sinalizadas como direitos culturais no Brasil e na Bahia.....	47
<b>2. FESTIVAIS COMO ESPAÇOS DE MEDIAÇÃO ARTÍSTICA EM DANÇA</b> .....	57
2.1 Configurações de ações de mediações artísticas em festivais contemporâneos .....	57
2.2 Circuitos Brasileiros de Festivais Internacionais de Dança .....	61
2.3 O programa de mediação artística no Vivadança de 2017 .....	64
2.4 O programa de mediação artística no Fiac de 2017 .....	70
<b>3. EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS CORPORIFICADAS EM DANÇA</b> .....	79
3.1 Potencialização de experiências estéticas corporificadas .....	83
3.2 O foco nas experiências corporificadas dos espectadores.....	88
3.3 Estratégias de aproximação e os impactos nas experiências corporificadas dos espectadores.....	100
<b>CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121
<b>APÊNDICE A</b> - Questionário aplicado aos espectadores do Vivadança .....	129
<b>APÊNDICE B</b> - Questionário aplicado aos espectadores do Fiac .....	133
<b>APÊNDICE C</b> – Roteiro de entrevista com os espectadores .....	138

## INTRODUÇÃO

Nasci numa família de seis filhos, classe médio-baixa que vivia num bairro periférico em Taubaté, Vale do Paraíba, no interior de São Paulo. Nunca houve um artista na árvore genealógica, sou a primeira artista e dançarina de muitas gerações. Isso quer dizer que embora muitos parentes admirem este fato, ser artista nunca foi considerado ter uma profissão. Sempre estive mais para um *hobby* que um dia haveria de acabar. Ainda hoje, vinte e sete anos após os primeiros contatos com a dança, percebo que ser profissional das artes/dança neste contexto familiar não é muito levado a sério. Minha bisavó Carmélia – uma das mulheres admiráveis da minha vida - sempre me perguntava: - você é paga pra dançar ou dança pra pagar? [sic]. Achava essa pergunta confusa e desconfortável. Afinal, dançar para mim não tinha nada a ver com o fato de ter que sobreviver de arte. Tinha a ver com a satisfação, encantamento, com transformações que se operam em mim enquanto danço.

Minha mãe e irmãos sempre apoiaram minhas decisões. Sempre que podiam estavam presentes nas inúmeras apresentações. Para eles sempre era tudo muito interessante e prazeroso principalmente porque sentiam orgulho de ter uma irmã no palco. Foi nesse ambiente sempre favorável às artes que cresci. Embora nossa educação formal tenha sido sempre em escolas públicas, o que significava que não tínhamos acesso ao melhor ensino das artes, estávamos num período político favorável em que o prefeito fomentava muitos projetos culturais nas periferias da cidade. E foi no Projeto Ciranda Cultural, nos primeiros anos da década de noventa, que iniciei minhas primeiras experiências com uma professora de dança. Por bom desempenho fui a única do bairro a ganhar uma bolsa de estudos para estudar Dança, na escola que passaria a ser minha primeira casa: a Escola Maestro Fêgo Camargo.

Fundada pelo maestro em 1967 hoje é uma instituição padrão de referência no ensino profissionalizante das artes. Durante oito anos fui bolsista no curso de dança e com eles participei de festivais, concursos, mostras em várias cidades dentro e fora do estado de São Paulo. Apresentei trabalhos em ruas, praças, coretos, shoppings, quadras, igrejas, escadas, teatros e até prisões. Dancei com sapatilhas e com os pés descalços. Em palcos com linóleo e em chão batido - daquele que levanta poeira vermelha - como o do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Dancei muitas vezes de figurinos clássicos como tutus e sambei nas pontas quase nua ao som da canção Brasil, mostra tua cara, cantada por Gal Costa.

Tive a experiência transformadora de dançar com a música ao vivo do Quinteto da cidade de Taubaté, por um tempo, de frequentar aulas mensais no Teatro Municipal de São Paulo,



experimentei muitas oficinas e processos criativos com professores convidados tanto brasileiros como estrangeiros durante toda a formação em dança em Taubaté. Fiz aulas de danças clássicas como balé, dança moderna, jazz, sapateado, flamenco e danças populares da região - como a dança das fitas e a dança do balaio -, com grupos folclóricos de São Luiz do Paraitinga – SP. Foi uma trajetória heterogênea no que diz respeito às técnicas, porém, tecnicista.

Fui mais executora de danças do que artista/criadora. Fiz parte do corpo de baile, atuei como solista e assistente de produção em muitas ocasiões. Não só porque era bolsista, mas, também porque queria colaborar. Nós, dançarinos, é que preparávamos o teatro para as apresentações. Pintávamos os elementos cênicos, aplicávamos o linóleo e outros. Nestes primeiros anos dançando, nunca paguei um figurino e nunca fiquei com eles. Nunca recebi recompensas financeiras por me apresentar, só para dar aulas. Trabalhei em creches, academias de dança... foram anos difíceis em que não possuía condições para transporte, alimentação, figurinos e sapatilhas. Porém, foram anos incríveis, nos quais pude viajar, conhecer pessoas, culturas e dançar muito. Naquele momento não dei tanta importância para esses encontros, mas com certeza se hoje estou redigindo esta apresentação é porque fui tocada, atravessada e transformada por eles.

No entanto, minha trajetória acadêmica no Ensino Superior só começou em 2005, após seis anos da formatura do ensino médio e do curso de dança, quando iniciei o curso superior de Jornalismo, na Faculdade de Comunicação da Universidade de Taubaté - UNITAU. A dança ao qual fui introduzida não era fomentada como área de conhecimento e, naquele momento, não era nem opção cursar uma faculdade de dança. Uma, porque não havia condições de prestar vestibular e me manter fora de Taubaté, e outra, porque precisava ajudar financeiramente minha família. Mas, como desde cedo também nutria o desejo de ser jornalista, seguir nesta direção aparentava ser o mais acertado. Admirava a personagem de Louis Lane, do filme Superman. Acreditava naquela possibilidade de ser mulher independente que vive de acordo com suas convicções. Também tive dois tios-avôs maternos que foram jornalistas e os admirava. Minha mãe também trabalhou numa rádio e apesar de ouvir poucas histórias tenho certeza que isso também me motivou. Mas, o que esses personagens da minha vida têm em comum é o fato de reunirem uma postura ética compatível com que eu percebia ser o correto, quando se acredita que sempre podemos contribuir para mudanças na sociedade.

Quando passei em Jornalismo tive inúmeros revezes que não me permitiram terminar o curso, mas, lembro-me que me interessei pelas disciplinas de teoria da comunicação, sociologia e filosofia. Para minha surpresa total descobri que tinha aptidão para as aulas práticas de

jornalismo televisivo – imaginem minha frustração quando meu sonho era ser colunista do Estadão ou repórter investigativa como Tim Lopes – aquele que foi assassinado no ‘micro-ondas’ no Complexo do Alemão, no Rio. Estas e outras frustrações com a realidade da profissão somada aos impedimentos financeiros impulsionaram o abandono do curso. No entanto, a introdução aos estudos comunicacionais influenciara minhas escolhas e até explica o interesse sobre as relações de comunicação estabelecidas na apreciação das artes da cena. Essa simpatia estendeu-se pelos estudos das culturas, das artes, do público e do espectador.

Retornei à universidade através de um novo exame vestibular em 2010 para o curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Agora, um pouco mais longe de casa, os desafios eram outros. A experiência de viver em outra cultura foi decisiva e de qualquer forma me preparou para a experiência cultural de morar por dois anos em outro país. Tive um choque cultural com o estado da Bahia e com as ideias sobre o que é Dança. Não me apaixonei à primeira vista, nem de longe. Nos meus raciocínios não cabiam como as discussões podiam estar tão distantes da minha realidade tecnicista.

Desestruturei-me, perdi as bases quando percebi que muitas das convicções que eu tinha sobre a dança e o corpo estavam um pouco 'equivocados'. Assim, junto ao desejo de lutar pelas minhas convicções surgiram muitas dúvidas. Por um lado, eu me divertia aprendendo coisas novas, por outro, muitas das coisas sobre Dança que eu pensava que sabia e que me davam bases para argumentar já não faziam mais 'sentido'. Foram momentos importantes em que percebi que não podemos ficar arraigados em certos conceitos, mas as mudanças foram desconfortáveis no meu corpo. Era como se tivesse que recomeçar do zero, tendo que abandonar muitos processos. Não foi e não é um processo fácil. Foi/é sensivelmente complexo e dolorido mudar de convicções. Para mim, aceitar novas perspectivas, é como modificar a própria pisada. É um processo mais lento que exige dedicação e mudanças de hábitos corporais; dói, mas, vale a pena.

No primeiro semestre na Licenciatura em Dança fui atuar como monitora de dança numa escola no bairro da Gameleira, na Ilha de Itaparica. Fora todas as dificuldades que sabemos sobre Programas como o "Mais Educação" do Governo Federal o que mais me toca é lembrar o quanto me deslocar de Salvador era importante para a comunidade. Quando descia do *ferry-boat* seguia caminhando para a escola e pelo trajeto singelo encontrava alguns alunos que me cumprimentavam de maneira acalorada: -"Olá professora!". Muitos eu nem reconhecia, mas, o fato de ser a professora parecia que me dava um *status* de 'celebridade' no bairro. Por vezes, no transporte coletivo vindo de Mar Grande, os motoristas não aceitavam meu pagamento porque

diziam que eu era "a professora de artes". Isso foi muito marcante na minha trajetória, acho que nunca vou me esquecer de como me senti valorizada, ao menos pela comunidade.

Também tive experiências docentes por quase um ano pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID no extinto Centro de Esportes, Arte e Cultura – CEAC César Borges, localizado em São João do Cabrito, no Subúrbio Ferroviário de Salvador. Dava aulas de balé em conjunto com outros colegas bolsistas sob a orientação de Rita Rodrigues. Foi uma ótima oportunidade para perceber a realidade de atuar no ensino básico numa instituição pública. As dificuldades de deslocamento até a instituição, as dificuldades estruturais para se realizar aulas de dança e o jogo de cintura que temos que ter para lidar com essas e outras demandas. Por outro lado, o encantamento em lecionar dança, estar em contato com as alunas, receber demonstrações de afeto e contar com a cortesia dos companheiros professores do CEAC foi o que me manteve determinada.

Durante o período de dois anos, cursei a licenciatura em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra como bolsista em regime de graduação sanduíche pelo Programa de Licenciaturas Internacionais – PLI, em Portugal. De acordo com a CAPES (2012) o PLI “é um programa que visa à elevação da qualidade da graduação, tendo como prioridade a melhoria do ensino dos cursos de licenciatura e a formação de professores”. Neste programa fomos expostos ao estudo de outras linguagens artísticas e tive a oportunidade de me aproximar e ampliar perspectivas, que passaram a ser transdisciplinares.

Em Portugal, na cidade de Coimbra, o maior desafio que a adaptação à cultura local foi a adequação às metodologias de ensino numa Universidade com 727 anos. Se aqui na UFBA eu por vezes achava o curso muito ‘freireano’ – como eles se referiam a nossa educação - na UC era behaviorista demais. Produto por lá ainda era prioritário perante o processo. E mais uma vez o corpo dói ao passar por transformações. Muitas vezes sentia meu corpo se contorcer – não num bom sentido como na obra, *Self-Unfinished*, de Xavier Le Roy. Mas, foi também lá que tive experiências significativas no campo da recepção e experiência estética. Foi nesses contatos que me senti desafiada a perceber o que os outros pensavam. Aprendi a estar um pouco mais disponível para a escuta.

O curso de Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra é uma Licenciatura voltada para a formação de um crítico de arte, um gestor e/ou programador cultural. E por certo que para atuar nesse campo é importante "ouvir o outro". E quando retorno ao Brasil, em 2014, para a conclusão da licenciatura em dança trago uma ideia de Trabalho de Conclusão de Estágio – TCE – baseado em emancipações e experiências sensíveis do espectador. Com o auxílio da professora Lúcia Matos – atual orientadora desta dissertação – experimento o projeto “A

dramaturgia do espectador: Implicações nos Processos Cognitivos e Afetivos do Sujeito”. Nele propomos reflexões acerca das Teorias da Recepção, da Estética, da Educação e das Artes/Dança. Reunimos apreciações sobre como universos teóricos distintos podem efetivamente se relacionar na práxis educacional do ensino da Dança, no ensino médio direcionado à Educação de Jovens e Adultos. E com nota máxima atribuída pela banca finalizamos a etapa da graduação no final de 2015.

Provavelmente a influência destas experiências – que não se restringem ao universo universitário - reverberam em minhas escolhas como pesquisadora nesta dissertação e foram decisivas para pensar no futuro da carreira acadêmica. Foram três experiências na graduação relevantes e distintas que contribuíram com minha estruturação em relação à docência e a carreira profissional. Sensibilizou-me sobre o tema da Mediação Cultural e da *forma-ação* de públicos para a dança porque percebi que esse é um dos caminhos em que poderia tanto atuar no ensino formal de educação quanto no ensino não formal. Nesse alargamento de perspectivas passei a refletir que, de maneira ou de outra, poderia não só compartilhar e devolver à sociedade os investimentos de que fui beneficiária, mas contemplar uma maior parte da sociedade.

Afirmo isso, porque em geral, programas de Mediação Cultural, desenvolvem ações ou para crianças ou para sujeitos que não têm possibilidades de frequentar equipamentos culturais por inúmeros motivos. Esse segundo público me sensibiliza e me convoca a pensar: *posso contribuir para que possam estreitar seus laços com a Dança?* A linguagem que eu escolhi, como profissão, a ponto de desejar ampliar capacidades de agir sobre estas condições. Enfim, tudo isso e mais um pouco, me levou a concorrer ao processo seletivo deste mestrado em 2016, no qual está dissertação dá continuidade de certa maneira à investigação dos aspectos sensíveis das relações entre o espectador e a dança através de experiências de mediação cultural.

### **O contexto, instrumentos e metodologia da pesquisa**

Diante destas inúmeras inquietações a investigação que proponho foi formulada a partir da seguinte questão: **em que medida ações de mediação cultural potencializam as experiências estéticas do espectador?** E a partir deste questionamento, o **objetivo geral** desta dissertação passou a ser investigar as relações sensíveis tecidas nos encontros entre a mediação artística e os espectadores dos festivais Vivadança e Fiac/2017 a partir da problematização de três eixos ou dimensões abrangidas pelo conceito de mediação cultural na contemporaneidade.

Consideramos relevante para esta discussão a dimensão política do termo mediação cultural considerando-a como um meio de democratização de acesso aos bens culturais. A

dimensão artística pedagógica que fricciona tanto questões estruturais das ações de mediação cultural, quanto como o eixo da formação de públicos pode ser percebido. E a dimensão sociocultural que considera o ambiente/contexto, os festivais, na potencialização das experiências estéticas e conseqüentemente possíveis transformações na atuação dos sujeitos na esfera pública.

Sobre os encaminhamentos, a pesquisa foi conduzida como um estudo de caso múltiplo (Yin, 2001), com duas unidades de estudo, com finalidade exploratória e descritiva sobre aspectos da mediação artística em dois festivais de Salvador, o Vivadança e o Fiac. O estudo foi voltado para compreender fenômenos que ocorrem no campo das práticas artísticas da dança e foi se configurando durante todo o processo pelos princípios da metodologia de tipo cartográfica. Esta, “se opõe à política cognitiva cartesiana-positivista propondo outras linhas e outros modos de tecer compreensões [...] mergulhando na geografia dos afetos, dos movimentos e das intensidades” (SOUZA; FRANCISCO, 2016, p. 813).

Sendo assim, considerou-se também as dimensões científicas, didáticas, políticas, éticas e estéticas no acompanhamento de processos e na construção de subjetividades em que a dinâmica ação-reflexão-ação sustentou o movimento e os resultados aqui apresentados. Desta maneira, proporcionou também a reorganização de conhecimentos gerando contribuições principalmente sobre a nossa própria aprendizagem. Permitiu esclarecer relações entre conceitos e nos desafiou a ressignificá-los em diferentes caminhos. Possibilitou o delineamento de questões e a integração de diferentes conteúdos de conhecimentos na tentativa de desvelar novas soluções.

De início a seleção do *corpus* envolveu o levantamento de um conjunto de elementos, tais como livros, artigos, revistas científicas, relatórios institucionais, leis, dissertações e teses sobre o tema. Bem como, registros em arquivos, cadernos de programação impressa dos festivais, recortes de jornais locais etc. Recolha de informações disponíveis em plataformas *online* dos festivais, do Ministério da Cultura e principalmente das instituições estrangeiras citadas nesta dissertação. Utilizamos também anotações pessoais, áudios, vídeos, fotografias, gráficos, tabelas, mapas mentais e alguns documentos cedidos por parte dos festivais que permitiram uma análise mais aproximada de dados e ações desenvolvidas pelos programas de mediação cultural das edições de 2017. Após o levantamento inicial o procedimento adotado foi no intuito de ponderarmos sobre as estratégias de aproximação mais adequadas para nos aproximarmos dos objetos da pesquisa. Com relação aos espectadores e decidiu-se, num primeiro momento, pela utilização e aplicação de um formulário estruturado, aplicado e

disponibilizado na ferramenta de coleta de dados *Qualtrics Online Survey Software & Insight Platform*.

Com relação a estrutura do questionário: o instrumento foi organizado em três blocos, totalizando vinte e uma questões. O primeiro bloco (questões de 1 a 6) indagava sobre o perfil do espectador (bairro, cor ou origem étnica, sexo, faixa etária, estado civil e escolaridade). O segundo bloco (questões de 7 a 10) sobre hábitos de consumo/apreciação da dança e o terceiro bloco (questões de 11 a 21) sobre a relação do espectador com o festival e o Programa de Mediação Cultural. As questões foram estruturadas como fechadas - do tipo sim, não ou talvez - com respostas simples, fechada com respostas múltiplas, abertas e com escala de *Likert*<sup>1</sup>. As opções de respostas colocadas à disposição dos espectadores/respondentes foram baseadas na satisfação tida como constructo abstrato que descreve a experiência (ROSSI; SLONGO, 1998, p. 101-125). O tempo médio de respostas aconteceu de sete a dez minutos como previmos.

Com relação ao procedimento no dia dos espetáculos: primeiro, na posse de um *smartphone*, abordamos alguns espectadores e, em sua maioria, eles mesmos manipulavam o aparelho enquanto respondiam ao formulário. Outros responderam os questionários, em outros momentos, se utilizando da comodidade de haver um *link* que os direcionava ao instrumento da pesquisa, disponibilizado de forma *online*. Nesta parte da pesquisa houve algumas dificuldades como a oscilação do sinal da *internet*, alargando o tempo previsto para respostas que foram recolhidas no final dos espetáculos. Num segundo momento, foi identificada a necessidade de realizar entrevistas com alguns espectadores a fim de ampliar os dados qualitativos sobre a problemática desta investigação. Para tanto, visto que o questionário foi anônimo, identificamos espectadores que participaram das ações de mediação, via registros das atividades e rede pessoal - *network* - para realizar esta etapa.

Embora as entrevistas com o público não estivessem no planejamento inicial, no decorrer da análise dos dados, revelou-se um instrumento potente para o desenvolvimento final da pesquisa, visto que os espectadores revelaram outras reverberações advindas dos encontros com a dança percebidos, após um período de maturação. Desta maneira, os dados passaram a ser compostos por questionários e entrevistas semiestruturadas, aplicadas a alguns espectadores para aprofundar sobre elementos subjetivos relativos a potencialização da experiência estética de maneira presencial.

---

<sup>1</sup> Tipo de escala utilizada em questionários que permite medir diferentes atitudes e comportamentos de um entrevistado. Exemplo de opções da escala Likert utilizada na questão 17 do questionário: extremamente satisfeito, moderadamente satisfeito, levemente satisfeito, nem satisfeito nem insatisfeito, levemente insatisfeito, moderadamente insatisfeito e extremamente insatisfeito.

Após esta fase final com os espectadores, partimos para a tentativa de aplicação de entrevistas para os coordenadores dos festivais. A coordenação do Festival Internacional Vivadança não retornou aos nossos inúmeros contatos e, portanto, não concedeu entrevista. Diante deste fato, recorremos a outros meios de recolha de informações como entrevistas anteriores concedidas pela diretora do festival no *YouTube*, além de dados presentes na plataforma *online* do festival, na programação impressa de anos anteriores, artigos científicos e reportagens de jornais locais e a minha expertise como espectadora deste festival.

Com relação à coordenação do Fiac, embora tenha conseguido um contato mais próximo durante a experiência desafiadora de assumir o papel de observadora-participante nos processos de mediação, também não nos foi possível articular agendas e conseguir a referida entrevista. Deste modo, por mais que tenhamos construído o instrumento roteiro de entrevista para coordenadores, ele não foi efetivado com nenhum dos dois festivais, o que o torna um instrumento nulo no processo da pesquisa. No entanto, como atuei profissionalmente como mediadora cultural na edição de 2017 consegui aproximações mais intrínsecas junto aos processos decisórios da coordenação, e no levantamento de dados, o que provavelmente tendeu a enriquecer a investigação.

De todo modo, as descrições dos fenômenos e dos fatos que passo a compartilhar nesta dissertação foram elaborados e reelaborados permitindo a (re) criação de conexões atualizadas até a sua sistematização final. Sendo assim, no capítulo 1. *Mediações e políticas culturais para as artes*, discutimos questões relativas ao entendimento de mediação como campo de interação compartilhada; tensionamos aspectos da mediação e a *forma-ação* de espectadores. Compartilhamos algumas abordagens internacionais sobre mediações e políticas setoriais para as artes e finalizamos o capítulo aproximando essas discussões transversais aos direitos culturais observando documentos que abrangem o contexto brasileiro e baiano.

Ao capítulo 2. *Festivais como espaços de mediação artística em Dança*; foram reservados espaços para discussões que problematizam sobre as configurações das ações de mediações artísticas praticadas ou não em festivais contemporâneos de danças. Exploramos sobre as práticas de mediação realizadas no âmbito do Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança. Mais adiante traçamos uma possível trajetória que contextualiza tanto a configuração dos festivais quanto os programas de mediação artística do Vivadança e do Fiac nas edições de 2017.

No capítulo 3. *Experiências estéticas corporificadas em Dança*, damos corpo e direcionamento teórico sobre problemáticas de entendimentos tanto sobre experiências estéticas corporificadas quanto sobre a potencialização das mesmas nos programas de

mediação artística explorados. Compartilhamos apontamentos sobre as experiências corporificadas dos espectadores observadas e coletadas nas pesquisas de campo. Tensionamos um certo *modus operandi* que as estratégias de aproximação, hospitalidade e/ou acolhimento acontecem nos programas de mediação destacando, principalmente, o *como* elas podem impactar nas experiências corporificadas dos espectadores. Nas conclusões transitórias, como o próprio título assim designa, partilhamos apontamentos sobre reverberações percebidas e corporificadas durante todo o tempo de imersão na pesquisa e possíveis direcionamentos para o tema da mediação artística em dança.

Sem mais delongas, desejamos aos leitores uma experiência singular e transformadora!



## 1. MEDIAÇÕES E POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS ARTES

O tema da mediação cultural é polissêmico e adquiriu nas últimas décadas, no Brasil e no panorama internacional, atenção crescente de pesquisadores, professores, artistas, gestores culturais, dentre outros, nos vários segmentos culturais e artísticos. Na medida em que se torna cerne de discussões entre os pares, incorpora significações e modos de dizer díspares.

O pano de fundo desta pesquisa é composto por particularidades instáveis, pois, problematiza o conceito de mediação cultural enquadrado por vezes como o público da cultura. No entanto, se as lógicas de mercado invadiram o campo artístico, com destaque para ideias de formação, de fidelização e/ou amplificação de públicos, como podemos criar proposições de modo que haja equilíbrio entre estas demandas e a potencialização das experiências estéticas do espectador?

Essa tendência de reconfiguração tanto no campo artístico quanto no cultural indica que a relação entre estes públicos e os *mercados* tornou-se um tanto problemática, principalmente quando a mediação cultural se torna relevante mais por seu aspecto quantitativo do que pelo qualitativo. Ou seja, quando o importante é o número de pessoas que assistem aos espetáculos e não o entrelaçamento de experiências sensíveis deles. De antemão, e de modo geral, afirmamos que o cenário em que problematizamos a presença do público e o exercício dos direitos culturais, dentre outros, ainda reflete uma realidade desigual e excludente. Como cita Santos,

O problema dos públicos culturais surge especialmente revelador, ao localizar-se na confluência de eixos contraditórios: públicos culturais, em sentido alargado, configuram as procuras e modalidades de recepção de bens e serviços de comunicação, lazer e entretenimento, e por aqui esbatem- -se relativamente à noção de consumo; em sentido estrito, reportam-se às práticas mais raras e distintivas em torno da criação artística, configurando uma hierarquia de gostos socialmente filtrada. O conceito de públicos integra propriedades de mensuração, quantitativa e qualitativa, susceptíveis de múltiplas instrumentações. (SANTOS, 2003, p. 78)

Ressalta-se que não está na centralidade desta pesquisa aprofundar o debate sobre estas complexidades, embora pontuemos essas questões para abrir horizontes de reflexão e gerar outros pontos de vista. Pois, foi considerando as influências que os espectadores/sujeitos estão expostos na contemporaneidade que nos impeliu a ponderar: será que pensar em mediações culturais é ter como objetivo somente gerar hábitos artísticos e culturais? Se não temos estes hábitos, existe a possibilidade de aprofundar as experiências estéticas?

Na perspectiva de Durand (2001, p. 68) “para transformar um frequentador ocasional em um apreciador regular de cultura, é preciso pensar a prazo mais longo”. E outra vez, será que só proporcionar *acesso* aos bens culturais e/ou ações formativas, garantindo um apreciador regular de cultura, potencializa a experiência estética do espectador? Que todos os sujeitos são suscetíveis aos processos de reverberações estético-perceptivos, não temos dúvidas. Já o alargamento das experiências estéticas, a qual coloca esse sujeito na centralidade do processo, não temos tantas certezas assim. Isso é o que nos impulsiona a investigar, a partir da abordagem de Jauss (2001, p. 43) que revaloriza a experiência estética como "atividade produtora, receptiva e comunicativa", questão esta que será abordada com mais profundidade no terceiro capítulo.

Nesta pesquisa nosso objetivo é refletir sobre relações sensíveis e corporificadas tecidas - no sentido de entrelaçamentos - entre os espectadores da Dança que participaram das ações de *formação de público* propostas pelo Vivadança Festival Internacional e o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac), em suas edições de 2017. Nesse sentido, pretende-se investigar: qual a ideia central da mediação cultural presente nestes festivais? Como os festivais entendem e programam os modos de intervenção entendidos como mediação cultural e formação de público?

As práticas de mediação cultural, que se articulam com o contexto socioeconômico e político, tendem a ser analisadas por diversas perspectivas, pois, sabe-se que administrar essas dimensões no campo artístico é situação extremamente delicada. Ainda mais quando vão envolver lógicas de subsistência em que *os modos de operar* dos festivais vão influenciar todo o contexto em derredor da mediação cultural que eles proporcionam.

Contudo, pretendemos apresentar aspectos relacionados ao modo singular que um determinado conjunto de ações de mediação cultural, que voltadas para um tipo de *forma-ação* de espectadores que incorpora em si o desenvolvimento de capacidades políticas, estéticas e socioculturais, modificam a atuação dos sujeitos *na esfera pública* (HABERMAS, 2003). Porém, essa atuação indica que tanto podem ser resultantes de processos de subjetivação alienantes, bem como, podem fomentar processos que desenvolvam capacidades, autonomias e emancipações. Ou seja, os resultados vão consideravelmente depender do *como* a mediação artística é entendida e praticada nos festivais.

Cabe pontuarmos que em inúmeros momentos no decorrer desta investigação percebemos o quão nebuloso é comunicar sobre vários termos que subsidiam este tema. Sendo assim, na tentativa de estabelecer maior cumplicidade com o leitor, optamos por tentar esclarecer de que forma estes termos: mediação; mediação cultural; mediação artística e

formação de espectadores, serão inicialmente situados no contexto desta dissertação<sup>1</sup>, cujo debate teórico também aponta para a heterogeneidade de abordagem sobre o tema.

Para os sociólogos Outhwaite e Bottomore (1996), mediar é colocar em prática ações com intenção de comunicação dentro da esfera pública. E para Bordenave (1997, p. 36) o ato de comunicação “serve para que as pessoas se relacionem entre si, transformando-se mutuamente e as realidades que a rodeiam”. Destas perspectivas demarcamos que existe a dimensão comunicacional da mediação que se efetiva no convívio social e que permite a promoção de transformações de realidades. Portanto, verifica-se que existe a *propriedade comunicacional* no termo mediação e, de modo geral, toda forma de comunicação é facilmente confundida como mediação.

Já a mediação cultural, segundo Caune (1999), é uma forma de acesso e democratização dos bens culturais e, no decorrer desta investigação, referimo-nos muitas vezes ao termo considerando em primeira instância sua dimensão democrático/cidadã. Para Coelho (1999, p. 249), “todo aquele que exerce atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras de cultura” pode ser chamado de mediador cultural. Para Martins (2014) a mediação cultural articula relações sensíveis entre o visível e invisível, podendo promover reflexões críticas nos sujeitos. Trata-se assim, de um modo de intervenção específica que articula um viés de democratização de bens culturais, bem como de relações sensíveis que podem promover autonomias no espectador. É um termo que vêm sendo adotado e ressignificado de acordo com as especificidades de cada área e usualmente incorpora a dimensão de aproximar o público das artes através de um mediador cultural.

Pensar a mediação cultural para as artes deve ser, antes de tudo, refletir que as linguagens artísticas estão contidas no contexto sócio-político-econômico e cultural. No entanto, discutir o setor artístico não é o mesmo que discutir o setor cultural que, embora não existam apartados, se diferenciam de maneira *sui generis*. Do mesmo modo num universo mais restrito, quando falamos em Artes não estamos tratando de nenhuma linguagem em específico. Mas, como as estratégias de aproximações aqui investigadas se dão no contexto das Artes/Dança, a terminologia mais adequada para tratar destas ações se revelou ser mediação artística, pois esta “compreende as ações em torno da obra de arte, sejam elas da ordem da sensibilização, da apresentação, ou ainda, da pedagogia” (CAUNE, 2014, p. 124).

Sendo assim, nesta pesquisa exploramos aspectos de uma mediação que discute sobre a potencialização de experiências estéticas em relação com a Dança, por uma questão política

---

<sup>1</sup> Retomaremos a discussão desses conceitos ao longo dos capítulos desta dissertação.

em defesa da Dança, como área de conhecimento, o termo mediação artística será utilizado por nós na dissertação, garantindo o caráter específico com que as artes/dança se apresentam. Pois, embora haja a compreensão de que o termo mediação cultural tem ganho cada vez mais força, percebe-se também que, de maneira ampliada, se refere a experiências passíveis de reverberações em qualquer ‘ser da cultura’. Ou seja, não necessariamente o termo mediação cultural se refere a relação deste sujeito ‘naturalmente cultural’ com as artes e mais especificamente com a Dança. Deste modo, visando potencializar as especificidades da dança e tentando especializar o vocabulário, utilizaremos o termo mediação artística no lugar de mediação cultural, salvo quando os próprios autores se utilizarem do termo mediação cultural este será destacado e mantido.

Convém também esclarecer que, nesta dissertação, a Dança é abordada como área de conhecimento e entendida de modo alargada. Não se limita a investigar ações de mediação de um estilo ou técnica específica de dança e sim as implicações e reverberações que as relações com a linguagem podem suscitar. Diante da diversidade de manifestações de danças que existe, delimitar um enquadramento estético, por conseguinte, delimitaria a investigação sobre as experiências estéticas do espectador, o que não corresponde aos objetivos desta investigação.

O termo *formação do espectador* diz respeito a promoção do acesso destes a obra, aos artistas, a linguagem, aos espaços culturais e ao festival de modo que, nesses encontros, possa dialogar, estabelecer vínculos e desenvolver habilidades críticas em relação com a Dança. Segundo Desgranges (2003, p. 27), a presença do espectador sustenta o jogo espetacular e “a necessidade de companheiros de jogo, de criação, anima o movimento de formação de público”. Segundo o autor, a formação do espectador transpassa essa presença do espectador somente como companheiro de jogo e o exige numa participação criativa “que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas” formulando “um juízo próprio dos sentidos.” (Ibid., p. 28)

Por um lado, a formação do espectador pode ser considerada como um eixo no âmbito da mediação artística, composto por um conjunto de ações com possibilidades infinitas de organização e execução. Por outro, pelo viés sensível, considera-se o sujeito das experiências de modo individual e emancipado, que se configura como *público heterogêneo*. O espectador, neste caso, é um elemento constitutivo destes públicos, mas este experiencia de modo singular as relações com e através das ações de mediações artísticas.

Em linhas gerais, ações de mediação cultural nos festivais são parte de programas elaborados com estruturas distintas que se utilizam da ideia de uma formação de públicos. E a formação, por sua vez, também pode adquirir facetas diferenciadas, que serão discutidas nos capítulos posteriores. Usualmente, os festivais utilizam a denominação de *formação de*

*públicos* para um conjunto de ações que vão além das preocupações com as experiências estéticas do espectador. E esta investigação aponta haver vínculos com outras demandas que giram em torno das dimensões sócio-político-econômicas e culturais que, dentre outros, garantem a subsistência dos eventos.

Finalizando esta introdução geral aos termos mais recorrentes cabe uma questão: quem mais qualificado para responder sobre suas experiências que o próprio espectador? Portanto, o espectador da dança nesta pesquisa alcança *status* de protagonista atuando lado a lado com os festivais, as obras e as proposições de mediação artística. É esse ponto que vai ser explorado nesta investigação.

### **1.1 Mediação cultural como campo de interação compartilhada**

Refletir sobre mediação cultural e possibilidades de formação de espectadores para a dança implica em abordar complexos processos em que estamos absorvidos bem como considerar questões do sujeito em relação com a atualidade. Vivemos em um ambiente/contexto contemporâneo considerado como um período de mudanças e reconfigurações que pode modificar constantemente nossa maneira de atuar nestas realidades. Morin (1989, p. 178) afirma que a atualidade também se configura como um tempo “superficial, fútil, épico e ardente. Onde o cheio provoca o oco, a saciedade gera a angústia, o permanente é trocado pelo atual, o “mais novo”, o “mais moderno”. Revelando, assim, a sua marca primordial: a paradoxalidade”. Para Boaventura de Souza Santos (1995) vivemos um tempo

[...] de transição, de transformação, onde o projeto da modernidade parece ter se cumprido em excesso ou ser insuficiente para solucionar os problemas que assolam a humanidade, vivemos uma condição de perplexidade diante de inúmeros dilemas nos mais diversos campos do saber e do viver. Que, além de ser fonte de angústia e desconforto, são também desafios à imaginação, à criatividade e ao pensamento. (SANTOS, 1995, p. 21)

Estas afirmações compartilham testemunhos que desvelam um cenário sobre a cultura conhecida por muitos deste 'tempo'. Para Barros (2014, p. 8), “cultura é um processo pelo qual o homem atribui sentidos ao mundo [...] é a instância em que o homem realiza sua humanidade”. Para o autor ser humano no mundo é dar-lhe significados. Como somos diversos, logo nossas culturas são diversas. Porém, ser diverso em atribuir sentidos ao mundo não significa que não possamos nos aproximar para problematizar as singularidades e diferenças

que possam emergir nos debates. Ao contrário; o fato de construirmos conhecimentos e os compartilharmos é o que nos permite afirmar que possuímos culturas através das quais criamos e transformamos nossas perspectivas de mundo.

Para Caune (2014), a função de uma cultura é criar transversalidades. Tecer um sentimento que permita o reconhecimento na construção de si mesmo em diálogo com o outro. Que permita desenvolver um sentimento de pertencimento no todo que é feito de conhecimentos, sensibilizações o que nos levará a um 'reconhecer' dentro da própria cultura. E essa estrutura só é possível interligando o sensível e o inteligível. Refletir sobre mediação cultural é também refletir sobre culturas, sobre o que são essas transversalidades e pertencimentos nesta atualidade.

As afirmações acima permitem dizer que *se reconhecer é estar em diálogos, logo, em conflitos*. Isso indica, dentre outros, que processos de mediação cultural estão engendrados em múltiplos processos, sendo que sobre a mesma alcunha existem ainda múltiplas definições. No entanto, a adoção de determinado conceito de cultura é o que parece guiar a concepção e o entendimento de 'mediação cultural'.

Esta pesquisa aponta que existe uma ideia central de mediação comum, mas também infinitas variantes em cada setor. Segundo Chaumier e Mairesse (2013), o uso do termo mediação é como uma "noção da moda"; sua definição oscila, as descrições e competências caminham de acordo com cada momento. Quando o termo é deslocado para o campo cultural geralmente é empregado para referir-se a situações onde indivíduos recebem e trocam informações sobre artes e/ou manifestações de caráter cultural acolhendo a diversidade e o repertório cultural dos sujeitos. Em vista disso, agrupa diversas práticas e parece estar sempre em um processo contínuo de redefinição, por meio da qual demonstra permitir abordagens que envolvam os equipamentos culturais, os modos de comunicação, os artistas e seus elos com os sujeitos espectadores. Além disso, é fortemente entendida como espaço de cooperações e compartilhamentos.

Martins (2014, p. 226), afirma que a mediação cultural é "um estar entre muitos". Um tipo de elo que permite relações, trocas, compartilhamentos que transformam os sujeitos por estarem entre muitos. A autora se refere à mediação cultural nesta afirmação como se fosse uma condição corporificada e não simplesmente uma ação. Esta condição de "estar entre" nos remete a ponderar sobre o cotidiano e o fluxo natural da vida. Sempre estamos entre muitas pessoas, situações, objetos, muitos estados corporais. E ao mesmo tempo em que estamos "entre" estamos ocupando outro lugar; o de "muitos". É como se o trânsito entre esses lugares, se é verdade, remetesse a um estado, uma condição. A condição de vivenciar o mundo se inter-

relacionando consigo e com o outro, cíclica e infinitamente. Se for assim, o que difere a mediação cultural da nossa existência e da capacidade de nos relacionarmos em sociedade? Estamos o tempo todo em estados de mediação cultural?

Paulo Freire (1981, p. 79), afirma que "ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo". Sendo assim, dependemos de uma disponibilidade interna para estar numa experiência entre muitos o que não exclui, mas também não define que estamos *sempre* disponíveis para esta condição. Ainda assim, esta é uma questão que talvez esta investigação não dê conta de responder, mas demonstra o quanto uma definição de mediação cultural pode ser complexa.

Por exemplo, na teoria de Caune (1999) mediação cultural além de fomentar acesso e permitir o exercício dos direitos culturais é uma experiência estética em si que contribui na formação do *self* de cada sujeito. A abordagem deste autor foca nos direitos culturais e na experiência estética. Mas, para ambos os autores acima citados os encontros proporcionados pelas ações de mediação cultural possuem em si capacidades de desenvolvimentos diversos. Atuam tanto nas dimensões das materialidades quanto nas dimensões sensíveis. Envolvem desde deslocamentos físicos a um determinado espaço cultural, sozinho ou em grupo, a aquisição de bilhetes até reverberações subjetivas derivadas das experiências estéticas.

O conceito de mediação contém em si muitas possibilidades, no entanto, assume sempre a premissa de atuar como um elo entre/em relações sociocomunicativas. Pode ser entendido como um conjunto de ações, elaboradas a partir das práticas artístico-pedagógica, que visa aproximar o público/espectador das artes. Pode ser capaz de suscitar a reflexão nos sujeitos e a ampliação de repertórios pessoais e culturais. São ações de aproximação, nas quais, o “estar entre muitos” possibilita “encontros com a arte, com a cultura, aproximações à poética da obra e do artista”, provocando “experiências estéticas que superem a anestesia”. (MARTINS, 2014, p. 226).

Concordo com a autora porque todos nós temos graus de 'anestesiamentos'. Somos ou estamos parcialmente anestesiados sobre determinada perspectiva, pois, ao contrário, teria que comungar que estamos totalmente conscientes e em estados abundantes de estesia. Penso que a afirmação da autora se refere ao fato de sempre termos algo adormecido, ignorado ou desconhecido que pode ser descortinado. Por isso que, não só o público das ações de mediação cultural, mas os sujeitos em geral, se encontram em algum momento em estados de anestesia, que podem ser modificados.

Para a autora a mediação cultural deve atuar com o intuito de estimular contatos, atravessamentos que transforme as realidades dos sujeitos, gerando diálogos, trocas e

diferentes modos de perceber sentidos. A mediação cultural fica assim, segundo Martins (2014), incumbida de intervir ciente de que a cultura é sempre plural e contraditória, ou seja, sempre haverá inúmeras perspectivas a serem percebidas e, no entanto, carregar a certeza de que não há "receitas de uma boa mediação cultural". (MARTINS, 2014, p. 227).

Na perspectiva de Caune (1999) a mediação cultural deve ser considerada como experiência estética valorizando a troca cultural que há entre os sujeitos nestes momentos, colocando no centro do pensamento não só a cultura, mas, o indivíduo e sua relação com os outros. Repensando assim, segundo o autor, a noção de mediação na ocasião das relações intersubjetivas em que incorrem as experiências estéticas e redefinindo a arte em função de sua contribuição na construção do *self*. Assim,

O principal trabalho da mediação é, então, promover a percepção individual das obras pelos participantes. Não é questão de preencher as lacunas da compreensão, mas, sim de levá-los ou conduzi-los ao início de um diálogo e de uma experiência estética. (CAUNE, 1999, p. 3, tradução nossa)

A questão para os autores aponta que essa formação/percepção individual e no coletivo permite o aprofundamento/alargamento das experiências estéticas. Ou seja, como afirma Pupo (2011, p. 121), o conceito de mediação sofreu um "nítido deslocamento" e não cabe mais ser compreendido somente como apropriação da obra pelo público, já que, "nesse momento ele - o público - passa a ocupar um espaço outro, e a se configurar em um âmbito que vai além da leitura da obra". Enfim, nesta empreitada complexa e provocante, imersos nesse processo de destilação volátil do termo mediação, Martins (2017) aponta que *mediação* "pode ser compreendido na contemporaneidade como conceito, como função e como ação".

Como conceito [1], tem sido usado na advocacia e está regulamentada por leis. Aristóteles já anunciava a justiça corretiva como mediação utilizada como um método alternativo na busca de solucionar conflitos e resolver litígios de forma justa para as partes. Em processos educativos é um conceito vislumbrado por estudiosos como Vygotsky, Bakhtin, Dewey, Freire, Rancière, dentre outros, que estabelecem estreita relação entre a arte e a vida. No senso comum, talvez por influências do uso jurídico, nota-se que o conceito pode ser entendido como "ponte" entre lados opostos. Para além dessa ideia nas áreas de educação, arte e cultura, o "estar no meio" implica na complexa posição de "estar entre", que possibilita uma rede de múltiplas provocações e possibilidades de relações entre os sujeitos, objetos, espaços e contextos envolvidos. Um território potente e de tensões que abrange estranhamentos, surpresas, choque, indignação, afinidades, gostos, resistências, aberturas, diálogos, trocas, percepções ampliadas, empatia, alteridade. Assim, considerando o ser humano como um ser histórico e social inserido em sua cultura, a mediação é compreendida como interação e diálogo



que valoriza e dá voz ao *outro*, ampliando horizontes que levam em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela. Podemos denominá-la como “mediação cultural”. [...] Como função [2], a mediação está vinculada aos programas/serviços educativos que hoje estão presentes em instituições culturais. [...] Embora não haja uma única definição possível, compreender a mediação como ação [3] implica em voltar-se ao conceito que o coloca “entre” outros na busca de uma maior aproximação com os objetos e manifestações artísticas. Não basta o acesso tendo em vista a socialização da arte. Não bastam apenas informações gerais. [...] há de ser um convite à *aesthesis*, desarmando a anestesia que leva à indiferença. Um convite à disponibilidade e abertura frente ao que lê e interpreta com seus próprios referenciais ampliados no diálogo e na multiplicidade de camadas de sentidos que a arte, os objetos, o patrimônio e manifestações culturais evocam, nos espaços em que são preservados, expostos e divulgados. Um convite para aguçar a percepção, para analisar detalhes e o todo, para trocar e ampliar os saberes diante da multiplicidade, do antigo e do novo, do familiar e do inesperado, do concreto, do histórico e do simbólico. (MARTINS, 2017, no prelo)

Para Bordeaux (2009) é necessário reafirmar a necessidade de mediação cultural, de recriar ações culturais e mobilizar mais pessoas ao redor das práticas artísticas.

Para a dança, o local de mediação é importante, pois, o encontro pode ser capaz de se materializar. É essencial dar aos artistas o espaço e o tempo da pesquisa, imaginação, concepção e representação e ao público o tempo da recepção, da percepção, das emoções, dos sentimentos, dos estados de corpos cruzados na relação com a obra e a expressão artística. A relação não deve ser de sentido único, mas na circulação entre os elementos que fazem e dão sentido à prática artística. Ser um coreógrafo também é ser capaz de criar um terreno vivo para uma multiplicidade de abordagens, para que sua prática seja possível. (BORDEAUX, 2009, p. 6, tradução nossa)

Para a autora, a mediação cultural pode ressoar no trabalho artístico na medida em que se consideram as audiências dos mesmos ou a partir dos públicos que se tornam atores em suas práticas. Sugere que os artistas devem articular o dizer e o fazer para revelar chaves de conhecimento/compreensão sobre o trabalho. (BORDEAUX *apud*. VEYRUNES, 2009). Nesse contexto, a autora considera que muitas perguntas acompanham os processos de criação e ensino-aprendizagem e por isso os artistas, através de um projeto de formação, poderiam na contramão encontrar o desejo de um novo futuro projeto artístico.

Numa condição polissêmica e ampla a ideia de mediação cultural e de formação de espectadores não é consensual. São definições influenciadas pelas múltiplas relações de conhecimentos a que estamos perceptíveis. É o reconhecimento do fenômeno da diversidade, onde cada qual convive da melhor maneira com as explicações que lhes convém, mas que por outro lado podem ser modificadas no encontro consigo e com o outro.

Sendo assim, o vasto território da Mediação Cultural é abordado nesta dissertação por múltiplas perspectivas no intuito de preencher lacunas que contextualize sobre a mediação artística e a formação de espectadores para a Dança. E nestas reflexões sobre as possíveis relações, foram levados em consideração, dentre outros, que as relações derivam do entorno das diferentes concepções, que dependem das dinâmicas e dos processos individuais de corporificação desses processos e de onde estão inseridas.

De acordo com a perspectiva de mediação cultural adotado por determinadas gestões dos festivais, no caso desta pesquisa, ‘ações’ podem ou não ser consideradas como mediação cultural ou formação de espectadores. Quer dizer também que o lugar de relevância que a formação de espectadores para a dança ocupa nos planejamentos dos festivais depende da abordagem e do recorte que se faz da concepção dos conceitos de formação, mediação, cultura e de Dança. E estes também estão integrados - conscientemente ou não - aos modos de pensar e agir sobre questões que envolvem noções de responsabilidade política, social dos sujeitos; a interferência das esferas públicas e privadas no cotidiano, dentre outros, sobre o exercício da cidadania e do direito à cultura e a arte.

À vista de tudo que foi posto, a investigação aponta que Mediação Artística pode ser examinada como fenômeno complexo; que permite ser considerada como práxis cultural e observada como etapa na construção de processos de conhecimentos através da experiência vivida. Promove interações entre órgãos ou organismos, como os festivais, em ações compartilhadas entre corpos/indivíduos, como os espectadores, artistas, obras e mediadores. Existe e/ou resulta de entrelaçamentos de processos de fruição estética, de práticas artístico/culturais, de reinvenção de si e do mundo (KASTRUP, 2011) e do exercício do direito cultural em determinado tempo/espaço.

## **1.2 Mediação artística em Dança e o eixo da *forma-ação* de espectadores**

A formação de espectadores para a dança é abordada nesta investigação sob uma perspectiva alargada de *forma-ação*, que a entrevê como *continuada*. Esse termo, continuada, muito visto na área da educação, enfatiza usualmente aspectos da formação profissional (PERRENOUD, 2000) de professores. Neste contexto educacional, a formação continuada abre espaço para que os educadores possam estar na constante ampliação de suas competências. A proposta é tentar considerar a *formação continuada* do ponto de vista dos espectadores que também podem estar em constante ampliação de horizontes em relação a dança.

Para tanto, os termos educação e formação não devem ser considerados dentro destas reflexões sobre arte/cultura como conceitos estáticos. Propomos a deformação do conceito de formação, pois, a percebemos como um tipo de '*forma-ação*' maleável, flexível e dinâmica como a natureza dos sujeitos da ação artística e cultural também o são. Essa natureza mutável é tanto característica dos conceitos de Cultura, quanto de Educação/formação e Arte. Assim, o termo 'formação' precisa ser lido, nesta perspectiva, não como algo que dá forma, mas, como algo que deforma, ou está sempre mudando de formas.

Formar ou melhor contribuir para a formação artística de alguém implica de alguma maneira que o constructo dela está sempre se modificando. O que defendemos é que a partir da perspectiva do natural movimento d,o ciclo da vida, aparentemente as coisas podem parecer não mudar, mas ainda assim em algum grau se modificam.

A formação de espectadores para a Dança que nos referimos, atua segundo a compreensão de que os sujeitos espectadores, quando têm oportunidades, exercem seus direitos culturais, de algum modo, também adquirindo ou atualizando seus conhecimentos sobre a área. Portanto, o fato de os programas de mediações culturais dos festivais ocorrerem de maneira pontual – uma vez ao ano – não necessariamente provocaria descontinuidades numa *forma-ação* de espectadores quando considerada de maneira continuada. Pois deste modo, a experiência de ter participado dos programas de ações de mediação artística dos festivais, nunca será 'apagada' de sua trajetória. Ou seja, mesmo que a experiência de participação nos programas reverbere positivamente ou não ou que estes espectadores nunca mais desejem retornar aos festivais, ou mesmo, nunca mais se sintam pré-dispostos a apreciar danças, as experiencições corporificadas ou não, não se apagam de sua memória.

Pois, a *formação continuada* pode efetivamente se desenvolver mediante a proposta de uma oficina, uma palestra ou durante meses de ambientação. Ou seja, de modo geral, não está implicada num grande projeto de ensino-aprendizagem que ordenaria anos de estudos sequenciais ou de aperfeiçoamentos. Poderia, se assim o quisessem, mas, não é o caso destes festivais.

Deste modo, a aparente descontinuidade constatada pelo alargamento de tempo em que ocorrem não quer dizer que limitou as reverberações das experiências estéticas dos sujeitos. Pois, a certeza de que as experiências podem ou não atravessar os sujeitos em momentos distintos da vivência humana é que permite afirmar que o tempo não significa descontinuidades porque pode provocar outras possibilidades estéticas a partir da correlação com outras experiências dos sujeitos fora do contexto artístico que nunca está fora do contexto cultural. E mesmo que os espectadores de uma edição não possam estar presentes na próxima, ainda assim,

a oportunidade de participação em qualquer uma das ações de mediação artística pôde proporcionar *encontros* com a Dança.

A partir da realidade que vivenciamos no cenário cultural brasileiro, participar de uma edição ainda me parece ser melhor do que não participar de nenhuma.

No entanto, é importante problematizar sobre a qualidade do *tempo* da experiência na formação de espectadores, já que este ocorre em um curto espaço de tempo. E considerando este fato, a potencialização das experiências estéticas depende de algum modo de um certo comprometimento na construção e no desenvolvimento das ações. Ou seja, o planejamento das mesmas para além de proporcionar acesso aos bens culturais deve atuar na preparação de *como se darão os encontros de um determinado público com a Dança*.

Ainda sem problematizar *o como*, mas, suas estruturas de modo geral, no campo das artes, a mediação artística evoca um conjunto de práticas mais ou menos reconhecidas. Existem métodos comuns de mediação para o teatro, as artes visuais e a dança em certas ofertas culturais (FOURCADE, 2014; CHAUMIER e MAIRESSE, 2013). E de certa maneira, a função da mediação tem a ver com *o como* ela articula o público, os agentes culturais e os setores. Para Wendell (2013);

Pode-se considerar a mediação cultural como uma metodologia que une processos artísticos e pedagógicos para mediar o público na sua relação com a obra cultural. É formada por um conjunto de ações educativas que se dividem em etapas antes, durante e depois do encontro do público com as obras artísticas. Esta perspectiva educacional e formativa possibilita que a mediação seja composta por diversos métodos diferentes e que são específicos para cada área cultural. (WENDELL, 2013, p. 6)

Barros (2014, p. 12 - 13) assegura que a mediação cultural deve se afirmar porque "[...] para além de sua dimensão técnica e pedagógica, a mediação é sempre uma questão ética e política que se efetiva na relação direta com os sujeitos [...] constituindo o que pode ser chamado de nível das realizações". O autor aponta que existem dimensões técnicas e pedagógicas, isto é, existem conjuntos de processos e procedimentos realizados por um mediador que atua junto a outros sujeitos em outro nível. Este outro nível para nós remete a outra dimensão relevante para este estudo; a dimensão da satisfação, da autorrealização e, talvez, da experiência estética que abordaremos mais adiante.

Recapitulando, até o momento acompanhamos a abordagem de autores que compartilham a ideia de mediação artística privilegiando o entrelaçamento das relações sensíveis na dimensão da experiência estética como Martins (2014), Caune (1999) e Bordeaux (2009). Outros destacaram com mais ênfase a dimensão pedagógica como Barros (2014) e

Wendell (2013). E num entrecruzamento das ideias entre ética e política teríamos a dimensão dos direitos culturais como foco em todos os autores citados.

Não encontramos referências teóricas que analisem minuciosamente uma suposta estrutura do campo da mediação artística ou que a organize em eixos, por exemplo. Mas, a última citação de Barros (2014) indica que há uma estrutura, uma lógica de existência da mediação artística que abrange diversas dimensões. Na tentativa de desenvolver um pouco mais a perspectiva do autor arriscamos que a mediação artística existe de maneira entrelaçada com, no mínimo, as dimensões acima citadas. A 'formação' nesta suposta estrutura compõe um eixo no qual as ações de formação de público se configuram como uma das inúmeras possibilidades ao lado das ações de capacitação profissional para dançarinos, por exemplo. E possivelmente este eixo ainda se desdobraria em outras tantas possibilidades de programas e/ou ações pontuais sob o entendimento de formação continuada.

Por ora, não é possível categorizar e estruturar todos os eixos que poderiam compor essas dimensões da mediação artística e/ou investigá-los individualmente. Contudo sugerimos que existem diferenças entre ações de formação e ações de formação de espectadores no campo artístico. Um fator que condiciona nossa perspectiva é a o fato de que nas plataformas digitais que dão suporte a muitas das iniciativas investigadas, os festivais, as ações de formação de públicos - como eles denominam - estão dispostas separadamente das oficinas para dançarinos. Isso pode não dizer nada sobre a profundidade do assunto, mas aponta, num primeiro momento, que as ações são percebidas de maneiras distintas.

Não existe consenso no campo sobre o que é ação de *formação de público* nos festivais, o que demonstra como a diversidade cultural pode se refletir nas construções teóricas sobre o assunto. A título de exemplos sobre essas distintas visões: ações como o oferecimento de bilhetes; oficinas formativas para público especializado; de análises críticas e outras semelhantes; bate-papo após o espetáculo com os artistas; visitas guiadas; palestras, minicursos ou as mesas de debates. E ainda, outros tipos de encontros mais descontraídos como festas, coquetéis e confraternizações são passíveis de serem consideradas tanto como ações de formação quanto ações de formação de público e ambas como iniciativas de mediação artística pelos festivais.

Entretanto, se considerarmos que todas as experiências vividas podem promover aprendizados e que o termo aprendizado está como sinônimo de formação, logo, todas as ações acima citadas podem promover aprendizados e até serem entendidas como um tipo de formação/deformação. Porém, nas perspectivas artísticas e pedagógicas, sejam elas quais forem não existe sempre um *modus operandi*? As ações de formação de espectadores também

demonstram o ter, a depender da perspectiva do festival que a realiza. De um modo geral, para Wendell (2013).

A mediação cultural é uma formação do público para vivência livre, para autonomia criativa, para a inclusão e diversificação de acessos à cultura. O público necessita de propostas diferentes e específicas de formação, pois ele é diverso em seus interesses e suas múltiplas realidades sociais. A ação de formação de público precisa ser plural. A palavra “ação” é usada para afirmar a dinâmica e o movimento do público mobilizado a agir. Ele sai do seu lugar estático e é estimulado a viver ações criativas e participativas propostas pela mediação. Essas ações se referem também ao aprendizado de ser público que se inicia na experiência cultural e que cada vez mais deseja encontrar algo novo para aprender. (WENDELL, 2013, p. 7)

Então, o que distingue as ações de mediação artística e as ações de formação de espectadores para as artes/Dança? Uma das principais distinções que percebemos é a de que a mediação artística, em geral, nem sempre objetiva a formação de espectadores. Já as ações de formação de espectadores, principalmente em festivais de artes cênicas, adquirem objetivos artísticos - pedagógicos específicos e quase sempre são denominadas de mediação cultural.

As estruturas e procedimentos utilizados para as ações de formação de público, usualmente, incluem decisões que perpassam por determinado processo curatorial pedagógico que decide qual espetáculo poderá ser indicado para determinado público. Atrelado a isto, há a definição de quais vivências podem ser aplicadas com o grupo, a partir da verificação do interesse e disponibilidade do coletivo em participar da mesma. Dentre outros, existe um estreitamento de relações com um responsável pelo grupo que atua como multiplicador a fim de aproximá-los do festival e das linguagens. E todo um ambiente de acompanhamento e acolhimento destes grupos antes, durante e depois da ação concluída.

Isso sugere que o espectador, que permanece voluntariamente para o bate-papo com os artistas após a fruição do espetáculo, está contribuindo para sua formação. Pois, de todo modo, “o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). Mas, isso não determina que por estar no mesmo ambiente que o coletivo (o público) das ações de formação de espectadores está usufruindo do mesmo processo de formação. Isso porque a coincidência de estarem juntos no mesmo espaço, durante alguns momentos, não anula o fato que o coletivo provavelmente teve e/ou terá outras vivências que ultrapassam o mero encontro fortuito.

Para Melo (2006) a arte nem deveria se preocupar com a formação, pois, já cumpre sua função social quando

[...] permite ao indivíduo exercer sua possibilidade de crítica e de escolha; quando amplia, ao incomodar, as formas de ver a realidade; quando educa para a necessidade de olhar cuidadosamente (tão importante em um mundo de signos e símbolos); também quando desencadeia vivências prazerosas (embora estas não devam ser consideradas como único padrão de julgamento: por vezes não é essa a intencionalidade do artista). Quando cumpre esses papéis, a arte extravasa sua existência para além da manifestação em si. Quando não, as obras podem não passar de algo amorfo para alguns, privilégio de uma minoria. (MELO, 2006, p. 36-37)

A arte pode não ter o dever de educar e ainda assim é campo fértil para ações de mediação artística, de formação de espectadores e possibilidades de aprofundamentos de experiências estéticas. O que desperta preocupação na citação acima é o fato de que se o sujeito não está *em relação* com as artes não adianta de nada a arte permitir ao indivíduo exercer sua possibilidade de crítica e escolha. Essa situação acima se configuraria num plano onde todos os cidadãos têm experiências com as expressões artísticas para, como afirma o autor, ser *incomodado* ou não por elas.

Ou seja, os debates sobre o acesso às artes - mediação artística - também deve ser sensível e continuamente ser/estar sensibilizado para com as diferenças e especificidades de cada cultura e/ou sociedade quando destinado a promover aproximações e estranhamentos. Todos têm acesso à cultura, nem que seja somente a sua própria, mas, nem todos tem *acesso* a todo tipo de Arte mesmo tendo indicações de direitos. E deste detalhe não podemos nos esquecer. Ainda assim, nem todo espectador dos festivais é convidado da mesma maneira para *estar entre muitos*. E o fato de haver uma estrutura metodológica de aproximação, em geral, permite afirmarmos que não é só uma questão de refletir sobre o que formação, mas, também do que é mediar.

De todo modo, é certo que “ações sociais são sempre parte de sistemas mais amplos e de processos de compreensão intersubjetiva, o que introduz a questão do papel do agente (‘mediação humana’) nos processos através dos quais as ações são coordenadas” (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 3). O que tensionamos é que, sejam através dos meios de comunicação ou por meio de boca-boca, os espectadores espontâneos – aqueles que autonomamente se dirigem aos festivais – estão/são de alguma maneira inseridos na/pela mediação cultural sob uma perspectiva amplificada. Mas, os espectadores de determinadas

ações de formação de espectadores são tratados de maneira distinta pelo programa da mediação artística.

Não cabe aqui discutir se é bom ou ruim, mas apontar que são processos diferentes. E estas múltiplas maneiras de se aproximar do espectador indicam que existem modos distintos de atuar na aproximação e formação de espectadores para a dança. Pois, “formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística”. (DESGRANGES, 2003, p. 29).

Enfim, considerando todas estas variantes e complexidades apresentadas em torno dos conceitos de mediação artística e formação em festivais, os processos de aproximação com os espectadores ‘menos experimentados’, nestes contextos de condições paradoxais, líquidas e angustiantes, é o que desafia nossa imaginação e criatividade. É neste ambiente que problematizamos a potencialização das experiências estéticas do espectador para que o fruir das artes não se perpetue como privilégio de uma minoria. Por esse motivo, exploraremos a seguir experiências de mediação artística, entendidas por alguns países como estratégias de políticas setoriais, que se mostram significativas para os desdobramentos desta dissertação.

### **1.3 Abordagens internacionais sobre mediações e políticas setoriais para as Artes: os exemplos do Canadá, França e Portugal**

Sabe-se que entre as linguagens artísticas, os vários âmbitos das artes visuais e os equipamentos museais são os que mais avançaram em suas pesquisas no segmento da mediação cultural principalmente no Canadá e na França. Considerada uma metrópole cultural do século XXI, Montréal, Québec, no Canadá decidiu no início do século que deveria ser uma cidade inclusiva envolvendo criadores e cidadãos em um processo de intercâmbios para que o maior número de pessoas participasse cada um à sua maneira, do espaço cultural comum.

Fizeram uma importante descoberta quando tentavam identificar as dificuldades na democratização da cultura para torná-la acessível. Descobriu-se que grande parte da população não se sentia preocupada com a cultura e as artes apresentadas na cidade, apesar das diversas ferramentas de divulgação, o que gerou o seguinte questionamento: Como então nós democratizamos a cultura e criamos encontros reais entre artistas, obras e cidadãos? A resposta



da cidade de Montreal a esta questão é a mediação cultural. (MONTRÉAL, 2017 tradução nossa) <sup>2</sup>.

Desde os anos 2000, o termo é empregado 'pela cidade' para designar as estratégias de ação cultural sobre situações de troca e de encontro entre os cidadãos e os meios culturais e artísticos. Caracteriza-se por estabelecer meios de acompanhamento, criação e intervenção destinada à população local e aos públicos do meio artístico e cultural. Tem o objetivo de promover/favorecer a diversidade de formas de expressão cultural e formas de participação na vida cultural. (MONTRÉAL, 2017, tradução nossa).

A cidade assinou um acordo de desenvolvimento cultural com o *Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine*, em 2003, levando em conta a emergência da noção de mediação cultural e o desenvolvimento cultural. Em 2005, a Política de Desenvolvimento Cultural da cidade adota a mediação cultural como ação prioritária a fim de favorecer o acesso à cultura para todos seus cidadãos. A abordagem foi escolhida como eixo principal de intervenção, passa então a fazer parte das políticas culturais, definidas a partir da perspectiva do desenvolvimento cultural local.

A implementação desta política baseia-se em programas de subsídios que sustentam projetos de mediação cultural realizados por agentes culturais bem como projetos implementados pelos distritos – bairros – de Montréal e os atores da Rede de Acesso à Cultura<sup>3</sup>. No plano de ação de 2007-2017 adotado pela cidade, pelos governos do Québec e do Canadá, entre outros órgãos locais, colocam a mediação cultural no topo da lista de direções e medidas:

Primeira orientação: Melhorar o acesso à cultura. a) promover o direito à cultura para todos os cidadãos; b) adotar a mediação cultural como estratégias de acesso à cultura e c) envolver a comunidade educacional em estratégias de mediação cultural para o desenvolvimento de projetos e parcerias. (MONTRÉAL, 2017, tradução nossa<sup>4</sup>)

---

<sup>2</sup>Comment alors démocratiser la culture et créer de véritables rencontres entre les artistes, les œuvres et les citoyens ? La réponse de la Ville de Montréal à cette question est la médiation culturelle. (MONTRÉAL, 2017, traduction nossa)

<sup>3</sup>A Rede é composta por 24 instituições e agentes culturais que difundem e realizam cerca de 50 projetos de mediação por ano com artistas profissionais e vários grupos. Oferecem aos cidadãos várias atividades multidisciplinares no campo das artes desenvolvendo parcerias sólidas com as comunidades escolares e culturais, ao mesmo tempo em que se adaptam aos locais e instalações dos bairros por transmissores comunitários que estão ancorados em suas comunidades. Para mais informações: <http://montreal.mediationculturelle.org/>

<sup>4</sup>Première orientation : Améliorer l'accès à la culture a) Favoriser le droit à la culture pour tous les citoyens; b) adopter la médiation culturelle comme stratégie d'accès à la culture; c) Accroître le financement des programmes de médiation culturelle; c) associer les milieux de l'éducation aux stratégies de médiation culturelle par le développement de projets et de partenariats.

Os projetos e ações de mediação cultural em Montréal podem acontecer de diversas formas, inspirados por vários pontos de vista existindo uma forte ligação entre a mediação cultural e os direitos culturais. É tão importante quanto os programas ou as ações de mediação cultural em si encontra-se o viés da formação e qualificação profissional dos mediadores culturais. Embora não tenhamos feito uma análise minuciosa de currículos e desdobramentos dos mesmos, destacamos que existem algumas iniciativas no ensino superior de educação, no Canadá, em defesa desta demanda do campo.

No Canadá, por exemplo, a *Université du Québec à Chicoutimi*, oferta o Bacharelado Interdisciplinar *Médiation et transmission culturelle en arts* e a Faculdade de Comunicação da *UQÀM* mantém, dentre outros o bacharelado em *Action Culturelle*. Ambos os cursos têm uma organização de componentes curriculares que abrangem discussões sobre a atuação do mediador, a relação do mediador com as artes, com as culturas e com os sujeitos. Há também um investimento em estudos e pesquisas para captar os impactos e efeitos desta forma de ação, no qual, seis grupos de investigação sobre o tema atuam em parceria com a Universidade do Québec em Montréal (UQAM).

O *Observatoire des politiques culturelles* (OPC) na França - um organismo nacional que trabalha a articulação entre inovações políticas e culturais, a evolução da sociedade e das políticas públicas ao nível territorial – junto com o *Centre National de la Danse* (CND) realizam desde 2004, seminários para se discutir sobre o tema da mediação cultural para a Dança. O objetivo no encontro de 2009, em Grenoble, foi abordar uma noção compartilhada do que é a mediação cultural para a dança. Temas como a territorialização em políticas culturais e a construção de projetos artístico-culturais articulados na mediação cultural foram abordados nesses eventos.

Segundo Rias (2009), gestor do CND na época, discutir o conceito de território é enfatizar a pluralidade e seus sentidos possíveis. Propõe que é interessante investigar como cada ator implicado na cadeia cultural - coletivos, artistas, público, mediadores etc. - cria seu território de intervenção ou ação. Como promove sinergias para que os territórios administrativos, os da vida e os do projeto de mediação se cruzem e interpenetrem?

Como resultado destas e outras discussões do encontro de 2009 o CND dispõe em 2017 de um Centro de recursos para mediação, educação artística e cultural em Dança. Este centro possibilita que o CND articule nacionalmente dois projetos de formação e mediação em Dança. Um atende as cidades periféricas do país oferecendo capacitação para mediadores e professores num curto espaço de tempo dando também suporte para os empreendimentos no setor.

E o outro é chamado de Caminhos Coreográficos (tradução livre) que se desdobra em muitas possibilidades de oficinas, fruição de espetáculos, mesa de debates, visita guiada. Um *workshop* se destaca, as Oficinas de Pesquisa Midiáticas (tradução livre), que consiste em explorar documentários, vídeos e entrevistas variadas com dançarinos de outras épocas. Todas essas ações do segundo programa estão disponíveis para que os mediadores possam autonomamente organizar os caminhos para cada público específico. Essa investigação levantou muitas outras informações sobre os projetos de mediação propostos, mas infelizmente não constam as opiniões do público nem dos artistas da dança para confirmar a grandiosidade com que ele se apresenta. Mas, deixamos o registro para novas investidas.

Ainda em relação à França, Pupo (2011), por exemplo, discute sobre a noção de mediação cultural e artística analisando um conjunto de iniciativas observadas no contexto da instituição *Maison du Geste et de l'Image* (MGI) [*Casa do Gesto e da Imagem*], em Paris, França. A autora aponta algumas iniciativas de mediação culturais desenvolvidas e destaca o grau de excelência que elas alcançaram desde 1983. Cabe ressaltar que dentre as iniciativas que a MGI utiliza existe a presença marcante dos procedimentos pedagógicos no planejamento das ações, a presença contínua da cooperação multidisciplinar, a contribuição para a ‘construção de intersecções entre esferas’, além do ‘desenvolvimento de redes de atuação’, que vai agir junto da agenda dos equipamentos culturais, por exemplo. Essa estrutura nos parece muito interessante do ponto de vista da complexidade que a mediação artística suporta.

Existem também ações de experimentação entre artistas e espectadores dentro de processos criativos, visita guiada a museus durante a montagem das exposições, visitas guiadas em teatros etc. Percebe-se que as ações da MGI trabalham a experiência estética priorizando oportunidades de apreciação e experimentação por parte do espectador junto à aceção de mediação como educação/formação. O tempo de “formação” dos públicos na MGI é flexível, permitindo ao espectador autonomia na decisão sobre o tempo que ele deseja dispensar para a própria “formação”, a qual pode variar entre ações pontuais de três dias até pouco mais de um semestre e os cidadãos se matriculam quando querem se houver vagas disponíveis.

Os experimentos apresentam características semelhantes nos modos de fazer. As estruturas das "ações de formação de público" visam educar esteticamente o espectador havendo equilíbrio entre os conhecimentos inteligíveis e sensíveis. Ou seja, aqueles em que o sujeito da experiência tece considerações sobre a obra baseados em argumentos e os consegue relatar, narrar, compartilhar. Há também a preocupação com os impactos gerados/estimulados na posição ética ou na maneira com que o espectador poderia se estabelecer politicamente diante da obra espetacular.

Sobre a profissionalização, dentre muitos cursos direcionados à formação<sup>5</sup> de um mediador cultural destacamos o da *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*, que oferece o curso de licenciatura *Médiation culturelle - Conception et mise en oeuvre de projets culturels* através do Departamento de Mediação Cultural do Instituto de Artes e Mídias. E no mesmo departamento, só que no âmbito da Pós-Graduação existe ainda sete cursos de Mestrado em Mediação Cultural mais específicos para cada linguagem artística, por exemplo. E por último, destacamos a existência de dois Mestrados oferecidos pela Universidade *Paris 8 (Vincennes Saint-Denis)* o de *Médiation de l'Art Contemporain* e o *Médiation culturelle, patrimoine et numérique*. De modo geral, como os cursos do ensino superior no Canadá, na França também os esforços estão voltados para a preparação da atuação do mediador cultural em várias esferas artístico culturais incluindo a gestão cultural.

Neste levantamento destaca-se também o programa Arteemrede, de Portugal, que demonstra ser uma das propostas mais bem estruturadas do ponto de vista da permanência, da sustentabilidade e do trabalho colaborativo. A Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo (CCDR LVT) iniciou em 2003, um estudo que visava inicialmente dinamizar e qualificar equipamentos culturais da região. Neste âmbito de discussões surge a proposta de criação de uma rede “uma rede que ligasse os vários equipamentos e que desse resposta às necessidades de qualificação, assistência técnica e desenvolvimento sentidas pelas autarquias no âmbito da oferta cultural”. (ARTEMREDE, 2017).

Em 2005, o “Arteemrede – juntos mais fortes”, passa a ser uma associação cultural sem fins lucrativos atuando prioritariamente na programação e formação e articula ações de interlocução política junto ao governo nacional. Tem algumas semelhanças com nossos fóruns e associações no Brasil. A rede contribui para que “os equipamentos dos seus associados tenham uma oferta cultural regular, coproduz espetáculos, organiza ações de formação especializada, desenvolve diversos projetos comunitários e outras iniciativas que envolvem agentes culturais e públicos distintos”. (ARTEMREDE, 2017, p. 63).

A rede opera angariando receitas advindas de eventos e através de investimento dos associados. No 1º Fórum Político Artemrede, 2015 apresentaram o Plano Estratégico e Operacional (POE) 2015 - 2020.

---

<sup>5</sup>Para mais informações acesse: <<http://formation.cnam.fr/rechercher-par-metier/mediateur-culturel-201337.kjsp>>

A programação e a mediação, i.e., o que é relevante do ponto de vista da formação de públicos, do trabalho com as populações, da participação, das estratégias artísticas, educativas e de comunicação, mas também tudo o que indiretamente sustenta e influencia a atividade de programar: a reflexão em torno das questões que atravessam o mundo contemporâneo, temas filosóficos, estéticos e políticos, pensamento crítico e crítica de arte. A cultura como fator de desenvolvimento territorial, i.e., todo o saber teórico e técnico que contribua ou derive da formulação e implementação de políticas públicas que tenham na cultura um fator primordial, ou seja, todas as áreas de conhecimento que beneficiam da intersecção das políticas e atividades culturais com outras áreas de intervenção pública (o planejamento e ordenamento do território, a educação, a ação social, o ambiente, o turismo...). (ARTEMREDE, 2015, p. 63)

O Artemrede propõe também programas de cofinanciamento que tenham como foco a promoção de “uma visão transversal da cultura, permitindo assim o acesso a linhas de financiamento de outras áreas como o urbanismo, a inclusão social, a educação, entre muitas outras, reconhecendo na cultura um agente ativo e central para o desenvolvimento dos territórios”. (ARTEMREDE, 2017, p. 63).

Atualmente a rede conta com a adesão de quinze municípios e atinge cerca de um milhão e trezentos e sessenta mil habitantes. Dispõem de mais de 20 teatros e 110 equipamentos culturais. Desde 2005 colaboraram com mais de 300 companhias e artistas, mais de 1.500 apresentações, 300 espetáculos e por volta de 450 atividades educativas. Em torno de 180 mil espectadores participaram de ações de mediação cultural propostas pela rede.

As opções estratégicas de mediação cultural e formação constituem um modelo híbrido que visa beneficiar tanto artistas e demais agentes que trabalham no campo artístico/cultural quanto o público. A mediação cultural do Artemrede foca sua aposta formativa estrategicamente em dois eixos.

Na programação e a mediação cultural, ou seja, tudo o que é relevante do ponto de vista da formação de públicos, do trabalho com as populações, da participação, das estratégias artísticas, educativas e de comunicação, mas também tudo o que indiretamente sustenta e influencia a atividade de programar: a reflexão em torno das questões que atravessam o mundo contemporâneo, temas filosóficos, estéticos e políticos, pensamento crítico e crítica de arte. Na cultura como fator de desenvolvimento territorial; ou seja, todo o saber teórico e técnico que contribua ou derive da formulação e implementação de políticas públicas que tenham na cultura um fator primordial, ou seja, todas as áreas de conhecimento que beneficiam da intersecção das políticas e atividades culturais com outras áreas de intervenção pública (o planejamento e ordenamento do território, a educação, a ação social, o ambiente, o turismo...). (ARTEMREDE, 2017)

As ações de mediação cultural do Arteemrede atuam sob o conceito de Projeto Educativo e Projetos de Arte Comunitária constituído por oficinas e outras atividades que são pensadas de forma integrada com a programação e para os públicos-alvo de cada membro da associação. Ou seja, o público de cada evento é tratado de maneira diferenciada, nas quais, as ações são planejadas respeitando as singularidades de cada grupo heterogêneo. A descrição das ações de mediação artística e formação de espectadores é semelhante à maioria das já citadas nesta investigação. Promovem oficinas de experimentação, bate-papos e rodas de discussão sobre os espetáculos e outras. Porém o que se destaca neste programa é a solidez e o comprometimento com que o programa se apresenta.

No contexto da profissionalização dos mediadores no nível superior português destacamos somente o curso de Mestrado em Intervenção e Animações Artísticas oferecido pelas Escolas de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria. Este não carrega o termo da mediação cultural no título, mas, de modo geral os componentes que compõem seu desenho curricular são assemelhados aos anteriormente citados nos outros exemplos.

Na medida que investigamos os contextos do Canadá, na França e em Portugal percebemos que as mediações artísticas são focadas na aproximação dos públicos com as obras, porém, este não demonstra ser o aspecto mais relevante. O principal sentido parece estar atrelado a considerar o sujeito não só como espectador, mas, como cidadão de uma sociedade, para a qual sua presença é fundamental na transformação das relações sensíveis. Os eixos dos projetos de mediação artística nestes exemplos também se movimentam em torno de aprendizagens mais ou menos formalistas, ou ambicionam ações visando à manutenção do espaço cultural. Por vezes objetivam aproximações entre público, obras, artistas e a experiência estética. Para uns a fruição do espectador é o principal, para outros a divulgação da linguagem. Uns visam emancipações por parte do público, outros a fidelização ou ambos. Ou seja, entre planejamentos e ações existem semelhanças e diferenças que variam a partir de entendimentos, missão e valores adotados tanto por instituições quanto por agentes culturais.

No entanto, mesmo diante do fato de constatarmos haver todas estas estruturas que permitem o acontecer dos programas e projetos, isso não nos permite afirmar que há a potencialização das experiências estéticas dos espectadores. Isto porque, os profissionais mediadores, podem compartilhar do conhecimento de inúmeros procedimentos metodológicos na mediação artística e ainda assim não garantir o necessário em termos de mediações artístico culturais transformadoras. Neste caso, somente a voz dos espectadores é que poderiam confirmar essa ocorrência.

Em meio a tudo isso, é imprescindível reconhecer que a dimensão estética educativa neste enquadramento demonstra ser relevante tanto para o mediador quanto para o espectador. E, neste viés, se configura outra faceta indispensável no sucesso das ações, as vivências na/com Dança. Porque sabemos que a expansão das energias que o corpo pode compartilhar enquanto dança é das mais relevantes para a corporificação e reverberação destes encontros com o espectador. Quanto mais o mediador estiver próximo desta realidade, mas ele pode colaborar com a preparação dos encontros proporcionados com/pela a mediação artística.

Por fim, ao estudarmos o desenvolvimento de ações de mediação cultural no exterior verifica-se que as ações se manifestam num processo de transformação contínua. Modelos variam à medida que novos desafios se apresentam. Por vezes pode ter relação com a heterogeneidade do público ou com a singularidade de cada manifestação cultural. É fato que o contexto em que estas reflexões estão inseridas pode estar distante das realidades brasileiras, mas, são referências relevantes no momento. Demonstrem pioneirismo, e talvez, possamos transformar e/ou aprender com as experiências alheias. E, neste ensejo, um dos principais dilemas da mediação artística ou da formação de espectadores para a Dança talvez esteja em encontrar um equilíbrio entre se apropriar dos modelos de ações já praticados e atender as especificidades da dança, as quais também envolvem o entendimento da dimensão democrática das mediações artísticas.

#### **1.4 A dimensão democrática das mediações artísticas sinalizadas como direitos culturais no Brasil e na Bahia**

Mediações artísticas podem ser práticas culturais baseadas na legitimação e democratização dos direitos culturais, utilizadas tanto como mecanismo quanto como estratégia para a implementação de políticas culturais. Democratizar é dar constituição democrática; colocar ao alcance da maioria da população. É estar regido pelos princípios da democracia.

A cidadania cultural está fundamentada na definição legal de direitos e obrigações que a constituem e compreendem os direitos e deveres civis, políticos e sociais. No âmbito dos chamados direitos sociais, encontram-se os culturais. Os direitos culturais são aqueles direitos que o indivíduo tem em relação à cultura da sociedade da qual faz parte, que vão desde o direito à produção cultural, passando pelo direito de acesso à cultura até o direito à memória histórica. Esse conjunto de direitos integra a concepção de Cidadania Cultural. [...] no qual, o direito de acesso ou fruição à cultura pressupõe a garantia de que, além de produzir cultura, todo indivíduo deve ter acesso aos

bens culturais produzidos por essa mesma sociedade. [...]. No entanto, a dicotomia entre o "Brasil legal" e o "Brasil real" está também presente no campo da cultura. Embora seja considerado um avanço legal o fato do reconhecimento constitucional aos direitos culturais, ainda estamos muito aquém da efetiva realização do mandamento constitucional. Muito ainda precisa ser feito para que, de fato, se democratize o acesso à cultura e aos bens culturais a todos. Numa sociedade profundamente marcada por conflitos, contradições e desigualdades sociais, a cultura ainda se constitui um privilégio. (ORIÁ, 1997, p. 24)

Na medida em que a discussão sobre o direito e o acesso à cultura transpassam acordos de cooperação internacionais - como os da Organização das Nações Unidas (ONU), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), bem como estão presentes na Constituição de 1988, no Plano Nacional de Cultura (PNC) 2010 e no Plano Setorial da Dança (PSD) 2010, essas questões podem tornar-se agenciadoras na potencialização de experiências estético/culturais do espectador.

Bordeaux (2009) refletindo em como articular a mediação e o trabalho artístico, afirma que é relevante descobrir como os artistas estão em relação às atividades da mediação. Será que eles podem escapar desta segmentação das políticas de ações culturais? Ressalta que é preciso unir as preocupações dos artistas e do público e meditar sobre uma relação desejada, principalmente com obras performativas na contemporaneidade. E ao tentar compreender a arte inserida no contexto sociocultural e econômico, cogitamos que as ações de mediação artística e formação de público desempenham papéis importantes junto à sociedade. Principalmente em questões de defesa dos direitos culturais, do acesso aos bens culturais, pois:

Apesar de ser um produto da fantasia e da imaginação, a arte não está separada da economia, política e dos padrões sociais que operam na sociedade. Ideias, emoções, linguagens diferem de tempos em tempos e de lugar para lugar e não existe visão desinfluciada e isolada. (BARBOSA, 1989, p. 178)

Desta perspectiva, pensar em mediação artística e formação de espectadores é também pensar no universo das políticas públicas para o setor cultural. Deste modo, o tornar acessível a todos, implica tensionar nossos discursos aos das políticas públicas existentes. Os desafios entre o fazer e ser feito consonante a 'continuidade entre nós mesmos e o ambiente' influencia o 'como' esses direitos se concretizam. Embora possa acontecer de outra maneira, trabalhar com Artes consiste/implica em não estar alheio a estas e tantas outras considerações e discursos que movimentam culturas.



[...] quanto maior for o consenso, melhores as condições de aprovação e implementação das políticas propostas. Segundo, a definição de normas e o processamento de conflitos. Ou seja, as políticas públicas podem definir normas tanto para a ação como para a resolução dos eventuais conflitos entre os diversos indivíduos e agentes sociais. Para discutir os diferentes tipos e modelos de políticas públicas, são quatro as perguntas básicas: Qual o objetivo? Quem financia? Quem vai implementar? Quais serão os beneficiados? (AZEVEDO, 2017, p. 57)

Concordamos com Rubim (2017, p. 23) quando afirma que os direitos culturais, “ainda em processos de delineamento, abarcam conhecimento e reconhecimento da própria cultura; acesso e respeito às diferentes culturas; valorização das identidades culturais; dentre outros” (RUBIM, 2017, p. 23). Ou seja, é um campo amplo, complexo e dinâmico e não é apenas a reunião de documentos que vai transmutar as realidades. Mas, eles se mostram como possibilidades de direcionamento.

No cenário brasileiro destacamos a Constituição Federal de 1988, onde consta, no artigo nº 215, que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Vários pesquisadores concordam (RUBIM, 2017; CALABRE, 2007; BARROS, 2014), que no Brasil houve muitas transformações significativas no campo artístico e cultural, a partir da gestão de Gilberto Gil/Lula no Ministério da Cultura (2003/2008), principalmente derivadas, no que se refere ao entendimento do conceito de Cultura. Pois, Gil (2003), quando assumiu a pasta, afirmou que as ações do Ministério da Cultura estariam embasadas no “exercício da antropologia aplicada” na qual, "Cultura é como usina de símbolos de um povo; um conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação; é como o sentido dos nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos". (GIL, 2003).

Portanto, foi durante a gestão de Gil (2003/2008) e na sequência com Juca Ferreira (2008/2010) que a abordagem da dimensão sociológica do conceito de cultura foi sendo incorporada à dimensão antropológica gerando o que esses autores chamam de uma ‘mudança de paradigma na cultura’. Segundo Botelho (2001) a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo como a dimensão antropológica,

[...], a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. (BOTELHO, 2001, p. 74)

Esse deslocamento do conceito de cultura, no MINC, abriu espaços para que outras expressões culturais brasileiras pudessem começar a sair da invisibilidade. Naquele momento promoveu abertura e aproximação do MINC ao cotidiano dos brasileiros com processos participativos e novos debates sobre políticas para o campo cultural. O mesmo campo cultural que, segundo Rubim (2017) tem dinâmica complexa e envolve um conjunto de instituições e pessoas de forma ativa. Ao mesmo tempo, ser ativo neste campo é um desafio diante da introdução de “noções recentes, a exemplo de cidadania cultural, direitos culturais, cultura cidadã, diversidade cultural e diálogos interculturais” (RUBIM, 2017, p. 23).

Como previsto na Constituição Federal, em 2010 foi instituído o PNC pela Lei 12.343/2010. Este documento “foi elaborado após a realização de fóruns, seminários e consultas públicas com a sociedade civil e, a partir de 2005, sob a supervisão do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC)”. (MINC, 2017). Com a duração de dez anos este plano consiste em “um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais” (Id. Ibid.).

Nesta trajetória de mudanças no âmbito das políticas culturais a Emenda Constitucional nº. 48/2005 estabeleceu a criação do PNC. Neste último consta que “O Sistema Nacional de Cultura, seja organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa” e que “Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias”.

De acordo com o Relatório de Adesão ao SNC do MINC (2018, on-line) todos os vinte e seis estados da federação e Distrito Federal aderiram ao SNC. Destes, apuramos até a finalização desta pesquisa que quinze estados possuem planos estaduais de cultura a seguir; Acre (2010), Amapá (2017), Alagoas (2013), Bahia (2014), Ceará (2016), Espírito Santo (2014), Mato Grosso (2017), Rondônia (2015), Roraima (2016), Rio Grande do Sul (2015), Rio de Janeiro (2015), Paraná (2017), São Paulo (2016), Minas Gerais (2017), Santa Catarina (2017). Dos 5.570 municípios brasileiros, 2.424 aderiram ao SNC até junho de 2017 e cento e quatro possuem Planos Municipais de Cultura (PMC). No Estado da Bahia, dos quatrocentos e dezessete municípios, cento e noventa e oito aderiram ao SNC, incluindo a capital Salvador. Segundo o relatório do Panorama de Sistemas Municipais de Cultura na Bahia (2015) dos “129 municípios com Lei do SMC já sancionadas, apenas 23 deles (aproximadamente 17 %) já criaram seus planos municipais”.

O PNC foi elaborado com base na tridimensionalidade da cultura; considerando-a como expressão simbólica, direito de cidadania e desenvolvimento econômico. É composto de "36 estratégias, 275 ações e 53 Metas do Plano Nacional de Cultura" (MPNC) (BRASIL, 2011, p.

61). Dentre estas, a número 28 é a única que utiliza diretamente o termo “formação de público” e inclui a dança no mesmo agrupamento. Ratifica que a cultura não é um direito usufruído pela maioria dos cidadãos e refere-se a aumentar em 60% a frequência mensal - 14,2% em 2010 segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) de pessoas que frequentam museu, centro cultural, cinema, espetáculos de teatro, circo, dança e música” (BRASIL, 2011, p. 61).

A ação 2.2.1 do PNC prevê a formulação e implementação de planos setoriais nacionais das linguagens artísticas e expressões culturais que incluem (irão) objetivos, metas, sistema de acompanhamento, avaliação e controle social. Por isso, a Câmara, e posteriormente o Colegiado Setorial de Dança, promoveram debates com participação social sobre políticas públicas para o setor e lançaram em conjunto com o CNPC, a FUNARTE e o MINC o relatório 2005/2010 contendo o Plano Setorial da Dança (PSD).

A elaboração do PSD teve como pressuposto atender as demandas de todas as manifestações artísticas de dança, valorizando a produção brasileira em sua diversidade estética e levando em consideração seus diferentes contextos regionais, sociais, econômicos, políticos e artísticos. Com esse instrumento, espera-se que os benefícios das políticas culturais implementadas sejam acessados pelos agentes da dança de todo o país. Esta proposta da área de Dança está fundamentada nos resultados obtidos na Iª Conferência Nacional de Cultura, nos trabalhos realizados pela Câmara Setorial de Dança, através de seus membros - 11 representantes de dez estados e do distrito federal, e 5 especialistas em áreas da cadeia produtiva - os quais assumiram o papel de propositores e mediadores entre o MINC/ Funarte e seus fóruns regionais. Assim, durante os anos de 2005 e 2006 foram realizadas várias videoconferências e reuniões setoriais no território nacional com o intuito de debater, sugerir e encaminhar proposições sobre a cadeia produtiva da dança, as quais foram sistematizadas pela Câmara Setorial de Dança. Em novembro de 2010, já com a nova formação da câmara, agora transformada em Colegiado Setorial de Dança, o documento foi readequado aos cinco eixos do Plano Nacional de Cultura, prevendo propostas a serem implementadas ao longo dos próximos dez anos as quais são estruturadas em diretrizes e ações que estão articuladas aos temas de Gestão e Políticas Culturais; Economia e Financiamento da Dança; Formação em Dança e de Público; Pesquisa, Criação e Produção em Dança; Difusão e Circulação de Dança; Registro e Memória da Dança. Esta versão final foi aprovada na V Reunião do Colegiado Setorial de Dança, ocorrida no dia 30 de novembro de 2010, no Rio de Janeiro. Diante do exposto, consideramos que o Plano Nacional da Dança aponta diretrizes que refletem a diversidade da área da dança, seus multifacetados aspectos e sua implementação contribuirá para a consolidação de políticas culturais para a dança. (BRASIL, 2011, p. 260)

O Eixo III – Do Acesso tem três diretrizes: universalizar o acesso dos brasileiros à arte e à cultura, qualificar ambientes e equipamentos culturais para a formação e fruição do público,

permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural e aponta trinta ações. Este é o que contém mais propostas de ações dentre as quais destacamos as de estratégias de formação de público conforme o quadro abaixo.

**Quadro 1** – Ação do Plano Setorial de Dança

Estratégia 3.5	Adoção de estratégias de formação de público
3.5.1	Promover a criação de programas colaborativos para o desenvolvimento de atividades extracurriculares nas escolas públicas, oferecendo diferentes oportunidades de conhecer, apreciar e fazer dança. (Curto prazo)
3.5.2	Fomentar a realização de mostras de dança amadora de caráter não competitivo nos municípios e estados. (Curto prazo)
3.5.3	Ampliar e dar continuidade a Programas de Apoio a festivais de dança profissional, seminários e conferências, nas esferas federais, distrital, estaduais e municipais. (Curto prazo)
3.5.4	Criar mostras de dança universitária. (Curto prazo)
3.5.5	Estimular ações transversais da dança com outras áreas como educação, turismo, ação social, meio ambiente, ciência e tecnologia, dentre outras, objetivando ampliação e formação de público. (Curto prazo)
3.5.6	Criar programas que promovam a permanente integração e troca de informações e conhecimentos entre as instituições educacionais e culturais. (Médio prazo)
3.5.7	Incentivar programas de formação de público para a dança, enfatizando professores e alunos do ensino básico, das redes públicas e privadas. (Curto médio e longo prazo)

Fonte: BRASIL. PSD, 2010.

Segundo o quadro acima, quatro das estratégias apontam para a elaboração de ações junto ao campo formal da educação, sendo que somente uma destas sugere programas de formação de público para a dança de maneira mais 'incisiva'. Isso implica afirmar que quem não está inserido no atual sistema de ensino formal de educação tem menores chances de ter acesso a esses programas.

É certo que a elaboração do PND desdobrou em muitas ações como o programa Mais Cultura, dentre outros. Porém, aponto para os sujeitos que não participam de maneira direta destas estratégias derivadas das decisões político setoriais para a Dança, tensionadas a partir dessa articulação entre MINC/MEC e das comissões interministeriais que discutiram como aproximar esses campos. Sujeitos como o público da terceira idade, por exemplo, que não estão

vivenciando o ambiente formal de educação ou por já terem estado neles antes destas iniciativas ou por inúmeras variantes nunca o estiveram, não estão previstos, pois atuam como público em ambiente não formal de educação.

Por outro lado, três destas estratégias indicam uma perspectiva mais democrática de acesso à Dança. Seja por vias somente da fruição ou pela via de realização da atividade artística amadora ou profissional esses cenários possibilitam a qualquer sujeito se aproximar da Dança sem maiores critérios de acessibilidade. Esse ponto é relevante da perspectiva democrática dos direitos culturais dos cidadãos, visto que, 'todos têm direito à cultura'. No entanto, não apontam ações estruturadas que inserem o público como agente nuclear das mesmas. Por último, e talvez, esta seja uma das estratégias mais importantes no contexto dessa investigação, a que trata da manutenção dos festivais na dimensão municipal, estadual e federal reconhecendo-o como um espaço, no mínimo, de mediação da produção cultural. Mas, desta abordagem trataremos mais adiante.

Com relação a profissionalização no campo da mediação cultural no contexto do ensino superior brasileiro, também encontramos algumas iniciativas semelhantes às do exterior. Dentre elas figura a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu que oferece no Bacharelado em Letras, uma área específica de especialização denominada de Artes e Mediação Cultural, desde 2011. Temos também um curso na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que em 2012, promoveu através do Centro de Artes e Comunicação, o curso de pós-graduação *lato Sensu* (especialização) em Mediação Cultural. No estado de Minas Gerais, a Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), ofereceu o curso de pós-graduação *lato sensu* (especialização) denominado Mediação em Arte, Cultura e Educação, ofertado pela Escola Guignard dessa Universidade, em 2011.

Em outro circuito de profissionalização, fora do ambiente do ensino superior, ressaltamos a iniciativa do Itaú Cultural que promoveu, entre os anos de 2014 e 2015, o curso de Mediação na Cultura e nas Artes. Estas foram algumas das iniciativas de maior relevância encontradas nas plataformas *onlines* das instituições responsáveis pelos cursos. No entanto, constatamos também inúmeras outras possibilidades de formação como cursos de curta duração oferecidos por instituições e equipamentos culturais, cursos de extensão em universidades etc.

E se compararmos a tradição que o campo da mediação cultural tem nos demais países citados neste estudo, com a nossa, perceberemos que o cenário se mostra otimista para novas iniciativas. Mas, por ora, reconduziremos o estudo para o panorama dos direitos culturais no Estado baiano.

Na Bahia os entendimentos sobre o conceito e medidas de democratização da cultura estão representados de forma ampla nas leis nº 12.365/2011, a Lei Orgânica da Cultura da Bahia e a lei nº 13.193/2014, que dispõe sobre o Plano Estadual de Cultura. Este está estruturado em sete diretrizes, vinte estratégias e sessenta e duas ações. Interessando-nos principalmente o que diz respeito à estratégia 13, presente no parágrafo 4º da Diretriz IV e a estratégia 18 do parágrafo 6º da Diretriz VI.

A primeira trata de ações de formação e fidelização de público. Visa “ampliar e diversificar as ações de formação e fidelização de público, qualificando a fruição e o contato com as culturas” (BAHIA, 2014, p. 6). E “promover a disponibilização de repertórios, de acervos, de documentos e de obras de referência”. E a última visa “ampliar e qualificar a formação em cultura, disseminar o conhecimento e a ampliação da apropriação social do patrimônio cultural”.

A utilização do termo fidelização no Plano Estadual de Cultura da Bahia demonstra a perspectiva que o órgão tem sobre os sujeitos que compõem o "público". Como é sabido este termo é utilizado no campo mercadológico do *marketing*. Isso aponta que para a instituição formação de públicos está ligado ao aspecto mercadológico que ela pode suscitar colocando a formação a serviço do consumo. Já que das artes não derivam produtos e sim bens culturais, será que esse é o melhor termo para compor um Plano Estadual de Cultura?

Sabemos que o fomento dirigido exclusivamente à formação cultural é escasso em várias dimensões e, nesse sentido, a formação de público então corre o risco de ser inexistente em vários segmentos artístico-culturais. Trata-se de um fenômeno que pode ser justificado pela nossa inexperiência, por desejos contrários, desconhecimento ou falta de conscientização da necessidade de promover a formação/educação estética artístico/cultural dos sujeitos.

Em respostas a esses e outros gargalos do campo, em 2010, o Colegiado Setorial de Dança do MINC identificou a necessidade de se fazer uma pesquisa diagnóstica que identificasse agentes da dança (indivíduos, grupos e instituições) no país. Assim, após quatro anos, aconteceu a primeira etapa do Mapeamento da Dança em oito capitais brasileiras. A reivindicação foi referendada pelo Colegiado e firmada com a assinatura de um Termo de Cooperação Técnica entre a UFBA e a FUNARTE/MINC, tendo a coordenação geral da Prof.<sup>a</sup> Dra. Lúcia Matos (PPGDança – UFBA) e vice coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Gisele Nussbaumer (Pós-Cultura – UFBA). A equipe de pesquisa envolveu onze universidades, vinte pesquisadores, e trinta e três alunos de graduação – na qual tive a oportunidade de participar pela UFBA.

Esta primeira etapa incluiu cinco regiões e oito capitais do país. Foi realizada em parceria com as universidades federais; da Bahia (Salvador), do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), de Pernambuco (Recife), do Pará (Belém), do Ceará (Fortaleza), e de Goiás (Goiânia). Com as universidades estaduais do Paraná (Curitiba), de Pernambuco e a estadual paulista (São Paulo) e finalizada em 2016. O diagnóstico das oito capitais está disponível em formato de relatório digital no *site* da pesquisa<sup>6</sup> e agrupado a ele encontra-se um banco de dados para consulta pública com informações sobre os agentes da dança que participaram da mesma.

Esta pesquisa envolveu um extenso questionário em que, dentre outras, os agentes foram interpelados sobre o desenvolvimento de ações ou estratégias de formação de públicos. E diante da afirmativa eles eram convocados a citar até três tipos de ações ou estratégias desenvolvidas. Numa perspectiva de análise nacional dos dados, segundo a Coordenação Nacional do Mapeamento da Dança (MATOS, 2016) dos respondentes que possuem produção solística,

[...] apenas 44,5% declaram realizar ações ou estratégias de formação de público. [...] 20,7% declaram realizar aulas, palestras e cursos; 16,3% usar a internet/redes sociais; 10,2% fazer atividades com/nas escolas; 9,5% apresentações em festivais, espaços públicos e mostras; 8,5% divulgação; e 5,8% atividades relacionadas à apresentação do espetáculo. (MATOS, 2016, p. 1824)

Na capital Salvador, dentre os 88 indivíduos que afirmam possuir produção solística, 55,7% (49) desenvolvem ações ou estratégias de formação de público. Dos 51 grupos, companhias e coletivos que responderam o questionário, 68,6% (35) desenvolvem as ações. E das 22 instituições, 68,2% (15) declaram desenvolver ações ou estratégias de formação de público. Os tipos de ações ou estratégias mais citadas, tanto na perspectiva nacional quanto em Salvador, entre os vários agentes da dança inclui: aulas; palestras e cursos; ensaios abertos; atividades relacionadas à apresentação do espetáculo; apresentações em festivais; espaços públicos e mostras. Atividades com/nas escolas; distribuição de convites e promoções; divulgação; atuação na internet e redes sociais. Intercâmbios; parcerias; oficinas gratuitas; bate-papo; conversas e debates e a participação em projetos ou ações sociais.

Constata-se que no contexto dos festivais Vivadança e Fiac, em Salvador, muitas das ações de mediação artística, anteriormente citadas (FOURCADE, 2014; CHAUMIER; MAIRESSE, 2013, MATOS, 2016 e outros) confluem para uma tendência comum dentro e fora do nosso país. No entanto, se por um lado temos muitos documentos norteadores, por

---

<sup>6</sup>Mapeamento Nacional da Dança. <<http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados/>>

outro, poucas são as intervenções ‘sólidas’ em favor da garantia dos direitos culturais. Isso pode significar que o esforço por uma cultura cidadã é envolvida por contradições e tensões na qual, várias condições ainda estão por analisar.

Portanto, o empenho pela consolidação do ‘espaço’ da mediação artística deve ser fomentado por programas e projetos que sejam duradouros, mas não engessados. Que apresentem transformações; tenham continuidade; que sejam programas de Estado e não de governos e principalmente só deixem de existir por demandas advindas da sociedade.

A seguir, considerando tudo que foi abordado neste primeiro capítulo, introduzimos aspectos sobre o ambiente em que decidimos explorar a mediação artística e apresentaremos como os Festivais, estudados nessa pesquisa, explicitam suas ações e ideias sobre mediação artística. Propomos uma discussão que problematiza sobre as configurações das ações de mediações artísticas praticadas ou não em festivais contemporâneos de danças. Exploramos sobre as práticas de mediação realizadas no âmbito do Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança. E mais adiante traçamos uma possível trajetória que contextualiza tanto a configuração dos festivais quanto os programas de mediação artística do Vivadança e do Fiac nas edições de 2017.



## 2. FESTIVAIS COMO ESPAÇOS DE MEDIAÇÃO ARTÍSTICA EM DANÇA

Os festivais Vivadança e o Fiac são dois festivais internacionais, do cenário soteropolitano, considerados de grande porte no eixo Norte/Nordeste. Ambos demonstram abertura para diálogos com a diversidade cultural, além de possuírem experiências de mais de dez anos de atividades de mediação cultural em Salvador.

Estes festivais se afirmam comprometidos na promoção de intercâmbios entre espectadores, obras e artistas, tanto regionais e/ou brasileiros quanto com artistas estrangeiros. E estas possíveis trocas de experiências entre diversas manifestações de danças, dançarinos e culturas é o que demonstra ser um caminho profícuo para uma rica experiência cultural na contemporaneidade. Para além disso, são festivais que desenvolvem programas de mediação cultural demonstrando preocupações com o universo e a perspectiva não só de artistas, mas também dos espectadores. Assim, apesar de possuírem similaridades, suas configurações e modos de operar apresentam singularidades, as quais serão apresentadas no decorrer deste capítulo.

### 2.1 Configurações de ações de mediações artísticas em festivais contemporâneos

Formalmente um festival é um evento complexo que demanda meses de planejamento e produção. Usualmente um projeto desse segmento se diferencia por reunir programação extensa com inúmeras ações, que podem ser simultâneas ou não, em espaços para ampla circulação de públicos e com periodicidade. Pode ser um evento desafiador devido a sua complexidade, mas, provavelmente, sua permanência demarca um lugar de resistência. Seus objetivos podem ser o de promover circulação, difusão ou distribuição de obras e artistas, mas, no mínimo, pretendem reunir sujeitos.

Costumeiramente um festival é idealizado, no âmbito de uma definição programática ou curatorial, sob a égide de uma dramaturgia institucional que os definem como possuidores de consciência crítica e um olhar exterior denominando uma área em processo de criação. (PAIS, 2004).

Na sequência do posicionamento do *olhar exterior*, gerar-se-iam duas linhas de influência da dramaturgia [...]: uma respeitante à dramaturgia do espetáculo

- tarefas relativas a cada produção teatral - e outra, à dramaturgia institucional
- intervenção ao nível da entidade promotora dos espetáculos e da sua relação com o público. (PAIS, 2004, p. 24)

Essa segunda linha, da dramaturgia institucional, provém de um campo desbravado por Lessing no contexto do Teatro Nacional de Hamburgo, no século XVIII, e consiste em discutir sobre "o indivíduo responsável pela constituição do repertório do equipamento cultural (ou companhia) e pela edificação e promoção da sua imagem" (PAIS, 2004, p. 24). Essa figura detentora do olhar exterior é o dramaturgista e este atua, segundo Pais (2004), envolvido na configuração de um processo criativo a nível institucional contribuindo na construção de um repertório específico para as artes cênicas. Além de selecionar repertórios, construir e promover uma imagem para a instituição, na atualidade o dramaturgista institucional também responderia à programação dos espaços e eventos culturais.

Nos mais variados centros, instituições ou festivais promotores de acontecimentos artísticos, o programador tornou-se uma figura de referência. [...] a atividade do programador consiste juntamente em selecionar atividades (espetáculos, conferências, workshops, etc.) para uma instituição ou evento, promovendo uma imagem conjuntural de acordo com princípios e objetivos orientadores. O programador surge, assim, como um dramaturgista pós-moderno responsável por um repertório que confere à instituição ou evento uma identidade própria, atuando ao nível da gestão cultural, da formação de comunidades de público e do *marketing*. (PAIS, 2004, p. 25 - 26)

A dramaturgia institucional faz com que os festivais de artes cênicas sejam facilmente identificados por suas características identitárias, distinguindo-se, dentre outros, pela forma de concepção, organização, curadoria, campanhas de *marketing* etc. Todos estes elementos em conjunto retroalimentam as engrenagens e refletem no como selecionam e distribuem os repertórios pelos espaços culturais escolhidos e logo, seus públicos. Aparentemente o termo dramaturgia institucional assemelhasse ao conceito de curadoria utilizado no campo das artes visuais. Entretanto, segundo esta perspectiva apresentada, dramaturgia institucional revela-se mais abrangente que o termo curadoria para representar as singularidades do campo das artes dos espetáculos.

Segundo Larraín (2008, p. 16) festivais são geralmente eventos com características distintas, considerados inclusive como espetáculos. Neste sentido, um festival é também um amplo espaço de entrelaçamento de relações sensíveis, trocas de diversas energias, compartilhamentos e oportunidades de participação e debates. E por conta desta organização dos elementos que compõem este tipo de produção espetacular conclui-se que os fenômenos,

que dali podem derivar e expandir, dão sentido à sua existência, continuidade e podem proporcionar espaços para se fortalecer e desenvolver futuras parcerias.

Festivais são realizados com periodicidade regular de forma pública, de estrutura complexa, que envolve múltiplas vozes cenas e propostas. E, do ponto de vista da mediação artística, as possibilidades de potencialização das experiências estéticas, nesse contexto, em tese, podem ser alcançadas por todo o conjunto de alternativas que o evento pode proporcionar no curto espaço de tempo em que decorre.

Deste modo, os festivais configuram-se também como ambientes de “encontros” que proporcionam a circulação e promoção de obras, artistas, ideias, estéticas e públicos. São espaços por onde circulam também distintos modos de subjetivação, desejos, anseios - tanto de quem os realiza quanto de quem somente os usufrui. Podem alimentar expectativas, esperanças, desesperanças e, por vezes, frustrações. São também espaços para realizações, nos quais, os esforços dedicados por cada dançarino, grupo ou coletivo e agentes culturais são parcialmente apresentados e compartilhados com os públicos.

Sendo assim, um festival pode ser considerado como um fenômeno onde corpos se encontram e inúmeros outros fenômenos acontecem. Onde se perde, mas, também se ganha fôlegos. Espaços no qual, sujeitos, espectadores, públicos, colaboradores se encontram para também poder exercer sua politicidade e sociabilidade. Para Bones (2017), embora existam poucos estudos sobre festivais eles contribuem para a cidadania atuando como importante instrumento de difusão, intercâmbio e formação.

São elos fundamentais na cadeia de circulação e fruição da produção [...], espaços privilegiados de inovação e difusão de vanguarda artística. Têm forte capacidade de formação de profissionais técnicos e artísticos. Cumprem função importante na formação de público e plateias. Têm importante impacto econômico na cadeia produtiva da cultura no território onde acontecem e papel fundamental na circulação de espetáculo. (BONES, 2017, p. 1)

Que os festivais de artes cênicas, e aqui nos referimos a linguagem da dança, do teatro e da arte da performance, são importantes nas suas diversas dimensões não há dúvidas para a grande maioria dos agentes da área. Mas, as iniciativas de pesquisas sobre seus públicos ainda são escassas. Segundo Botelho (2001, p. 9) na "cadeia produtiva – criação/produção; circulação/difusão; fruição/consumo é ainda o elo menos estudado”. Por isso, "considerar os públicos e as barreiras [...] que dificultam o acesso às manifestações artísticas e culturais é essencial quando a vida cultural da população é a razão do engajamento dos poderes públicos em políticas de suporte ao setor” (BOTELHO, 2001, p. 10).

Para Bones (2017) é importante colocar em pauta a discussão sobre a função dos festivais nos contextos artísticos e sociais. Pois, acredita-se, em parte, que alguns festivais deixaram de atuar como espaços de fricção artística e política transformando-se em “festivais boutiques”.

Essa transformação, segundo o autor, pode ter sido gerada por um conjunto de tensões contemporâneas como: o esvaziamento dos encontros, dos debates e atividades formativas; ou pelo fato de que, com o tempo e expansão, “os festivais se tornarem organizações mais complexas” e com poucos recursos investidos (BONES, 2017, p. 1). Se antes um festival atraía o público, entre outros, por trazer novidades, hoje já não podemos ser tão fiéis assim a esta suposição, pois, a função novidadeira se relativizou segundo o autor.

O avanço da *internet* poderia ser uma explicação, dentre muitas outras possibilidades, para a questão do ‘esvaziamento de encontros’ em conjunto com questões relativas à segurança e economia. No entanto, a partir da análise de questionários<sup>1</sup> aplicados aos espectadores das ações de mediação cultural dos festivais Vivadança e Fiac, é possível afirmar que 44% dos espectadores do Vivadança e 33% do Fiac aprecia dança por meios de comunicação como canais de televisão, *sites* variados na *internet*, redes sociais e DVDs<sup>2</sup>, de maneira frequente. Por outro lado, 40% do Vivadança e 33% do Fiac também o fazem de modo frequente nos teatros ou equipamentos culturais.

Esses dados sugerem que não são os novos hábitos culturais em plataformas digitais e virtuais que esvaziam os encontros com as artes. Pelo contrário, esses dados mostram que quem frequenta os festivais citados aprecia dança tanto de maneira presencial quanto por meio de registros audiovisuais.

Isso pode significar que os motivos pelos quais os espectadores frequentam ou não espetáculos de dança, incluindo os festivais, também envolvem aspectos de âmbito financeiro, questões de segurança, deslocamento ou todas estas opções em conjunto. Neste caso, as variáveis influenciando na decisão dos espectadores podem ser inúmeras, mas, frequentemente ouço que esse hábito não faz falta, podendo equivaler a afirmar que não é importante. Ora como podemos sentir falta de algo que habitualmente não experienciamos?

Diante disso, conhecer os costumes culturais dos espectadores da dança demonstra mais uma vez ser relevante para o alargamento dos debates em torno da mediação artística e da formação de espectadores. Pois, somente “ignorar barreiras [...] presentes na recepção a obras

---

<sup>1</sup> Os questionários foram respondidos por 36 espectadores dos programas de mediação artística para a dança no período entre abril (Vivadança) e outubro (Fiac) de 2017.

<sup>2</sup> Digital Vídeo Disc

e programas culturais" não permite alcançar "o seu principal objetivo: incorporar novos setores sociais no mundo dessas práticas." (BOTELHO, 2001, p. 9).

Bones (2017) é convicto de que existem potencialidades na existência dos festivais, mas também aponta a instalação de uma crise salutar, no que diz respeito a sua função na atualidade. Nesse sentido, "um festival não pode ser somente uma coleção de bons espetáculos, mas, sim, se apresentar como construtor de um discurso, enraizado na comunidade na qual está inserido e com a consciência de seu caráter político e social" (BONES, 2017).

De outro modo, é preciso alargar o olhar para os públicos e espectadores que compõem a cena dos festivais soteropolitanos, sem que, esta prática esteja voltada somente para um retorno de dados quantitativos ou criação de frases para status de redes sociais dos festivais. A consciência do caráter político e social de qualquer produção artístico cultural, na atualidade, revela que mais importante do que ter uma boa propaganda é necessário compartilhar encontros com outras pessoas de modo verdadeiro e não somente superficial. Pois, a possibilidade de uma conexão real só é provável quando há compartilhamentos da dimensão particular para particular.

E para efeitos de ampliação de perspectivas sobre estes ambientes de socialização passamos a introduzir dados sobre a mediação artística de outros festivais de grande repercussão no Brasil.

## **2.2 Circuitos Brasileiros de Festivais Internacionais de Dança**

No cenário brasileiro existe o Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança, fundado em meados de 2005/2006, por três coordenadores de festivais de diferentes estados brasileiros. Hoje a configuração é composta pelo Fórum Internacional de Dança (FID - MG), a Bienal Internacional de Dança do Ceará (CE), o Festival Panorama (RJ) e o Festival Cena Cumplicidades (PE) que não fazia parte da configuração inicial e sim o Festival Internacional de Dança do Recife – FIDR. Estes festivais de artes cênicas são considerados de grande impacto no cenário nacional e são sempre realizados entre os meses de outubro e novembro.

O circuito funciona em formato de rede, baseado em cooperação e parcerias favorecendo trocas, compartilhamentos e a sustentabilidade entre eles. Assim, ao mesmo tempo em que promovem a circulação de alguns artistas locais e estrangeiros em suas programações também minimizam recursos financeiros.

Juntos, esses festivais têm potencial de alcance de mais de 60 mil pessoas, com enorme retorno de mídia espontânea. Em cada um, há um recorte curatorial diferente, apostando na qualidade das produções e no que há de mais novo e instigante nas artes do corpo. Numa área artística que se torna cada vez mais ampla, repleta de nuances e de tecnologias, o Circuito se firma como uma iniciativa que fala diretamente aos formadores de opinião, aos jovens e a todos os interessados na vanguarda da arte. Os quatro festivais têm uma política de ingressos populares e enorme interação com espaços públicos e não convencionais. O resultado é um público crescente e uma mídia cada vez mais presente. (FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO CEARÁ, 2017)

Segundo o Panorama Internacional de Dança do Rio de Janeiro o “Circuito é regido por uma conduta ética que prevê, antes de tudo, respeito mútuo, responsabilidades compartilhadas e compromissos com a democratização do acesso e o fomento de novos artistas” (PANORAMA, 2017). Segundo o Panorama “a parceria é bem-sucedida e tem sido fundamental, financeira e politicamente, a continuidade do Circuito” (PANORAMA, 2017).

Reconhecendo está importante iniciativa o Ministério da Cultura, via Coordenação de Dança da FUNARTE, apoiou em anos anteriores o Circuito através uma de suas linhas de ação denominadas como ações e convênios, no entanto, não o faz mais. (CARNEIRO, 2017). Tanto para a FUNARTE quanto para os festivais o circuito aparenta ser uma iniciativa importante, mas o reconhecimento por parte da esfera pública não ultrapassa os discursos institucionais. E deste modo, os festivais continuam sobrevivendo via editais e/ou leis de incentivo, pouco apoio direto e nenhuma garantia de continuidade. Ainda assim, estes festivais desenvolvem suas ações aproximadamente entre uma semana a doze dias, a depender.

Considerando que a formação de espectadores é apenas um dos eixos da mediação artística investigamos junto aos festivais que compõem o Circuito quais as inclinações deles sobre o tema. Com relação à realização de ações de mediação artística - voltada exclusivamente para o público - os festivais não demonstram compartilhar das mesmas convicções. Na última edição do Cena Cumplicidades, que acontece desde 2008, de dez propostas de atividades de formação, nove tinham como público de interesse agentes da dança e somente uma era aberta à comunidade em geral. Não há indícios no discurso do festival de que ações de formação de espectadores seja uma preocupação emergente.

A Bienal do Ceará, que acontece desde 1997, propõe desde 2015, ações formativas como o programa Trajetos EnCena que funciona em parceria com o Centro Cultural do Bom Jardim “como uma ação de promoção do acesso aos saberes e fazeres da cena teatral” (BIENAL DO CEARÁ, 2017). Trata-se de um programa que atua também em conjunto com universidades e outras instituições de capacitação e formação em dança para público especializado. Porém, não

há indícios de ações de formação de espectadores que ocorram durante o festival e/ou apontamentos sobre algumas das iniciativas citadas nesta dissertação desenvolvidas pelo evento.

O Panorama e o FID, por outro lado, são dois festivais que demonstram engajamento nesta empreitada. Atuante no cenário mineiro desde 1996, o FID aposta na necessidade de reflexão sobre novos públicos. Nasce como Festival e em 2001 passa a ser Fórum, no qual, suas atividades passam a ser realizadas ao longo do ano. Dos seis programas de atuação do FID dois pretendem colocar o público na centralidade das ações; o FID circulando Grande BH e o FIDinho.

A primeira proposta prevê “viabilizar o acesso, inclusão e troca com áreas desatendidas, sem equipamentos de cultura ou acesso à agenda de programações culturais” (FID, 2017) através da circulação de espetáculos, oficinas, mostras, dentre outros. Já o FIDinho, desde 2008, aposta em espetáculos que atraiam o público infantil e na potência que esse público adquire quando se conclui que ao lado de cada criança sempre tem um adulto. Nesse sentido, acreditam que “investir na formação de plateias para a dança, desde a infância, é investir na fidelização desse público a curto, médio e longo prazo” (FID, 2017).

O Panorama ocorre desde 1992 e desenvolve um Programa Educativo desde 2008 que funciona em três eixos; a Formação de Públicos, o Panorama nas universidades e a Formação Profissional. “Tem como principal objetivo o desenvolvimento de novos públicos para a dança contemporânea e as artes do corpo, além do desenvolvimento do espírito crítico dos profissionais do mercado das artes, abrangendo assim três áreas fundamentais de atuação” (PANORAMA, 2017). Promovem experimentação artística para diversos públicos e atuam em parceria com várias instituições socioeducativas no estado do Rio de Janeiro.

A formação de público é feita através de estagiários de mediação cultural que entram em contato com instituições e oferecem transporte e ingressos gratuitos aos espectadores ditos pouco experimentados e com pouco acesso à dança. Eles também são os agentes que dão suporte ao público mediando a relação dos espectadores com as obras e as conversas com os artistas. No Panorama as iniciativas de formação são bem delineadas com relação aos públicos pretendidos. Demonstram maturidade na compreensão da diferença entre programar ações para o público espontâneo, públicos menos experimentados e ações para os agentes da dança.

Fora do Circuito, mas ainda tratando de festivais internacionais que merecem destaque nesta investigação, apontamos o Festival Internacional de Dança do Recife - FIDR, que atua desde 1995, que fez parte do Circuito até 2003 quando sua organização e produção passaram a ser de responsabilidade da Prefeitura do Recife (COSTA, 2011). E o Festival Internacional

da Novadança de Brasília que atua desde 1996, porém, os dois são quase que exclusivamente pensados para os fazedores de dança e propõem poucas ações como bate-papo com os artistas aberto ao público, mas, ainda sem dar importância a intervenção de um mediador cultural.

Observamos que são muitas as experimentações de mediação artística para a formação de espectadores nestes ambientes. E mesmo não sendo o foco desta pesquisa, compartilhamos que encontramos outras iniciativas relevantes com formatações diferenciadas como projetos ou programas que partem de universidades, de secretarias de cultura, de equipamentos culturais e/ou parcerias entre agentes autônomos, mostras, dentre outros. E provavelmente existem muitas outras se desenvolvendo no contexto da mediação artística para a formação de espectadores. Portanto, esta investigação aponta que a mediação artística em festivais pode ser considerada como uma área em processo de construção, na qual, o público começa a ser visto, por muitos, como um importante agenciador cultural.

### 2.3 O programa de mediação artística no Vivadança de 2017

**Fotografia 1** – Print da página do Programa de Mediação Cultural Vivadança de 2017



Fonte: Site oficial do festival Vivadança

Para o Vivadança (2017), Mediação Cultural "é um programa que visa à democratização do palco e ao acesso à dança" através da formação da plateia (VIVADANÇA, 2017). De acordo com o festival, a formação de plateia é uma área de atuação da mediação cultural que visa, dentre outros, também o acesso ao espaço físico teatro. O festival é um evento que nasceu com a alcunha de "Mês da Dança no Vila", em 2007 e foi idealizado para comemorar o mês da



dança por Cristina Castro, coreógrafa, diretora, dançarina, produtora e professora de dança contemporânea.

Hoje, com onze anos de existência, foi se ampliando ao longo do tempo e tornou-se de caráter internacional. Expandiu também para fora dos muros do Teatro Vila Velha e já aconteceu em vários outros equipamentos culturais da cidade de Salvador, do estado da Bahia e do Brasil. Em algumas de suas edições, passou por Camaçari/BA, Belo Horizonte/MG, Brasília/DF e Vitória/ES, marcando sua trajetória com a criação de ações importantes para o cenário da Dança.

A estrutura do festival é composta por espetáculos, oficinas, palestras, *workshops* com artistas nacionais e internacionais, rodada de negócios e ações de mediação cultural. Dentre estas estão a Mostra Casa Aberta, a Mostra Hip Hop em Movimento, a Mostra Baiana de Dança Contemporânea, o Programa Vivadança de Voluntariado, e o Programa de Mediação Cultural.

O Vivadança é um espaço no qual transitam desde companhias, grupos e coletivos que estão iniciando no mercado cultural até artistas renomados. E o público tem a oportunidade de prestigiar a dança tanto em espaços ‘institucionalizados’ como o Teatro Castro Alves ou o Teatro Vila Velha, em Salvador, quanto espaços culturais alternativos como ruas, praças, *shoppings* e afins.

Atualmente, como muitas das iniciativas do campo cultural, sofreu nesta última edição de 2017 com significativa redução de financiamento e patrocínio. Cristina Castro, diretora geral e curadora do Vivadança, afirmou que a edição de 2017, aconteceria com “um terço da verba com que costumava acontecer nos últimos anos” (informação verbal)<sup>3</sup>. Esta, que girava em torno de um milhão de reais, gerou reduções inclusive nas ações do Programa de Mediação Cultural.

Se, em outros anos, o Vivadança acontecia em trinta dias e conseguiu investir em transporte e alimentação para o público da mediação, nesta última edição, as ações do Programa ficaram restritas principalmente à distribuição de bilhetes para um público específico.

Em 2017, o Programa de Mediação Cultural foi realizado por uma equipe composta de uma coordenadora e duas voluntárias, absorvidas pelo programa de voluntariado do Festival, do qual fiz parte na edição de 2015. Segundo informações da coordenação, em 2017, o programa disponibilizou em média quatrocentos bilhetes com entrada gratuita que incluíram

---

<sup>3</sup> Informação fornecida por Cristina Castro no encontro de apresentação formal da pesquisadora, em Salvador, em março de 2017.

alunos e professores da rede pública de ensino, grupos artísticos, grupos de comunidades periféricas e instituições direcionadas para a terceira idade.

Ainda assim, a 11ª edição do Vivadança Festival Internacional – 2017 promoveu uma diversidade de danças, ideias, formas e expressões. Possibilitou, nesta polifonia, o intercâmbio entre artistas e sociedade numa programação com duração de onze dias, decorridos entre 27 de abril e 7 de maio. Envolveu sete espaços culturais e quatorze espetáculos locais, nacionais e internacionais. Destes, seis espetáculos, de produção local, fizeram parte da Mostra Baiana de Dança Contemporânea, com foco na valorização de produções locais. Importante ressaltar essa Mostra, pois, muitos destes espetáculos compõem a curadoria pedagógica na programação do Programa de Mediação Cultural.

Segundo Cristina Castro, esta mostra possui dois grandes objetivos que se complementam para promover encontros entre curadores e artistas. O primeiro diz respeito a “fomentar o mercado da dança para que os profissionais possam mostrar seus trabalhos” e o segundo promover estes encontros entre “curadores e diretores de outros lugares do Brasil ou de fora que tenham interesse em olhar a cena baiana” (TDC, 2016).

Para Cristina Castro a mostra, que ocorre desde 2013, permite possibilidades de que estes encontros se desdobrem em outros convites profissionais, ampliando o desenvolvimento da cena profissional de dança contemporânea na Bahia. Um fator positivo sobre estas perspectivas é que, embora o público quase nunca apareça nesses discursos, um recorte da cultura local da dança contemporânea está sendo mediada junto aos cidadãos baianos pelo Programa de Mediação Cultural. Isso, do ponto de vista da mediação artística que valoriza a cidadania e a democratização cultural, além de ampliar perspectivas de fruição em danças, pode favorecer o sentimento de pertença e reconhecimento entre sujeitos de uma mesma cultura.

O Vivadança também contemplou a “Rodada de negócios” que, tanto no Brasil quanto no exterior, é uma ação que tem ganhado espaço. Segundo o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE, 2017) esses eventos são normalmente reuniões de curta duração em que os artistas se reúnem de maneira individual com curadores e ou empresários em horários pré-agendados para negociarem produtos e serviços artístico/culturais.

Os 'empreendedores' organizam e apresentam seus projetos artístico-culturais através de apresentações digitais, e usualmente oferecem *pendrives* aos empresários com informações adicionais como vídeos, características estéticas, estimativas de preço do produto circulável, públicos que já atingiu, lugares por onde circulou, entre outros. Para o Vivadança a proposta é:

[...] estimular a difusão dos produtos artísticos locais e aquecer o mercado profissional da dança, facilitando e criando possibilidades de *networking* para grupos, companhias e artistas profissionais da Bahia com produtores e curadores do Brasil e exterior. (VIVADANÇA, 2017, p. 22)

Esta ação aconteceu por três anos consecutivos e de algum modo indica que este espaço de empreendedorismo cultural é como um outro espaço de exercícios para a capacitação em outras dimensões da cultura. O Festival também ofereceu o programa de oficinas dividido em “Profissionais” e “Casa Aberta” que ao todo somaram quatorze oportunidades de qualificação e formação para os artistas da dança.

Foi realizada a 10ª Batalha de Break Vivadança, selecionando vinte e quatro duplas de B. Boys e B. Girls de todo o país para se juntarem a mais oito convidados para os duelos. A disputa, como é característica deste tipo de evento e, em seu formato de competição, premiou três duplas em 1º, 2º e 3º lugar [R\$ 2.000,00; R\$ 1.500,00 e R\$ 1.000,00].

A iniciativa “Solos Stuttgart”, compõe parte dos espetáculos internacionais e resulta de uma parceria entre o Vivadança e o *Internationales Solo Tanz-Theater Festival*, sediado há 22 anos na Alemanha. Este festival é coordenado pelo diretor artístico Marcelo Santos e “premia, anualmente, bailarinos e coreógrafos contemporâneos de todos os continentes, para estímulo à criação e experimentação de jovens artistas e difusão de seus trabalhos pelo mundo” (VIVADANÇA, 2018). Em 2017, estiveram presentes na programação cinco solistas com representações da Bélgica, Itália, Israel, França e Rússia.

Já a tradicional “Exposição Vivadança”, com imagens produzidas para a própria edição, ficou disponível durante o período do festival num *shopping* da cidade. Nessa edição aconteceu também a parceria para a exibição do filme “Gaga – Amor Pela Dança” de Tomer Heymann e fez parte da programação em parceria com o Circuito Saladearte<sup>4</sup>. E o espaço para debates ficou por conta da mesa-redonda: Políticas Públicas para a Dança que problematizou sobre questões de investimentos públicos no setor e levantamento de dados sobre públicos.

A Mostra Casa Aberta que existe há dez anos, aconteceu em dois dias envolvendo trinta e sete espetáculos com mais de cem bailarinos por noite. Como o próprio nome da ação indica, o processo de seleção desta mostra é aberto para qualquer dançarino, grupo, companhia, coletivo ou academia de dança que se inscrever para se apresentar nestes dias. Todos os trabalhos inscritos passam pela curadoria de profissionais indicados pela coordenação. É

---

<sup>4</sup> Circuito Saladearte é uma rede de salas de cinemas distribuídos pela cidade de Salvador que exhibe obras para além de um circuito comercial.

característica desta ação a presença da diversidade estética, de diferentes idades tanto no palco quanto na plateia.

As apresentações desta mostra são consideradas como amadoras se comparadas a maioria das obras apresentadas durante o festival, pois, os dançarinos da mostra, em sua maioria, estão em processos iniciais de capacitação e/ou investigações em danças. Em consequência deste fato, os espectadores da mostra são, em sua maioria, amigos e familiares dos dançarinos. No entanto, a valorização da diversidade cultural soteropolitana nesta ação específica é, do nosso ponto de vista, a maior contribuição e exemplo de democratização cultural do festival.

Nesta mostra percebemos que a Dança é considerada como uma linguagem 'encantadora' para muitos deles, mas, outro fator me chamou a atenção neste processo de observação. A relação do público com a Dança, em qualquer das estéticas apresentadas, revelava naquele momento uma relação cúmplice e atrelada ao reconhecimento dos seus em cena e não a dança em si. Pude perceber que o (re) conhecer alguns dos artistas mudava o estado corporal deste público para um estado efusivo. Pois, nestes momentos, presenciamos manifestações singelas e expansivas demonstrando talvez orgulho e a satisfação por “assistir” um bailarino/irmão/amigo no palco. Esse reconhecimento e as conseguintes demonstrações que se seguiam provavelmente tecem relações sensíveis entre os envolvidos transformando o ambiente.

Observamos que algumas pessoas atendiam o celular durante as apresentações, outros intencionavam filmar com o *flash* do celular ativado mesmo depois de serem avisadas que não era permitido. Outros conversavam tranquilamente durante as obras, entre outras manifestações e para constar, estes espectadores são normalmente considerados os menos experimentados pelas coordenações dos festivais.

Nestes dias, recordei-me do início de minha trajetória com a Dança em Taubaté - SP. Os nossos festivais e apresentações de final de ano, como característica de eventos do/no interior, era diante de um público que por vezes aguardava o ano todo pela única oportunidade de adentrar o Teatro Municipal. Muitas vezes assistiam em pé pelos corredores laterais, mas, não desistiam da experiência de apreciar dança e os seus em cena, que como aqui, era de forma pagante. Estes dois públicos têm distanciamentos, mas também similaridades. Um ponto de encontro entre eles é o comportamento entusiasta como forma de se expressar diante da experiência. Assobios, gritos, elogios e muitos aplausos.

Estas observações de maneira alguma são seguidas de reprimenda ou certezas. Ao contrário, é legítima a forma como cada público se posiciona porque é essa liberdade de bem-estar é que faz com que o público esgote a bilheteria nesta mostra. O ponto que tensionamos é

que o fato destes espectadores se comportarem de maneira diferente não indica necessariamente que são menos ou mais experimentados ou que tecem ou não relações sensíveis com a dança. Pois, não é a frequência nos eventos que garante que os espectadores estão abertos ao devir de novas experiências com a linguagem, mas, também não a excluí.

Provavelmente, como meus familiares e amigos em Taubaté, existe uma frequência, mesmo que espaçada, desses espectadores em espetáculos de dança. O que pode não haver em ambos os casos são experimentações diversificadas de fruição estética e o incentivo de uma investigação mais aprofundada sobre as reverberações destas experiências consigo próprio.

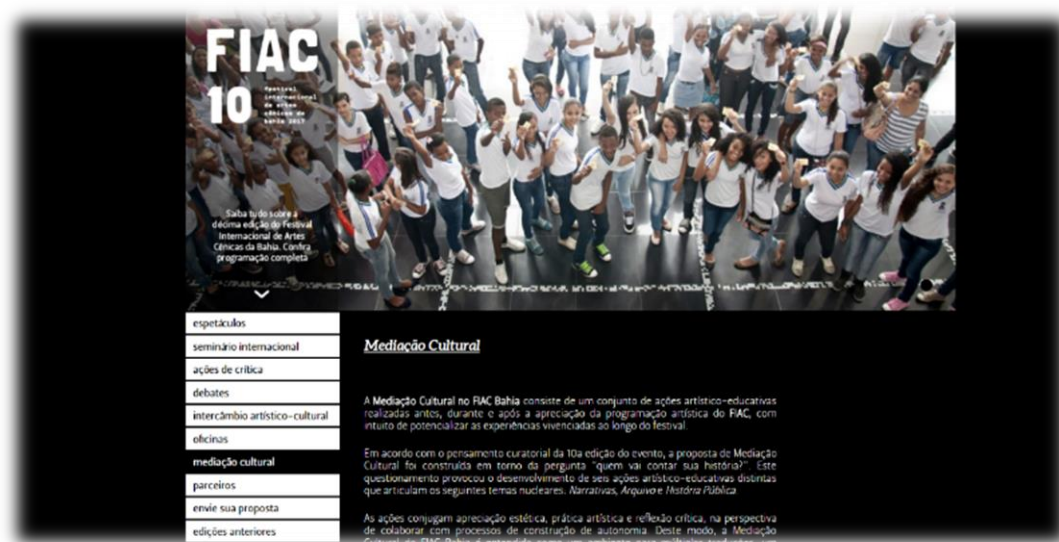
Nesse sentido, a mediação artística poderia ser voltada a trabalhar, com equilíbrio e sensibilidade, para perceber as necessidades e potencialidades tanto dos espectadores quanto dos dançarinos, das obras e dos 'outros' no encontro com a dança, se não dificilmente essas experiências vão passar de um mero *momento espetacular*. E deste modo, é preciso que um tipo de mediação artística que provoque o espectador para que ele encontre por si só motivações que possam estabelecer uma relação estética alargada com a Dança.

Nestas noites a plateia é sempre lotada e toda a verba arrecadada com a bilheteria é revertida para o cachê dos dançarinos e, portanto, não há ações de mediação cultural, digo distribuição de bilhetes gratuitos, por este motivo. Isso aponta que se o espectador se sente motivado para esta aproximação o valor dos bilhetes talvez seja o menos importante e desfaz o mito de que as ações de mediação artística devem sempre trabalhar com a gratuidade dos bilhetes.

Da nossa perspectiva, ao contrário esta noite deveria ser vista como espaço frutífero de ações de formação do espectador diante da potencialidade que a mostra carrega. Aponto isso, pois, considerando que a fruição diversificada poderia corroborar com a ideia de potencialização da experiência estética, aliado a postura motivacional que os leva espontaneamente à mostra, esta seria a noite adequada para propor vivências e debates sobre no mínimo as variadas estéticas apresentadas e as reverberações que provocam no espectador. Além da possibilidade de fomentar o desejo destes espectadores em ampliar sua frequência e experiências em outros espetáculos para além da mostra.

## 2.4 O programa de mediação artística no Fiac de 2017

Fotografia 2 - Print da página oficial do programa de mediação cultural do Fiac 2017



Fonte: Site oficial do festival Fiac

O Fiac, nasceu em 2008, através do Núcleo Internacional de Festivais de Artes Cênicas do Brasil. Em sua 10ª Edição o Fiac já apresentou em média duzentos espetáculos - dentre internacionais, nacionais e locais -, de teatro, dança, performance e intervenção urbana, ao longo das edições. Promove atividades formativas como oficinas, debates e publicações, além de ações de mediação cultural que proporcionam o encontro entre público e artistas.

Atualmente é considerado um dos festivais de artes cênicas mais importantes do Brasil ao lado do Festival Internacional de Artes Cênicas de Pernambuco (PE), do Porto Alegre Em Cena (RS), do Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF), do Festival Internacional de Londrina (PR), dentre outros. Segundo Felipe Assis (FIAC, 2017, p. 5), coordenador geral do Fiac, "o festival nasceu com o objetivo de colocar a Bahia no circuito das artes cênicas internacionais e nacionais, e, a partir daí promover um diálogo mais amplo acerca de criação, produção e difusão no segmento".

Nesta edição de 2017, no período de 24 a 29 de novembro, foram desenvolvidas uma média de cinquenta ações, dentre as quais destaca-se: dois seminários internacionais, oito oficinas, três debates e dezenove espetáculos realizados em treze espaços ou equipamentos culturais da cidade. O Goethe Institut sediou, como em anos anteriores, o Pátio Fiac, um ponto de encontro que reuniu artistas, espectadores, num espaço livre de convivência, além de ações da programação. No entanto, as ações do programa de mediação cultural aconteceram

principalmente nos espaços do Teatro Vila Velha, Centro Cultural Plataforma, Teatro Martin Gonçalves, Teatro Gregório de Mattos e no Espaço Cultural Barroquinha.

O IV Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas foi realizado em parceria com o Grupo de Pesquisa Entre: Artes e interdisciplinaridades e contou com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Goethe-Institut. Promoveu diálogos sobre os temas da curadoria e mediação em dois dias com convidados de renome, do cenário nacional e internacional, como a professora Bertie Ferdman, da *City University of New York* e Fernando Barros, professor e gestor cultural do projeto mARTadero, em Cochabamba, na Bolívia.

A mediação cultural do Fiac tem dez anos e se configura como um dos três eixos do Programa de Ações Formativas do festival. Na perspectiva do Fiac, a mediação cultural “consiste em um conjunto de ações artístico-educativas realizadas antes, durante e após a apreciação da programação artística do Fiac, com intuito de potencializar as experiências vivenciadas ao longo do festival” (FIAC, 2017, p. 74). Neste intuito, a equipe de mediação cultural desenvolveu, a partir de 2011, um caderno com bases pedagógicas elaborado para agentes culturais, reeditado nas edições seguintes até 2014.

Rita Aquino, coordenadora do núcleo de Atividades Formativas do Fiac, comentou que, a princípio, estes cadernos eram direcionados a professores de escolas públicas e agentes culturais que atuavam como multiplicadores culturais em seus espaços de atuação comunitária. Essencialmente, essa publicação, orienta os mediadores no que se refere aos conteúdos e as formas como podem desenvolver atividades de ensino-aprendizagens sobre as artes cênicas e os objetivos a alcançar com cada uma delas.

Resumidamente, eles contextualizam o que é mediação na perspectiva do festival, a importância da experiência estética na formação cidadã e apresentam para educadores, que não atuam na área de teatro e dança, formas de trabalhar com a linguagem das artes cênicas no seu cotidiano. Do ponto de vista pedagógico, este material demonstra ser bem significativo pois, trata-se de um caderno para professores com um conjunto de jogos e atividades para serem realizados antes, durante e pós-espetáculos, organizados em cinco eixos identificados como presentes na cena contemporânea: “fragmentação da cena, tecnologia nas artes, mistura de multilinguagens, uso das tecnologias, explosão dos espaços cênicos e a complexidade humana em cena” (FIAC, 2011, p. 6). De modo singelo, comunica aos professores de outras áreas de conhecimento o que para qualquer profissional da dança ou até mesmo do teatro se configura como atividade cotidiana e, por esse motivo, é relevante.

**Fotografia 3** - Cadernos de mediação cultural do Fiac



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em edições anteriores do Programa de Mediação Cultural, foram feitas pequenas formações para sensibilizar educadores que incluía, dentre outros, apreciar espetáculos, experienciar espaços culturais e algumas intervenções pós-espetáculos. E a partir de 2012, o Fiac começou a trabalhar as atividades formativas em três frentes articulando as oficinas de formação artística, o programa de estágio de produção cultural e o programa de mediação cultural. No final de 2012 montaram um programa de mediação cultural, independente do festival, com patrocínio específico advindo da iniciativa privada que durou em torno de dez meses no ano seguinte.

Neste desdobramento, com base numa perspectiva educativa, o programa deixa de direcionar a mediação cultural para uma determinada programação do festival e passa a pensar sobre um programa de formação de públicos de modo alargado. Neste novo desafio e com uma equipe de cinco mediadores, passa a atuar com base em cinco ações; um curso de capacitação de 20h para os educadores; o acompanhamento pedagógico ao longo do ano; as visitas guiadas a cinco equipamentos culturais da cidade; um grupo de estudo que desenvolvia a curadoria educativa voltada para os públicos específicos, partindo dos espectadores e as ações pós-espetáculos, com oficinas ministradas pelos artistas nas escolas públicas distribuídas pelos vários bairros da cidade.

Este projeto envolveu em média três mil pessoas que foram incentivados a participar da agenda cultural da cidade e ganhou uma segunda edição em 2014. Nestas oportunidades, o programa tinha subsídios para oferecer transporte e alimentação para os grupos, mas segundo Rita Aquino, esta estrutura foi também repensada ao final deste projeto piloto (informação



verbal)<sup>5</sup>. Para a coordenadora, questionava-se até que ponto as ações não estavam demasiadas formatadas em condições ideais para se frequentar um espaço cultural? A partir daí, foram levantadas questões relativas a gratuidade *versus* a desvalorização do trabalho artístico, sobre a dependência e acomodação por parte dos espectadores para se repensar as ações da próxima edição do programa de mediação cultural do festival.

Em 2015, por conta dessas experiências anteriores, a mediação cultural do Fiac contou com muitos grupos articulados. A mobilização resultante destes dois anos de projeto patrocinado, deu continuidade a ações pontuais, já sem o incentivo da iniciativa privada, as quais foram iniciadas um mês antes da edição anual do festival. Na edição de 2016, as questões políticas nacionais protagonizadas nesse período reverberaram na busca da representatividade e o festival como um todo passa a ser entendido como espaço de formação, de construção de pensamento. Esta nova perspectiva modificou mais uma vez a maneira como as ações de mediação cultural foram realizadas.

Como apontamos, o programa de mediação cultural do Fiac passou por várias experimentações metodológicas e estruturais durante este período de dez anos. Na edição de 2017, também como o Vivadança, sofreu cortes nos recursos financeiros oriundos tanto da administração pública quanto da privada desencadeando menores incentivos para o Programa. Por consequência, este foi o ano com a menor equipe de mediadores, da qual participei, para além de observadora, como mediadora cultural.

Os processos de programação das ações de mediação cultural do Fiac de 2017 decorreram um mês antes do início do festival. A equipe de mediação cultural contou pela primeira vez com a participação de cinco voluntários advindos de áreas de conhecimento como as artes, comunicação e *marketing*. A escolha da equipe foi pautada no interesse pelo campo da produção cultural e familiaridade com as artes cênicas. Os membros da equipe se encontravam alternadamente, em encontros diários, para proceder a estruturação de base. Neste momento, as responsabilidades eram compartilhadas e consistiam: na realização de contatos prévios de triagem com os coletivos; na organização de uma planilha de controle das ações de vivências e dos espetáculos que seriam apreciados; e no levantamento e organização de material para as vivências.

Na prática, todo o processo se deu de maneira criativa e pedagogicamente orientada. Foi elaborado um conjunto de documentos desenvolvidos com base em seis ações distintas, em

---

<sup>5</sup> Informação fornecida por Rita Aquino no encontro de apresentação formal da pesquisadora, em Salvador, em setembro de 2017.

consonância com alguns dos espetáculos da programação. Este material era composto por um release do espetáculo, ficha técnica e um plano de desenvolvimento de ação para vivências que poderiam ser realizadas antes e após a fruição dos espetáculos pelos próprios coletivos de maneira autônoma. Após o primeiro contato telefônico com os representantes dos grupos estes documentos eram enviados por *e-mail* para confirmação de disponibilidade e interesse.

Nesta oportunidade o projeto de mediação cultural do Fiac Bahia mobilizou, em média, dezesseis grupos e coletivos que participaram de ações pré, durante e pós-espetáculos. O público advindo do programa de mediação cultural foi contabilizado em torno de duzentos espectadores que puderam apreciar entre dez espetáculos da programação. De modo geral tanto o Vivadança quanto o Fiac direcionam um ou dois mediadores culturais para cada espetáculo. Organizam desde o acolhimento dos grupos nos espaços culturais, distribuição de convites para os presentes e assistem junto com os grupos os espetáculos programados. E finalizam com uma despedida formal já articulando a ação pós-espetáculo, que pode ser neste último momento através de um bate-papo, à distância - com o envio de materiais pedagógicos, ou presencialmente na sede dos coletivos.

Algumas vivências foram realizadas previamente nas sedes dos coletivos e outras horas antes do espetáculo nos espaços cedidos dentro dos equipamentos culturais. Por exemplo, a ação pré-espetáculo desenvolvida para os coletivos que foram assistir a obra *ISTC*, com Isaura Tupiniquim, aconteceu três horas antes do espetáculo, no Teatro Gregório de Mattos. A dinâmica elaborada para este encontro envolvia a ideia de uma contação de histórias construídas em conjunto. Espectadores de três coletivos diferentes estiveram presentes nesta vivência.

A ação tratava de os participantes desenvolverem prováveis narrativas sobre os outros participantes, baseadas somente nestas impressões do primeiro contato entre os grupos. Eles escreviam palavras ou frases sobre ‘o outro’ e passavam a folha de sulfite adiante. Este procedimento foi finalizado com a leitura deste *patchwork* de narrativas individuais e ao mesmo tempo coletivas. Reverberou relatos emocionados, cúmplices e processos de reflexão potencializados pela questão norteadora da edição deste ano: quem vai contar sua história? Ao final da vivência o abraço coletivo do grupo, hábito comum em alguns coletivos de dança, refletia que naquele momento os corpos e seus movimentos falavam mais alto do que qualquer palavra enunciada.

Neste momento, em que me dividia entre observar e participar, percebia que aqueles corpos estavam imersos em possíveis processos de potencialização das experiências estéticas. E após inúmeras manifestações de agradecimento, todo o grupo se deslocou para o espaço onde

se realizaria o espetáculo. Este tratava do tema da importância do compartilhamento de narrativas individuais numa sociedade contaminada pelo individualismo e de questões de empoderamento autobiográfico. Observei também que muitos dos participantes trocavam informações pessoais para futuros contatos, outros deixavam o encontro dizendo que replicariam a ação com outros colegas. E esta finalização momentânea indicava que laços afetivos poderiam estar sendo tecidos e potencializados tanto com a dança, que os reuniu, quanto com o festival que os acolheu.

No entanto, diante de tudo que foi posto, constata-se que a preocupação com programas de mediação artística para a dança, no contexto dos festivais brasileiros, demonstra ser um tema ainda frágil em comparação com núcleos das artes visuais, por exemplo. Seja por desconhecimento ou desinteresse, em outros espaços no Brasil e no exterior a preocupação com o que já é denominado como campo de pesquisa e atuação (CHAUMIER; MAIRESSE, 2013) é fortemente investigada.

Esta investigação aponta que, durante os pouco mais de dez anos do Vivadança e do Fiac, as ações intituladas de mediação cultural foram se transformando ao longo do tempo, ora devido a circulação dos profissionais que atuam nessa área ora devido as condições financeiras que os subsidiam ou mesmo por conta da práxis que modifica também os conceitos. Portanto, no contexto desses festivais o entendimento de mediação para a dança adquire, a cada edição, um caráter singular e diferenciado.

Estas modificações compreendem os planejamentos, procedimentos e formas de avaliação das ações de mediação cultural e de modo semelhante os dois Programas trabalham com uma base de ações antes, durante e pós-espetáculos. No entanto, existem, no mínimo, duas dimensões de planejamentos. A primeira refere-se a dimensão da coordenação de produção do festival que visualiza a mediação cultural como mais uma grande área dentro do planejamento geral do evento e, neste sentido, vai cobrar resultados mais objetivos com relação a mesma. A segunda diz respeito à dimensão da coordenação da mediação cultural, submetida às regras da coordenação geral, que usualmente vai se preocupar também com estratégias sensíveis de aproximação dos públicos com a dança.

Tanto na dimensão da gestão quanto da produção cultural alguns pressupostos pedagógicos presentes nesses campos se interpenetram, mas também se distanciam em momentos de tensão. Por exemplo, quando a destinação de bilhetes gratuitos reservadas para o programa de mediação cultural não é o bastante para corresponder à demanda de público do programa e a coordenação geral do evento não quer ou não pode disponibilizar maior

quantidade dos mesmos, concordando ou não em alguns pontos, neste momento, pode haver um distanciamento porque essas dimensões são dirigidas por objetivos dessemelhantes.

O coordenador geral do evento pode estar guiado pela intenção de faturamento de bilheteria, para complementar o orçamento do evento, e a coordenação de mediação pelo objetivo de abrir mais espaço para espectadores ditos menos experimentados. Este é apenas um exemplo para compreendermos que existem objetivos distintos/hierarquias na gestão desses eventos, como de qualquer outro. Sendo assim, a segunda dimensão do planejamento sempre depende de critérios estabelecidos pela primeira, mas, por outro lado, opera com certa autonomia para sua realização. Nesta investigação interessa-nos retratar mais as especificidades do planejamento que parte da coordenação da mediação cultural de que da coordenação geral do festival.

Os dois festivais deixam bem definido que o programa de mediação cultural serve, principalmente, para promover aproximações dos espectadores com a dança ou com as artes cênicas, através de ações que potencializem processos de autonomia e os direcione para experiências estéticas emancipadoras. De maneira geral, estas são formatações que têm sido bem aceitas na sociedade soteropolitana, sendo inclusive replicadas por inúmeros outros grupos e coletivos na cidade, como uma receita básica.

A estrutura organizacional da mediação cultural destes dois festivais é semelhante, mas, diferem-se principalmente pela diretiva exclusiva do segmento dança, no caso do Vivadança. No entanto, identificamos que existe uma formatação verossimilhante entre os dois programas de mediação cultural. Ambos são denominados de programa, atuam com uma equipe independente, composta por coordenação e mediadores culturais. Mantém uma lista atualizada de grupos e coletivos existentes na cidade, como prováveis parceiros nas edições. Também destinam cotas de bilhetes pré-estabelecidas pela coordenação geral do evento e praticam um certo tipo de curadoria pedagógica, direcionando os públicos para os espetáculos.

No entanto, durante o acompanhamento dos programas de mediação cultural, pode-se perceber que os engessamentos das ações de mediação artística condicionam um tipo de separação entre o público mediado, tido como menos experimentado e o público espontâneo, supostamente mais experimentado. Essa linha abissal é nítida nos dois festivais desde a destinação das cotas de bilhetes que não contemplam ‘as obras ditas mais importantes’ até comentários aleatórios sobre a adequação de determinado público mediado que não sabe se comportar em determinados espetáculos.

Não obstante existam as iniciativas citadas, estas enfrentam desafios como questões relativas à sustentabilidade que por sua vez podem acarretar a (des)continuidade dos

programas. Também enfrentam questões relativas a contratação de recursos humanos especializados e de infraestrutura para a realização do trabalho dos mediadores culturais.

Atuar com programas de mediação cultural que visam a formação do público é puxar para si uma responsabilidade social que transpassa e transcende conceitos de formação, ou educação ou acesso a bens culturais. Não cabe serem encarados somente como contrapartida social dos investimentos públicos ou privados. Sendo assim, investigar lacunas para que a formação do público não seja fictícia, de efeitos paliativos e ilusórios, trata-se de uma prerrogativa que reflete a seriedade dos propósitos da mediação cultural que se além a dimensão da experiência estética do espectador na contemporaneidade.

Nenhuma destas prerrogativas são certas ou verdadeiras, pois tanto artistas quanto espectadores podem ser contaminados por reverberações que se alteram nos encontros promovendo formações. E estas reverberações denominadas de *noures* por Pietro Ubaldi (1937), podem ocorrer quando as energias irradiadas pelos corpos provocam ondas afins e o campo natural destas energias se converte em ação corporificada proporcional a potência projetada em conjunto.

De outro modo, sensações, percepções e/ou emoções que reverberam no momento dos espetáculos são um tipo de resultado de frequências geradas pelos campos vibracionais ali presentes. Por certo, que estas frequências possuem variáveis, e o que toca um espectador pode não tocar outro. Mas, o fato é que quando estes corpos se encontram, projetam e compartilham no espaço um núcleo de energia diferenciado e quando este é potencializado pode ser captado pela maioria. Estes fluxos energéticos combinados durante a programação do festival contribuem tanto para a definição de sua *vibe* quanto para uma possível potencialização de uma experiência estética, mas, talvez não sejam suficientes para promover a formação de espectadores.

No entanto, da perspectiva de alguns dos espectadores entrevistados<sup>6</sup> (2018) estes dois festivais carregam um denominador comum compartilhado pelo imaginário coletivo corporificado sobre eventos deste porte. Para esses espectadores participar como público da mediação cultural é aceder a um espaço até então restrito, elitizado e fora do comum. O acesso a um evento proporcionou-lhes sensações de inserção artístico-cultural. E de fato, os festivais colaboram para uma partilha sensível que constroem junto com eles, um conjunto de lembranças que adquirem significado específico e ressignificáveis a cada novo encontro. Deste modo, as vivências experienciadas nestes ambientes podem ser consideradas uma construção

---

<sup>6</sup>Entrevistamos 5 espectadores, sendo 3 do Vivadança e 2 do Fiac.

compartilhada, um tipo de [...] arquétipo essencial, em torno do qual se estrutura toda socialidade. [...] isto é, um estar-junto fundamental. [...] assim, a ênfase posta sobre a vivência é uma boa maneira de reconhecer os elementos subjetivos como parte integrante das histórias humanas (MAFFESOLI, 1998, p. 283).

As afirmações destes espectadores que participaram dos programas de mediação cultural sustentam o que podemos denominar de atmosfera do festival. Pois, cada festival a seu modo reúne camadas de elementos subjetivados que se entrelaçam na emanção de uma ‘vibração’ singular como um elemento ‘x’ particular. Esta *vibe*, como alguns espectadores se referiram nas entrevistas, da nossa perspectiva, é animada por todas as energias que o evento condensa tecendo laços sensíveis no acontecer destas vivências. São consequências de uma trans/multi contaminação dos fluxos de energias emanadas pelos corpos dos organizadores, funcionários e espaços culturais, bem como das obras, dos artistas, dos espectadores e do contexto sociopolítico cultural em que vivemos.

Para Maffesoli (1998, p. 284), mais do que “encontrar explicações causais para coisas humanas; num primeiro momento é sobretudo necessário compreendê-las” como “plurais, não se prestam a uma conclusão, mas sim a uma abertura” (MAFFESOLI, 1998, p. 113). Uma abertura que, da nossa perspectiva, convoca a participação individual e coletiva em encontros consigo, com o outro e com os mundos, no qual todo movimento participativo advém da ação.

Sendo assim, mediação artística para a dança pode ser compreendida como um espaço delimitado por estratégias de aproximação que proporcionam encontros com/no universo da Dança. Isso quer dizer que se as ações de mediação dos festivais são planejadas para proporcionar encontros com uma obra de dança, a mediação artística se configura para a dança e não para o teatro ou outra linguagem. Difere de uma ação de mediação artística elaborada para a fruição em outras linguagens porque cada uma tem singularidades, que influenciam nos processos criativos de elaboração e vivências das mesmas.

Assim, podemos considerar que inúmeras experiências são passíveis de tocar esteticamente os sujeitos. Talvez não tenha somente a ver com as obras em si, tão pouco apenas com os artistas ou mediadores, mas com as condições e a potência dos encontros e das vivências compartilhadas com estes outros corpos. Por outro lado, indica que as possibilidades de potencialização das experiências estéticas dos espectadores são infinitas, individuais, ao mesmo coletivas, e, neste caso, somente acontecem na vivência do aqui e agora destes encontros durante os festivais. Portanto, o compartilhamento de experiências singulares que tiveram como causa primária os festivais conferem-lhe *status* de espaços de mediação artística capazes de modificar sujeitos.

### 3. EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS CORPORIFICADAS EM DANÇA

Experiências estéticas, na contemporaneidade, dizem respeito às inúmeras maneiras que os corpos trocam forças com objetos estéticos/estetizados – que articulam uma potencialidade expressiva - numa forma peculiar de atenção gerando fluxos que se entrelaçam em processos intersubjetivos, individuais e/ou coletivos num determinado tempo e espaço. O acontecimento estético produz diferenças nos sujeitos e deriva do jogo dos encontros, das influências e inúmeros efeitos/produções de sentidos de maneira singular e por si só transformadoras.

Para Dewey (2010) a experiência nasce nos processos de interação e influência do organismo e/com o meio. Neste contexto, "a experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exigir uma chancela estética para ser completa". (DEWEY, 2010, p. 114). Deste modo, inferimos que tanto acessar como explorar o plano da experiência estética não se configura como uma tarefa fácil devido a nossa falta de experiência e hábito. Nesse sentido, requer aprendizagem sobre nossas relações interpretativas com os mundos. Mas, como aprender a explorar o plano da experiência sem tender para perspectivas dualistas de corpo ou maniqueístas da vida?

De acordo com Dewey, o que pode interferir na compreensão da dimensão estética é o desequilíbrio e/ou o detrimento entre o considerado prático e o intelectual. Pois, como ambas perspectivas estão contidas nesta dimensão, só a práxis permitiria haver a unidade de uma experiência estética. Afirma que a experiência estética que se destaca para um sujeito é singular pela existência de “uma *qualidade* ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem” (DEWEY, 2010, p. 112, grifo do autor). É detentora dessa qualidade estética porque gera um tipo de *conclusão* intelectual, considerada como "a consumação de um movimento" (DEWEY, 2010, p. 113).

Maffesoli (1998) se aproxima da fala de Dewey quando afirma que a vivência ou a experiência sensível não é a negação do saber.

Muito pelo contrário, trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno deste nome só pode estar organicamente ligado ao objeto que é o seu. É recusar a separação, o famoso “corte epistemológico” que supostamente marcava a qualidade científica de uma reflexão. É, por fim, reconhecer que, assim como a paixão está em ação na vida social, também tem seu lugar na análise que pretende compreender esta última. Em suma, é pôr em ação uma forma de empatia, e abandonar a, sobranceira visão impositiva e a arrogante superioridade que são, conscientemente ou não, apanágio da *intelligentsia*. (MAFFESOLI, 1998, p. 276)

Como contraposição a este tipo de característica impositiva, Jauss afirma que reflexões sobre experiências estéticas com artes não é exclusividade de especialistas e, desse modo, valoriza tanto a participação quanto as considerações do espectador. Para Jauss (2001, p. 49-50), "a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor", pois, [...] "realizam-se na sintonia com seu efeito estético". Efeito estético, nesse sentido proposto pelo autor, pode ser entendido como o resultado causado pelo estabelecimento de uma relação com algum objeto estético ou estetizado que gerou reverberações e uma forma peculiar de atenção.

Para Larrosa (2014, p. 47), a experiência do sujeito é sua vida,

[...] o que aconteceu a ele, o que ele viveu. [...] tem a ver com o sentido dessa vida tanto para si mesmo como para os outros. A experiência é o que me acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma, me constitui, me faz como sou, marca minha maneira de ser, configura minha pessoa, minha personalidade. Por isso, o sujeito da formação não é o sujeito da educação ou da aprendizagem e sim o sujeito da experiência: a experiência é que forma, a que nos faz como somos, a que transforma o que somos e o que converte em outra coisa. (LARROSA, 2014, p. 48).

Para este autor, a experiência adquire um sentido distinto em relação à própria vida e, por este motivo, pode ser transmitida através da comunicação destas. Chama a atenção para que estejamos atentos aos processos e a exploração dos planos de experiência, ressaltando que nos faltam palavras para elaborar as linguagens da experiência que nos toca ou atravessa porque, de modo geral, não dispomos de compreensões claras sobre esses efeitos sensíveis em nós mesmos. Na perspectiva do autor, trata-se "de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.". (LARROSA, 2014, p. 16).

De certa forma, a perspectiva de Larrosa com relação a experiência estética extrapola a divisão das artes com a vida. Reforça que podemos ter experiências transformadoras em quaisquer ambientes culturais deixando ao sujeito a autonomia de percepção do que lhe 'toca' e esse ponto é caro a esta pesquisa. Por um lado, implica que os sujeitos devem estar abertos às modulações da atenção para tentar perceber o quanto se colocam em estados de disponibilidade nas relações. Por outro, processos de reverberações de experiências estéticas podem não estar acessíveis conscientemente durante as experiências e podem ou não, posteriormente serem acessados para e/ou atuar como 'gatilhos' na potencialização de outras experiências tempos depois das vivências.



No caso específico da dança, pode se afirmar que os espectadores se conectam com a dança primordialmente através dos movimentos dançados. Por meio dos níveis da empatia cinestésica e, usualmente, sem necessitar transformar suas emoções e sentimentos numa tradução literal do que os acomete. Para Gil (2001) nesse processo intercambiante percebemos nos corpos a intenção do movimento que carrega em si muitos significados. Indicam a intensidade de vida de uma ação ou gestos que não precisam ser explicados para serem compreendidos, pois o seu dispositivo de descodificação não é senão seu desdobramento (se estender, abrir-se, alargar, prolongar). Para o autor “a dança revela ao espectador-auditor múltiplos afetos de vitalidade bem como a sua variação e [...] o coreógrafo tenta, as mais das vezes, exprimir uma maneira de sentir e não um sentimento particular”. (GIL, 2001, p. 91).

Nesse sentido, os espectadores da dança não devem procurar encontrar esse sentimento particular e sim tentar perceber à sua maneira de reconhecer as emoções e os afetos ao se relacionar com as obras de danças. Nesse processo metacognitivo, no sentido do que é pessoalmente relevante na vivência dos indivíduos, incluindo seus conceitos morais e éticos, a capacidade de reconhecer as reverberações no aqui e agora é o que lhe permite lidar com estes estados corporais co-determinando a manifestação de outro, pois, como coloca Varela (2003, p. 72), “as unidades de conhecimento são fundamentalmente concretas, corporificadas, incorporadas, vividas”. Nesse contexto, os debates promovidos a partir dos conhecimentos em áreas como as ciências cognitivas e a somática, permitem-nos de outro modo, compreender que a experiência estética é uma ação corporificada, uma ação cognitiva, visto que as sensações e percepções são parte do processo cognitivo.

Para Damásio (2013, p. 55) todos os humanos possuem emoções e estão atentos às emoções dos outros, pois, “as emoções estão ligadas as ideias, aos valores, aos princípios e aos juízos complexos”, e tem a ver com prazer, pavor, alegria, horror, satisfação, deleite, harmonia, etc.

O impacto humano de todas as causas de emoção, refinadas ou não, e de todas as tonalidades de emoção que estas provocam [...] dependem dos sentimentos gerados por essas emoções. É através dos sentimentos que são dirigidos ao interior e são privados, que as emoções que são dirigidas para o exterior e são públicas, iniciam o seu impacto na mente. Mas, o impacto completo e duradouro dos sentimentos exige também a consciência, pois, só com o advento do *self* podem os conhecimentos tornar-se conhecidos do indivíduo que os experimenta. (DAMÁSIO, 2013, p. 56).

Na perspectiva desse autor existe uma distinção entre ter um sentimento e ter conhecimento que se tem um sentimento, pois, não existem provas de que estejamos conscientes de todos eles. Isso porque, segundo Damásio, por um lado, apercebemo-nos dos

sentimentos quando estes já estão ‘claros’ na consciência. Mas, por outro, estes já estavam se desenrolando enquanto processos biológicos. Iniciados no que ele denomina de estado de emoção de forma não consciente, que se modifica para o estado de sentimento ainda não consciente e, por último, o estado de sentimento “tornado consciente, quando é conhecido pelo organismo que experimenta tanto a emoção quanto o sentimento” (DAMÁSIO, 2013, p. 57). Sendo assim, a consciência “tem de estar presente para que os sentimentos possam influenciar o sujeito que os tem, para além, do aqui e agora imediato.” (DAMÁSIO, 2013, p. 57).

Para estes autores, aparentemente estes processos mediados pelos corpos partem de um acontecimento complexo que abriga espaços para mais ou para menos, refletirmos sobre o que nos toca, porque estes foram mantidos na memória. Nesse sentido, as memórias destas percepções corporais se transformam em conhecimentos de sentimentos quando também são investigadas; tornam-se gatilhos para outras experiências. Diferem-se da dimensão fundamental do afeto porque estes além de serem alterações neuroquímicas, são agentes modificadores de comportamento, pois significam a percepção de nossas inclinações, do que nos move e/ou nos afeta. A partir destas perspectivas considera-se que o papel dos afetos na construção de conhecimentos não está excluído da atividade intelectual, pois, produzem um sentido de urgência que influi nas reações corporais percebidas por nós.

Enfim, podemos perceber que de alguns pontos de vista da Estética, da Filosofia, da Sociologia, das Artes ou da Neurociência, a investigação sobre o que nos atravessa é atribuída ao fato de conseguirmos identificar um estado consciente - percepção sensorial de emoções, sentimentos e afetações - que configuram experiências corporificadas. Percebe-se que, desse modo, os sujeitos traçam caminhos entre o íntimo e o singular de cada um e o compartilhamento dessa singularidade oferecida generosamente à sua sociedade atua como uma base da formação do cidadão de amanhã. Pois, como afirma Damásio (2014, p. 365), “a meta da civilização, há pelo menos três mil anos, tem sido com mais ou menos sucesso, melhorar a existência”. Como não *somos*, mas, *estamos* estas investigações sobre experiências estéticas corporificadas no âmbito das mediações artísticas configuram-se infinitas.

Com todas estas possíveis variações, as possibilidades de experiências estéticas corporificadas exigem um certo tipo de prontidão e aberturas, por parte dos sujeitos. Nesse sentido, podemos arriscar que uma pessoa experimentada esteticamente é aquela que está aberta a algo desconhecido que ainda está no devir. Não é o espectador que assistiu inúmeros espetáculos ou o ‘conhecedor’ da linguagem da dança e sim o que investiga continuamente os efeitos da sua relação com a dança sobre si. Sendo assim, a dança pode estabelecer sentidos de

compreensões de nós mesmos através de um tipo de experiencição que acontece conforme uma singularidade. Permite um desvelar sobre nossas potencialidades que, por sua vez, serão atualizadas no contato com os outros, em vários cenários da esfera pública.

Diante de tudo que foi posto à luz da problematização destas conexões, compreendidas como intrínsecas, interessa à esta investigação porque no contexto sociocultural o cidadão é corresponsabilizado pelo futuro das sociedades tanto para a melhoria de si quanto do outro. Portanto, para investigar e potencializar a própria experiência estética com a dança, sugiro que as ações de mediação artística devem orientar os espectadores no sentido de problematizar os encontros, transparecendo uma interioridade cidadã que permite a articulação do Eu-Nós e suas diferenças. Identificando esses processos, nexos de sentidos, emoções, percepções, sentimentos, num determinado nível de consciência, reconhecidos em tempo real.

De modo algum, colocamos a mediação artística em dança como unívoca ou onipotente nesta empreitada. No entanto, ela pode se configurar como um modo de intervenção peculiar, devido às distintas perspectivas que as Danças têm do corpo. Pois, demonstra ser um conjunto de configurações que podem revelar como o outro potencializa os corpos, os movimentos, as danças ampliando tanto a consciência de si quanto estabelecendo ligações sensíveis de maneira corporificada.

### **3.1 Potencialização de experiências estéticas corporificadas**

A potencialização das experiências estéticas se configura como um tipo de conexão corporificada nos encontros entre os espectadores e a dança. A relação corporificada acontece sem a mediação artística, mas, no caso dos festivais, essa conexão aparentemente é potencializada por conta de existir um programa de mediação artística com estruturas e procedimentos metodológicos que propõem processos mediadores junto aos fruidores. Mas, também é uma possibilidade que depende de aberturas do espectador para o tecimento dessas relações sensíveis, para o novo. Podem ser fomentadas nas ações de mediação artística quando estas também abarcam questões relacionadas às várias percepções que podem ampliar as capacidades dos sujeitos para a geração de novas realidades.

A possibilidade do estabelecimento de conexões e potencialização das experiências estéticas resulta dos inúmeros encontros a que os sujeitos se deparam na vivência humana. Não existe um 'botão de comando' que desligue ou desconecte o espectador de todas as complexidades que os rodeiam. Desta maneira, no momento das ações de mediação artística

ou dos espetáculos os espectadores são os mesmos sujeitos – considerados sempre em transformação - que atuam na esfera pública. Nesse sentido, o conjunto de acontecimentos potencializa ou não experiências, bem como a produção de conhecimentos e autoconhecimentos explorados podem ou não promover processos transformadores nos sujeitos.

Os estados corporais dos espectadores são continuamente contaminados ou influenciados, bem como, os seus contrários, que por consequência podem contaminar os ambientes em que se inserem. Por exemplo, os sujeitos podem mudar de estados corporais, e não estou afirmando se é positivo ou negativo, diante da sua relação ao como se dão as condições de deslocamento até o local das ações ou espetáculos. Podem desenvolver sensações de medo e insegurança usufruindo dos transportes coletivos quando se dirigem aos encontros. Podem desenvolver oscilações de humor referente a motivos naturais com relação à previsão do tempo – às vezes os sujeitos não gostam da chuva, ou do calor. Às vezes pode ser que a estética das obras não os agrade, mas, se houver aberturas, pode ser que estas experiências os conquiste com o tempo. Enfim, inúmeras situações podem modificar os estados corporais dos espectadores e estas e diversas outras circunstâncias os influenciam a todo o tempo.

Identificar que os sujeitos estão propensos a mudanças é um diferencial nas propostas e ações de mediação artística, visto que, quaisquer tipos de abordagens temáticas que problematizem o cotidiano servem como gatilhos que podem promover um tipo de conexão corporificada. Nesse sentido, os níveis de tomada de consciência do sujeito diante das sensações, emoções, percepções, sentimentos e possíveis transformações conduzem a novas reflexões. Indicam que somos passíveis de experiências estéticas e reverberações em quaisquer momentos da vida cotidiana com ou sem as artes.

O esforço individual em prol de outras possibilidades ou a descoberta de diferentes modos de agir com relação a estes incidentes cotidianos também conduzem nossas atitudes diante das experiências com as artes. Pois, de modo geral, replicamos esses modos de agir nos vários setores e dimensões da vivência humana. Quero dizer que o sujeito que dá a conhecer aos outros, ou não, por exemplo, qualquer tendência homofóbica na convivência em sociedade, provavelmente, também o fará diante das artes. Nessa lógica, essas capacidades de refletir e agir sobre todas estas e outras inúmeras minúcias que regem nossas vidas é que podem potencializar tanto os encontros quanto as experiências dos sujeitos.

Pode se dizer que esse tipo de 'amadurecimento' vai moldando/modificando nossa relação conosco e com o mundo e permitindo o exercício de uma escuta sensível e/ou de percepções de processos de reverberações. Essa doação de si para si mesmo, essa relação verdadeira que

promove aberturas para o novo, para o diferente, para o inusitado e que reflete sobre esses processos. Assim, a atitude dos espectadores diante de todos estes fatos é tão importante quanto a ação de mediação artística ser bem programada.

Sabe-se também que experiências corporificadas não acontecem somente por meio de hábito e memorização de informações que permitem análises formalistas sobre as obras, num entendimento tradicional dos termos. Pois, um fenômeno complexo requer a construção sucessivas de reinterpretações e produções de sentidos que se superam constantemente. Sendo assim, é preciso vivenciar situações em que os encontros com as obras possam produzir sentidos e análises críticas sobre o processo relacional do sujeito com os sujeitos/objetos.

Nesse sentido, precisamos exercitar ser espectador da dança e de si com frequência para adquirir habilidades, pois de outra maneira, estaríamos tratando de fenômenos complexos como se fossem simples. Há indicativos de que os programas de mediação cultural dos festivais, apontam, da perspectiva desta investigação, para três tipos de saberes. São determinados pelo conhecimento prévio que se tem sobre a linguagem da dança; os conteúdos que se quer compartilhar sobre os espetáculos, os artistas, os equipamentos culturais, os festivais e conhecimentos sobre os grupos mediados; e a maneira de praticar a mediação artística. Essas perspectivas, em ação conjunta, permitem de certa maneira planejar intencionalmente ações de mediação como práticas pedagógicas para a promoção da potencialização das experiências estéticas dos sujeitos espectadores.

No entanto, sabemos o quanto é difícil conseguir que os espectadores se arrisquem e se abram para o compartilhamento das experiências de um aprender estético, porque usualmente, eles se acham incapazes de o fazer. Como se fossem os únicos ou os últimos numa suposta escala hierárquica de saberes. Geralmente se retraem num primeiro convite para fruir danças por conta, dentre outros, do estigma de que a Arte, no nosso caso a Dança, é algo que só ‘pessoas cultas ou estudadas’ podem acessar. Essa percepção distorcida, de uma inabilidade para estar em relação, faz com que muitos sujeitos não aceitem os desafios propostos por ações de mediação que incorporem a fase pós-espetáculo, por exemplo. E como muitos de nós sabemos, diante de situações assim, como mediadores/educadores a primeira atitude a tomar é a de criar condições para que os sujeitos possam vir a reconhecer e valorizar o que sabem propondo a superação deste sentimento.

E por esse motivo é relevante que perspectivas como estas sejam enfraquecidas pela mediação artística, reduzindo ‘o medo de errar’ que pode inviabilizar o estabelecimento de aproximações e relações sensíveis nos encontros proporcionados com a dança. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido entre sujeitos, obras e ambiente/contexto, o fortalecimento do

sentimento de pertença e as novas possibilidades de encontros podem ser um tipo de solução. Mas, deve vir acompanhado de uma forma de organização da ação que considera as diversidades e possibilidades de cada grupo ou sujeito, bem como, do tipo de programa de mediação artística que se quer desenvolver. Da antecipação de dificuldades e familiaridades com a linguagem, das condições de realização das ações, do tipo de intervenção durante as ações de mediação, do tipo de gestão destas ações, da relação dos espectadores com as propostas e da certeza de que nem sempre conseguiremos promover as aproximações entre todos os sujeitos/objetos.

Entretanto é importante ressaltar que do mesmo modo a potencialização das experiências estéticas acontece por conta de nossa capacidade de distinguir entre o real e o fictício que por sua vez abre espaços para o processo criativo que abriga a imaginação. Ou seja, quando compomos cenários elaborados a partir das obras ou quando dançamos junto com os dançarinos num tipo de percepção cinestésica e/ou imagética. Sendo assim, de outro modo, estamos explorando possibilidades e como tais também nem sempre depende de nós promover entrelaçamentos sensíveis e imaginativos nos outros sujeitos.

Salienta-se que nesta abordagem apresentada o entendimento de fruição parte da premissa que ela naturalmente decorre/acontece do/no entrelaçamento entre o real e o fictício. Pois,

No momento em que a atenção deixa de se focalizar no elemento, percebido enquanto tal, e começa a desviar-se, o elemento aparece como um tipo de significante ao qual se podem referir as mais diversas associações como sendo os seus significados, como imagens, ideias, memórias, emoções, pensamentos etc. É muito discutível se tais associações surgem de acordo com regras particulares e, portanto, de forma previsível. Assume-se antes que derivam do sujeito que percebe, mais ou menos por acaso, mesmo que possam ser explicadas a posteriori. Parecem não estar às ordens de quem percebe. Emergem simplesmente no acto. (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 78)

E desse modo, existem desafios para o espectador que tenta articular a dimensão de conscientização em tempo real diante das obras juntamente com a exploração destas possibilidades imaginativas sem castrar a própria experiência, visto que;

No momento em que passa de uma para a outra, surge a ruptura, ocorre uma descontinuidade. Produz-se um estado de instabilidade, que coloca o sujeito que percebe entre duas ordens, que o transfere para um estado intermédio, um estado de liminaridade<sup>41</sup>. Cada mudança, cada instabilidade faz com que

---

<sup>1</sup> 4 Para o conceito de intermédio e de liminaridade vejam-se Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, Chicago Univ. Press, 1960 (1.ª ed. 1909) e Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and AntiStructure*, Chicago, Aldine, 1969.

a dinâmica do processo de percepção tome um outro rumo. Quanto mais frequente é a mudança, mais vezes o sujeito que percebe começa a vaguear entre os dois mundos, entre as duas ordens de percepção. Cada vez mais toma consciência da sua inabilidade para causar, dirigir e controlar as mudanças. Pode tentar deliberadamente ajustar a sua percepção à mudança – para a ordem da presença ou para a ordem da representação. Em breve, contudo, terá consciência de que a mudança ocorre mesmo que o não queira, que acontece, que lhe acontece, que passa para um estado entre as duas ordens sem querer ou sem ser capaz de o evitar. Num momento como esse, o espectador experiencia a sua própria percepção como emergente, fora da sua vontade e do seu controlo, mas também, como realizada conscientemente (FISCHER-LICHTE, 2005, p. 78)

E, diante desta perspectiva uma possível alternativa é tentar encontrar um tipo de equilíbrio, com base em decisões exclusivamente individuais, que possibilitem outros modos de relações estéticas durante a fruição. Obviamente essa decisão requer primeiramente desejo e depois determinação e por vezes coragem para tentarmos nos desvencilhar dos padrões comportamentais que nos mantêm em zonas de confortos, neste caso ‘estéticos’. Pois, tentar começar a sentir/ser de um jeito diferente, bem como refletir de modo diferente ou tentar mudar quaisquer tipos de hábitos requer dedicação e disponibilidade. Nesse sentido, a aposta nessa empreitada é determinada pela nossa habilidade de focar e persistir em algo sabendo ainda que as realidades são uma invenção da nossa imaginação, mas, que alteram nossas consciências.

Enfim, para esta investigação, as artes permitem-nos aceder a lugares desconhecidos e permitem mudanças que ultrapassam a relação consigo próprio para atuar no social, no coletivo. A arte não salva ninguém, mas com certeza as inúmeras possibilidades de encontros e reverberações, que muitas obras infinitamente contêm, podem transmutar as experiências dos sujeitos. Portanto, investigar se **as ações de mediação artísticas dos festivais potencializaram as experiências estéticas dos espectadores da dança**, foi delineado e é apresentado neste capítulo por dois micros processos que se interpenetram. Investigamos, por um lado, o quanto os programas de mediação levaram os públicos em consideração no momento de estruturação das ações. Observamos aspectos como qualidades e capacitações referentes ao mediador artístico, pormenores referentes a planejamentos e realizações das ações e questões relativas as estratégias de aproximação e hospitalidade percebíveis no contexto junto aos fruidores. Por outro lado, junto aos espectadores tentamos perceber o quanto os encontros aparentemente foram potencializados através das observações em campo, somadas as respostas dos questionários e entrevistas, conforme já indicamos em outros momentos desta dissertação.

### 3.2 O foco nas experiências corporificadas dos espectadores

De acordo com Nachigall (2016), num sentido mais comum quando os termos, o público ou um público são utilizados referem-se a pessoas em geral ou,

[...] uma plateia concreta, uma multidão que testemunha a si mesma num espaço visível delimitada pelo evento ou espaço físico compartilhado. Um público é o espaço social criado pela circulação reflexiva do discurso. [...] nunca é apenas um amontoado de pessoas, nunca apenas a soma das pessoas que casualmente existem. [...] é destinatário do discurso. [...] começam a partir do momento de atenção, têm de predicar continuamente uma atenção renovada, e deixam de existir quando a atenção não é mais predicada. (NACHIGALL, 2016, p. 14)

De acordo com o autor acima, podemos considerar que os públicos que participaram das ações de mediação cultural dos festivais, e aqui podemos fazer a relação direta com os públicos das edições de 2017 dos Festivais Vivadança e FIAC, focos desta investigação, existem numa condição efêmera de *estar* público. Estes modos de compreender os públicos se aproximam das perspectivas de mediação cultural exploradas no primeiro capítulo quando os considera como destinatários de discursos, que independentemente de *estarem* como públicos, vivenciam em fluxos constantes suas realidades socioculturais heterogêneas.

Segundo os relatórios de atividades cedidos pelas coordenações dos festivais, foram disponibilizados 1.689 bilhetes gratuitos para a ação de formação de plateia/público/espectadores, em 2017 (1.499 Vivadança e 190 Fiac). Os espectadores que participaram dos programas assistiram em média 1 dos 17 espetáculos de danças das programações dos festivais (12 Vivadança e 5 Fiac). Diante desses dados é factível que existe abertura dos coordenadores dos festivais em colaborar com a democratização de acesso aos espetáculos da programação. No entanto, aponta que não é somente a distribuição de bilhetes gratuitos que motiva ou proporciona condições para que os espectadores se aproximem da dança através das ações de mediação cultural dos festivais já que os relatórios indicam que 39% do Vivadança e 64% do Fiac foram contabilizados pelo *borderô*<sup>2</sup> dos eventos (578 Vivadança e 121 do Fiac)

De maneira semelhante, os dois programas, após o levantamento inicial dos grupos, prosseguiram ao processo de seleção e organização dos encontros de mediação. As equipes de mediação cultural dos festivais, descritas no segundo capítulo, mobilizaram cerca de 83 grupos

---

<sup>2</sup> Conferência dos números de espectadores presentes nos espetáculos pelos programas de mediação cultural.



de espectadores (56 Vivadança e 27 Fiac). Neste contexto, considera-se que mobilizar grupos refere-se a entrar em contato e agendar datas e horários para fruição de espetáculos ou para a realização de ações de sensibilização pré-espetáculos (4 Fiac). Essas questões podem ser verificadas pelos dados fornecidos pelos festivais na tabela abaixo.

**Tabela 1** – Relatórios de atividades dos festivais

	Total	Vivadança	Fiac
Bilhetes gratuitos	1.689	1.499	190
Espetáculos	17	12	5
Borderô	699	578	121
Grupos mobilizados	83	56	27
Média espetáculos assistidos	17	1	1

Fonte: Elaborada pela autora, 2018

Conforme estávamos dialogando com os relatórios cedidos pelos Festivais, percebemos que havia uma diversidade de abordagens que nos possibilitaria organizar os dados e saber um pouco mais sobre estes públicos. Decidimos categorizá-los, aproximando-os em grupos por características específicas de existência e atuação para gerar indicações de perfil dos grupos de mediação, como; 32 *grupos/escolas de dança* (24 grupos Vivadança e 8 Fiac), 20 *coletivos culturais variados*<sup>3</sup> (11 grupos Vivadança e 9 Fiac), *escolas do ensino formal* (2 grupos Vivadança e 0 Fiac) e 2 *representantes de revistas de artes cênicas* (2 grupos Vivadança e 0 Fiac). E desta maneira, podemos confirmar que, 70% dos espectadores dos programas de mediação cultural do Vivadança e 41% do Fiac, aparentemente são agentes da dança.

Nos relatórios encontramos apontamentos quantitativos de grupos que não comparecem ao compromisso pré-agendado de assistir espetáculos, ou seja, grupos desistentes. Dentre os 83 grupos convidados pelo programa de mediação cultural (56 do Vivadança e 27 Fiac), 54% do Vivadança e 37% do Fiac, desistiram (30 do Vivadança e 10 Fiac). Destes grupos desistentes, 37% do Vivadança e 70% Fiac são grupos de *coletivos culturais variados* (11 do Vivadança e 7 Fiac). Diante destes indicativos, talvez a abordagem utilizada para convidar e/ou se aproximar de outros agentes culturais, fora os da dança, deve ser repensada e/ou quem sabe ocorrer de modo diferenciado exigindo, por exemplo, outras estratégias de aproximação para

<sup>3</sup> Referem-se a grupos de poetas, de artistas de teatro e música ou agentes culturais que se unem por motivos variados visando fomento cultural.

este tipo de público. Na tabela 2, pode-se verificar o perfil dos grupos que participaram dos programas de mediação.

**Tabela 2** – Categorização dos grupos que participaram dos programas de mediação

	Total	Vivadança	Fiac
Grupos/escolas de dança	32	24	8
Coletivos culturais variados	20	11	9
Escolas do ensino formal	2	2	0
Representantes de revistas	2	2	0
Grupos mobilizados	83	56	27
Agentes da dança	32	70%	41%
Grupos desistentes	83	30	10
Grupos desistentes – <i>coletivos culturais variados</i>	40	11	7

Fonte: Elaborada pela autora, 2018

Como já explicitamos, na introdução da investigação, os dados aqui apresentados referem-se a uma pesquisa exploratória e diante disso não podem ser tomados como dados generalizantes. Senso assim, dos espectadores que participaram das ações de mediação artística destes festivais, 36 espectadores de grupos variados, responderam ao questionário<sup>4</sup> (APÊNDICE A) da investigação (27 Vivadança e 9 Fiac), após a fruição dos espetáculos dos festivais. Destes 36% dos espectadores do Vivadança e 100% do Fiac afirmam que nunca haviam participado dos programas de mediação cultural dos festivais. No entanto, isso não equivale afirmar que nunca assistiram espetáculos de dança, já que, em maioria, são agentes da dança. Por outra via, aponta que os programas têm uma tendência a convidar sujeitos que não participaram nas edições anteriores.

A idade dos espectadores que responderam ao questionário compreende entre 16 e 45 anos, que corresponde a 74% do Vivadança e 81% do Fiac e sendo assim, configuram-se num público de jovens, adultos e/ou de meia-idade. Indica também que os grupos e coletivos escolhidos para participar não são de instituições direcionadas aos sujeitos da terceira idade. Em sua maioria, os espectadores indicaram ter um grau de escolaridade elevado, pois, conforme apontam os dados da Tabela 3, 62% do Vivadança e 77% do Fiac afirmam ter ensino superior completo ou incompleto.

<sup>4</sup> Ver a introdução da pesquisa.

**Tabela 3** – Síntese do perfil do público dos festivais Vivadança e Fiac/2017

	Total	Vivadança	Fiac
Espectadores respondentes	36	27	9
Nunca haviam participado	36	36%	100%
Idade média 16-45 anos	36	74%	81%
Ensino superior completo ou incompleto	36	62%	77%

Fonte: Elaborada pela autora, 2018

Sendo que, de acordo com os dados da Tabela 4, 40% do Vivadança e 39% do Fiac são pessoas que já costumam frequentar espetáculos de dança em equipamentos culturais. Ou seja, de maneira geral assistem espetáculos durante o ano, mas, nunca haviam participado das ações de mediação cultural dos festivais. Já em relação a assistir espetáculos de dança nas ruas ou praças, 37% do Vivadança e 11% do Fiac afirmam que *raramente* o fazem, 29% do Vivadança e 55% Fiac afirmam que o fazem *às vezes* e 29% do Vivadança e 33% do Fiac o fazem *frequentemente*.

**Tabela 4** – Frequência destes espectadores em equipamentos culturais, ruas e praças

	Total	Vivadança	Fiac
Frequentam espetáculos de dança em equipamentos culturais	36	40%	39%
Raramente assistem espetáculos de dança nas ruas ou praças		37%	11%
Às vezes assistem espetáculos de dança nas ruas ou praças		29%	55%
Frequentemente assistem espetáculos de dança nas ruas ou praças		29%	33%

Fonte: Elaborada pela autora, 2018

No segundo bloco de questões, sobre os hábitos culturais, com relação à importância de se ter algum tipo de companhia, 29% do Vivadança e 55% do Fiac afirmam que vão aos espetáculos *acompanhados*, 59% do Vivadança e 33% do Fiac afirmam que *não importa ter ou não companhia*. E 11% dos espectadores de ambos os festivais afirmam que na maioria das vezes assistem espetáculos de danças *sozinhos*. Neste caso, isso pode significar que, para muitos espectadores, é relevante ter companhia na fruição de espetáculos de dança, mas não é condicionante para haver a experiência.



Com relação as características de origem étnico-racial 29% dos espectadores do Vivadança e 66% do Fiac se identifica sendo da *cor ou raça preta*; 40% do Vivadança se auto identifica sendo da *cor ou raça branca*. Nesta questão pude perceber certo desconforto no espectador em se afirmar da cor ou origem étnica branca no contexto baiano. Ouvi considerações pertinentes que questionavam por exemplo a adequação do Sistema Indicatório de Cor ou Raça do IBGE, utilizados como base para esta questão. As demais opções como *indígena*, *amarela* não obtiveram adesão e a opção *parda* foi indicada por 7% dos espectadores do Vivadança e 22% do Fiac.

Dentre outras, alguns espectadores oportunamente pontuaram que, das perspectivas deles, não existe a origem étnica branca em nosso país que historicamente advém do contexto de miscigenações raciais. Sendo assim, 22% dos espectadores dos programas de mediação do Vivadança e 11% do Fiac escolheram a opção *prefiro não dizer*, demonstrando descontentamento nesta classificação aparentemente equivocada. No entanto, nesta questão sobre origem étnica, havia uma opção aberta denominada *outros* em que o espectador poderia, se assim preferisse manifestar de maneira escrita a indicação mais apropriada, a partir de seu entendimento. Porém nenhum dos 36 espectadores respondentes assim o fez.

Sobre o sexo e não o gênero dos espectadores, 44% do Vivadança e 66% do Fiac escolheram a opção *feminino*, 29% do Vivadança e 33% do Fiac a opção *masculino* e 25% do Vivadança *preferiu não informar*.

No terceiro bloco, as questões faziam referência às relações experienciadas junto aos festivais e, mais especificamente, às estruturas do programa de mediação cultural. Perguntamos aos espectadores como ocorreu a experiência de assistir aos espetáculos que a equipe de Mediação Cultural sugeriu. Nesta questão intencionávamos saber se o modo como é desenvolvido o endereçamento dos espetáculos era interessante ou não para os agentes da ação. Identificamos que 45% dos espectadores do Vivadança e 77% do Fiac afirmou que, de modo geral, foi *extremamente bom* assistir aos espetáculos indicados. No entanto, nesta questão ficamos com a impressão de que as respostas podem ter sido influenciadas por um tipo de desejabilidade social. Aquela atitude em que tentamos responder ao que o outro quer ouvir e não verdadeiramente ao que queremos afirmar. Pois, além dos questionários contava com anotações das observações no campo. Por exemplo, durante os festivais percebi comentários com relação à alguns espetáculos que não indicavam toda essa adesão, mas não podemos afirmar que foram os respondentes do questionário que fizeram tais comentários.

A questão seguinte perguntava se os espectadores gostariam de comentar a resposta acima e, nesse sentido, os espectadores do Vivadança demonstraram mais abertura. Surgiram

afirmativas como: “achei que não era bem dança”, ou “De carne e concreto<sup>5</sup> não era dança, não gostei” e “acho que assistir um espetáculo artístico, como este de dança, é sempre muito bom. Gostei muito da experiência porque pude ver um monte de gente dançando coisas parecidas, mas também diferentes da mostra Casa Aberta”. Ou seja, houve reflexões que foram compartilhadas conosco em formato de comentários livres sobre as relações com as obras de dança, no entanto, a adesão de respostas nesta questão foi pequena, 21% do Vivadança e 0% do Fiac. Indicando que a elaboração descritiva das experiências estéticas, apontadas como obstáculos pelos autores citados no início deste terceiro capítulo são parcialmente perceptíveis.

Mas, durante a aplicação dos questionários ocorreram circunstâncias que dificultaram a aplicação dos mesmos e, por conseguinte podem ter influenciado no baixo índice das respostas acima. Dizem respeito ao fato de, no instante em que os espetáculos finalizavam as apresentações, os espectadores saíam ‘quase que correndo’ do equipamento cultural. Uns disseram que era por conta de usufruir do transporte local, outros por conta da esfera de (in)segurança que se instala em determinados períodos e locais dos espetáculos. E por estes motivos compartilhados pelos espectadores, inúmeros que abordei após a fruição, delicadamente, recusaram responder os questionários.

Ainda assim, na sequência das questões ainda tentava perceber um pouco mais da relação dos espectadores com a dança. Solicitamos nas questões posteriores que os espectadores indicassem um grau de concordância ou discordância com relação a algumas afirmativas. E dos espectadores que responderam ao questionário, 95% do Vivadança e 88% do Fiac afirmaram que *sua relação com a dança se modificou* depois de participar das ações de mediação cultural. Porém, após a fase de levantamento de dados, identificamos uma limitação do instrumento de pesquisa, já que poderíamos ter elaborado uma questão sequencial, por exemplo: Modificou em que sentido? Como? Na tentativa de que o espectador pudesse afinar sua resposta com relação a afirmação anterior. Ainda assim, conseguimos aferir que 100% dos espectadores do Vivadança e 88% do Fiac *concordaram totalmente ou parcialmente* que se sentiram felizes em participar das ações de mediação cultural dos festivais. Pode não indicar o *como* a relação modificou, mas, aponta que os encontros ativaram algum tipo de afetividade com/em relação aos encontros.

---

<sup>5</sup> De carne e concreto é um espetáculo da Anti Status Quo Companhia de Dança (DF) que compôs a programação do Vivadança de 2017 e realmente era uma instalação coreográfica.

**Tabela 5** - Síntese avaliativa dos públicos sobre os festivais Vivadança e Fiac/2017

	Vivadança	Fiac
Indicações de espetáculos extremamente boas	45%	77%
A relação com a dança de modificou	95%	88%
Concordaram totalmente ou parcialmente que se sentiram felizes de participar dos programas	100%	88%

Fonte: Elaborada pela autora, 2018

Dada as restrições presentes no uso do instrumento questionário, cujas respostas não indicaram muito sobre as experiências corporificadas, elaboramos entrevistas semiestruturadas a fim de nortear a ampliação da investigação. Recorrendo as minhas anotações pessoais, consegui que 5 espectadores concordassem em participar das entrevistas individuais (3 Vivadança e 2 Fiac). Estas foram combinadas em dias e horários diferenciados e duraram em média 1h30min cada.

Em algumas entrevistas ocorreu que, após o contato inicial, tentamos nos aproximar das espectadoras deixando-as o mais à vontade possível para este encontro. De imediato, identificamos que as questões colocadas levavam as espectadoras<sup>6</sup>; Margarida<sup>7</sup>, Camélia<sup>8</sup>, Rosa<sup>9</sup>, Girassol<sup>10</sup> e Flor de Lótus<sup>11</sup> para um tipo de tradução técnica na qual elas se referiam, num primeiro momento, a interpretações e narrativas sobre a importância das ações, da mediação cultural e das obras.

Rosa confidenciou que pesquisou sobre ações de mediação cultural e experiência estética para pensar em respostas para as questões antes mesmo de conceder a entrevista. Ou seja, ela nem tinha conhecimento sobre quais questões lhe seriam colocadas, mas, foi em busca de ‘se preparar para respostas’ sobre o assunto. Este fato decorreu deste modo, porque quando

<sup>6</sup> Os sujeitos das entrevistas foram identificados por nomes fictícios de flores.

<sup>7</sup> Margarida concedeu a entrevista em março de 2018. Tem 26 anos, é estudante e participou do Programa de Mediação Cultural do Festival Vivadança de 2017. Até então nunca havia entrado num equipamento cultural. Assistiu o espetáculo *Lub Dub*, com a companhia de Balé do Teatro Castro Alves, de Salvador, no Teatro Castro Alves em 28 de abril de 2017.

<sup>8</sup> Camélia concedeu entrevista em março de 2018, tem 31 anos e é trabalhadora autônoma e estudante. Assistiu o espetáculo *Solos Stuttgart* da programação do Vivadança, no Teatro Viva Velha em 30 de abril de 2017.

<sup>9</sup> Rosa concedeu entrevista em março de 2018, tem 36 anos, é poeta e integrante de um coletivo artístico cultural com foco na divulgação de poesia. Assistiu o espetáculo *Lub Dub* da programação do Vivadança, no Teatro Castro Alves em 29 de abril de 2017.

<sup>10</sup> Girassol concedeu entrevista em março de 2018, tem 29 anos, concedeu entrevista em março de 2018, é trabalhadora autônoma, participante de um coletivo cultural que se reúne no subúrbio de Salvador. Assistiu o espetáculo *ISTC* da programação do Fiac no Teatro Gregório de Mattos em 28 de outubro de 2017.

<sup>11</sup> Flor de Lótus concedeu entrevista em março de 2018. tem 27 anos, estudante e dançarina há mais ou menos 15 anos. Assistiu o espetáculo *Chipping* da programação do Fiac no Teatro Vila Velha em Salvador em 27 de outubro de 2017.

convidei os espectadores para colaborar nas entrevistas, a maioria deles questionou sobre o tema desta dissertação. E de modo corriqueiro tentei explicar do que se tratava a pesquisa. Ato falho ou não, não identifiquei naquele momento que poderia estar induzindo os espectadores a pesquisar antecipadamente sobre este tema.

Sabemos que lidar com as próprias percepções/emoções são processos de construção que rompem barreiras e naturalmente não se configuram como algo fácil. Porém, sabe-se também que conversar sobre reverberações sensíveis pode gerar sentimento de segurança e autoconfiança. E esse processo atitudinal proporciona que possamos conduzir transformações sociais de maneira mais assertiva e de modo positivo. Nesse sentido, percebemos um tipo de avanço processual durante as entrevistas no que se refere a entrega das respostas. Foi como se o grau de confiança estabelecido entre a pesquisadora e os espectadores fosse se ampliando com o tempo da entrevista. Essa sensibilidade para a escuta e dinâmica dos encontros foi de extrema relevância para o sucesso delas, visto que, tivemos que resolver os problemas em tempo real. Deste modo, percebemos que o procedimento adotado deveria se adequar e resguardamos um tempo inicial para que os espectadores pudessem acessar e perceber sobre as incidências dos encontros em seu próprio corpo.

De pronto, esclareci a Rosa que era desnecessário essa atitude de investigação inicial porque o que me interessava era 'conversar' sobre suas percepções em relação ao espetáculo apreciado e a partir daí ela passou a relatar com mais tranquilidade suas experiências. O interessante é que todas elas, independente ter ou não o hábito de frequentar espetáculos de dança demonstraram no início das falas que tinham receio de parecer ser uma pessoa 'desinteligente', inadequada. Indicando que estavam 'se sentindo' de certa maneira inferiorizadas por não saberem comunicar sobre suas experiências.

Tanto Rosa, quanto Camélia e Girassol me pediram para discorrer um pouco sobre o que era 'essa tal de experiência estética' e mais uma vez caí na cilada que o título da dissertação indicava naquele momento. Ou seja, com todas elas tive que abrir um espaço introdutório de diálogos sobre o tema da investigação para depois seguirmos com a entrevista, sempre introduzindo frases como "Não se preocupe. Aqui não existe certo ou errado". Indicações como estas surtiram efeito positivo no desenrolar das entrevistas e algumas destas duraram bem mais que o horário programado.

Esse fato me chamou a atenção para a existência de inúmeras dificuldades tanto em se questionar quanto em comunicar sobre a própria experiência, mas de maneira geral permitiu perceber o quanto, após este início que consideramos naturalmente mais 'frio', os sujeitos pelo



contrário não queriam mais calar. E pelo momento singelo de compartilhamento não finalizei nenhuma destas entrevistas, deixei essa decisão a cargo dos espectadores.

Flor de Lótus apontou que nunca havia refletido sobre a importância de explorar num sentido mais estético sua relação com a dança, embora fosse dançarina há pelo menos 15 anos. Afirmou que, “sentimento pra mim é algo tão difícil de explicar, que normalmente deixo pra lá, deixo correr” [sic]. Ela demonstrou um hábito que os sujeitos em maior ou menor escala o tem diante da vida, nossa possível falta de persistência. Isso porque de algum modo persistir é possivelmente mais difícil que insistir diante de transitoriedades/obstáculos e a resolução de problemas.

No entanto, após algumas intervenções, obtivemos considerações como a seguir: “Eu não acredito que perdi tanto tempo em minha vida sem assistir um espetáculo de dança [pausa e respiração] parecia que meu corpo é quem estava dançando no corpo das dançarinas. Senti vontade de me levantar e dançar também [sic]” (MARGARIDA, 2018). Nesse momento da entrevista, Margarida se levantou e começou a mover seus braços atribuindo movimentos à enunciação e completou o discurso afirmando que com certeza havia despertado nela o desejo de apreciar outros espetáculos de dança.

Porque foi a partir dessa vivência que eu pude realmente viver a área da dança e participar do momento. Quando você para e assiste é diferente por estar naquele lugar. Então a diferença por estar naquele ambiente físico e toda aquela questão de todos os sentidos...do tato, do olfato, do som do ambiente, tudo isso desperta um interesse maior. Eu não achava que eu ia gostar tanto quanto eu gostei. (MARGARIDA, 2018).

Tanto Margarida quanto Girassol afirmaram que, antes de apreciar os espetáculos, se fossem convidadas para ir ao cinema ou ir à um espetáculo de dança, por questões de aproximações e contatos anteriores, prefeririam sem pestanejar apreciar uma obra cinematográfica. No entanto, a partir deste primeiro contato estariam mais propensas a irem ao encontro com danças. Destaco o fato do hábito cultural de ir ao cinema porque as duas entrevistas foram realizadas em separado, excluindo neste caso, a possibilidade de contaminação nas respostas. Por outro lado, estas duas indicações sugerem que temos o hábito de pensar em substituições e não em convivências de linguagens. Por exemplo, não me parece que o intuito das ações de aproximação com as danças, seja que os espectadores deixem de frequentar os cinemas. Ao contrário, faço a inferência de que o relevante é compartilhar com os espectadores que o leque de possibilidades e manifestações artísticas não se restringem somente aos habituais.

Rosa e Margarida afirmaram que sentiram que algo mudou em seus corpos as despertando para o interesse a curiosidade por conhecer diversos outros tipos de danças. Margarida por outro lado apontou que se sentia instigada a pesquisar dança porque estuda sobre o corpo no curso de Fisioterapia e isso a fez refletir sobre caminhos de investigação na futura profissão. Ela, aparentava admiração e curiosidade pela união de forças e ao mesmo tempo a delicadeza com que os movimentos eram desenvolvidos pelos corpos. Também disse que refletiu sobre o treinamento corporal e a sequência das células coreográficas e tudo isso a deixou 'sensibilizada'. "Eu senti a sensação de afeto" [pausa] sabe quando você está lendo o livro que você mais gosta. Aquela sensação que é uma mistura de prazer com euforia e ao mesmo tempo aconchego...foi emocionante". (MARGARIDA, 2018).

Mais adiante, no decorrer, das entrevistas algumas das espectadoras passaram a descrever sobre o que mais lhe tocaram fazendo referência ao modo como o corpo dos dançarinos geravam movimentos 'maravilhosos' e difíceis. E sobre como produzir um espetáculo pode ser dispendioso para os artistas. Camélia ressaltou que passou a refletir durante os espetáculos com relação a questão do pagamento do bilhete. Comentou que "passou sobre sua cabeça" que para alguém ter montado as estruturas da obra deve ter investido financeiramente e que o valor do bilhete era deveras justo como reconhecimento da profissão. Esta demonstração de conscientização do campo como área profissional indica que, mesmo que os mediadores artísticos, não façam referências sobre este fato, os espectadores podem chegar a esta conclusão sensível.

Os testemunhos deixaram explícito que nossas experiências como espectadores partem de nossas vivências. E da perspectiva desta investigação, a admiração sobre a potencialidade dos corpos em movimento ou sobre o como a obra espetacular é viabilizada lhe tocaram porque elas puderam, a partir desta experiência, refletir sobre seus contextos e experiências advindas de outras dimensões corporificadas nos mundos.

Destes relatos tentei ater-me menos aos comentários corriqueiros como 'gostei ou não gostei da obra', no entanto é necessário referenciar que esse tipo de resposta rápida permeia e se encaixa na adequação da realidade cultural dos espectadores. Trazem-lhe algum sentido sobre a sua cultura, seus costumes, seu contexto sociocultural e sabe-se que todo sentido compreende um horizonte de significações que remete para outros sentidos que remetem para uma gama de outros sentidos. Como uma ramificação, uma teia que não termina e ao contrário só se amplia de acordo com o contexto de sentido onde o movimento se insere (GIL, 2008).

No entanto, o que conseguimos perceber é que houve experiências que tocaram estes espectadores. Aconteceram devido aos encontros que os programas de mediação cultural dos

festivais proporcionaram, mas não indica que foram fenômenos potencializados somente por eles. Porque deste modo estaríamos negando todo um histórico de experiências corporificadas pelos espectadores em suas vidas antes de participarem das ações de mediação artística. De outro modo, se formos atribuir as ações de mediação cultural dos festivais o mérito pela potencialização das experiências estéticas dos espectadores estaríamos indicando um crédito a eles e um descrédito a todas as outras estruturas de vivências pelas quais os sujeitos experienciaram anteriormente. E essa afirmativa iria de encontro a tudo que foi posto até o momento.

Com um roteiro de entrevista semiestruturado, durante algumas das entrevistas chegamos a um momento em que pude questionar se as espectadoras conseguiam distinguir em maior ou menor grau se as experiências estéticas que percebiam durante quaisquer outros espetáculos de dança eram-lhe de alguma maneira diferentes das percebidas nos festivais. As respostas foram simples e diretas; não. E a seguir Flor de Lótus completou: “não porque quando estou imersa no espetáculo me esqueço até de onde estou”. Isso indica que como espectadores, por vezes num estado de entrega corporal, nos deslocamos para um lugar outro (LEHMANN, 2007). Um tipo de suspensão temporal que não interfere a identificação sobre qual programa participamos, ou quem são as pessoas que estão ao nosso lado. Nada disso interfere em alguns momentos da experiência, pelo menos não à nível consciente como já explicamos, até que algo interfira.

Por exemplo, Margarida afirmou que o fato de haver um fotógrafo do festival se movimentando muito próximo a ela durante o espetáculo a deixou “meio irritada”. E o que a principalmente incomodava era que “ele a impedia” de adentrar o universo ficcional da relação com a obra, “sentia que toda vez que estava dando o mergulho, a luz da máquina me trazia de volta para ele”. Mas, completou dizendo que isso já havia acontecido outras vezes em outros espetáculos e que não modificava em nada acontecer dentro da programação dos festivais.

Durante a investigação, diante das inúmeras questões que nos surgiram, quando decidi explorar esta problemática, mesmo sem o saber claramente, não havia dúvidas de que sempre estou tecendo relações sensíveis com a linguagem e por certo atestando minhas experiências estéticas com danças. Mas, percebi que o meu interesse primordial nesta pesquisa estava atrelado ao fato de minha relação com a dança ser potencializada nos festivais também pelo fato de eu assistir inúmeros espetáculos da programação, de ser acolhida pelas equipes de produção, bem como, por inúmeros bailarinos que usualmente me aproximo para conhecer mais. Tem a ver com um certo tipo de experiência estética potencializada que é desenhada na oportunidade e possibilidade de imersão nos encontros proporcionados pelo universo dos festivais. Exige tempo, disponibilidade e oportunidades.

Por certo que não é a única possibilidade de potencialização de experiências estéticas por parte de qualquer espectador, no entanto, é o que a minha experiência individual aponta como possibilidade fortuita de transformações. Por outro lado, como argumentamos anteriormente, os encontros em si mesmos não determinam certezas de potencialização das experiências estéticas pois, a qualidade do esforço, do empenho nesta direção depende também da disponibilidade do espectador. E desta maneira, uma alternativa para que as ações de mediação artística dos festivais se configurem, desde o início da elaboração estratégica dos programas, como potencializadoras de experiências estéticas dos espectadores poderiam proporcionar mais oportunidades de fruição para os mesmos grupos de espectadores.

Nesse sentido, diante dos cenários que compartilhamos nos capítulos anteriores, provavelmente os festivais teriam que optar entre privilegiar questões relativas a quantidade de bilhetes distribuídos para de outra maneira pensar na quantidade e qualidade das ações de mediação artística que promovem. Mas, está já é outra questão que podemos aprofundar somente em possíveis futuras investigações.

Enfim, gostaríamos de deixar registrado que os relatos e a maneira com que abordamos as ‘estratégias de aproximação’ são baseadas em concepções que foram ganhando forma durante o processo cartográfico, ou seja, nas etapas de investigação e observação e não pela definição por parte de nenhum destes festivais. E da nossa perspectiva estas estratégias de aproximação estão mais ligadas à estrutura das ações embora não existam sem as nuances sensíveis características dos seres humanos. Sendo assim, abrem caminhos para o próximo tópico onde compartilharemos ideias acerca de algo que lhe é intrínseco, os aspectos sobre a hospitalidade e acolhimento nas ações de mediação artística.

### **3.3 Estratégias de aproximação e os impactos nas experiências corporificadas dos espectadores**

Durante um dos festivais me posicionei próximo a bilheteria de um teatro, junto aos mediadores artísticos. Em dado momento, chegam quatro espectadores para retirar seus bilhetes. O mediador cultural posicionado de costas para o público está imerso num bate-papo corriqueiro com o outro, não percebe as presenças. Um espectador se aproxima um pouco mais do guichê e já sem muito jeito com a situação, interfere: “Olá, sou fulano de tal e gostaria de retirar meus bilhetes para assistir ao espetáculo”. O mediador se vira e diz: quem é você?”. O espectador dá um salto e responde mais bruscamente: “Como assim quem sou eu? Isso interfere

na retirada dos bilhetes?” Tive a impressão de que o espectador já se ofendeu. E continuou: “me disseram que era só eu chegar na bilheteria e informar meu nome para retirar os bilhetes” em tom mais descontraído diz: “agora responder quem sou eu, é um pouco mais complicado, por que eu mesmo não sei direito”. A partir deste momento, a outra mediadora que estava dentro do guichê interfere e recomeça o diálogo tentando minimizar os efeitos desta primeira impressão.

Para Caune (1999) o principal trabalho da mediação é "promover a percepção individual das obras pelos participantes [...] e levá-los ou conduzi-los ao início de um diálogo e de uma experiência estética" (CAUNE, 1999, p. 16, tradução nossa). Porém, para promover percepções e/ou conduzir o espectador a dialogar na dimensão da experiência estética é necessário considerar possíveis trocas nas relações em que a mediação artística incorre.

E neste entendimento, estamos considerando a mediação como função e ação, conforme a definição de Martins (2017) citada no primeiro capítulo. Ou seja, como "vinculada aos programas/serviços educativos que hoje estão presentes em instituições culturais" e voltada para "o conceito que o coloca “entre” outros na busca de uma maior aproximação com os objetos e manifestações artísticas" (MARTINS, 2017, no prelo, grifo da autora).

Pensar a mediação artística, que acontece em diferentes fluxos auxilia em refletir sobre diferentes acionamentos para diversos encontros. E os processos de elaboração dos planejamentos das ações podem ser considerados como um primeiro espaço de diálogos. No entanto, para Barbosa (2008) é importante distinguir entre a difusão de informações e abordagens e processos de mediação artística, pois,

A mediação da cultura (das culturas) ganha existência no cruzamento de quatro entidades: o objeto cultural mediado; as representações crenças e conhecimentos dos destinatário da mediação; as representações, crenças, conhecimentos e *expertises* do mediador e o mundo cultural de referência. A que se desenvolve concentra também os determinantes sociais ligados ao processo de transmissão dos saberes, dos valores, das emoções. (BARBOSA, 2008, p. 37, grifo da autora)

Diante disso, considera-se que as estratégias de aproximação dizem respeito a qualificação dos processos comunicacionais - de interação - dos programas de mediação cultural direcionado aos seus espectadores. São camadas intrínsecas que existem nas ações de mediações artísticas. Refletem sobre a afetividade que geram afecções, como elementos que constituem intenções de comunicações e *expertises* dos programas, e as implicações destas relações junto aos espectadores. Refere-se ao modo como acontecem os primeiros

procedimentos de estruturação da produção dos encontros, a elaboração de um cronograma de atividades que envolve a trocas de *e-mails*, contatos telefônicos até as escolhas e utilização de ferramentas e/ou plataformas virtuais como as ferramentas do *Google Drive*, as redes sociais e o *Whatsapp*, por exemplo. Diz respeito também a maneira com que é estabelecida a comunicação institucional dos programas de mediação cultural; a escolha do tipo de corpo de texto - formal, informal - tanto nos *e-mails* quanto nos materiais pedagógicos.

Do ponto de vista de uma relação humanizadora<sup>12</sup>, as experiências citadas no início deste subitem podem ser denominadas de ações de mediação, no entanto, diferem no tipo de acolhimento dispensado. Servem para a elucidação de que a maneira com que tentamos nos conectar com os espectadores do programa de mediação cultural deve acontecer com intenções diferentes tanto de um tipo de atendimento ao cliente quanto de uma maneira irrelevante de tratar os espectadores.

Existem nestes exemplos, uma dimensão afetiva do/no acolhimento aos públicos que difere de uma máquina treinada com sistema operacional para desempenhar uma função. Nesse sentido, o lado positivo do acolhimento nas ações de mediação artística está na diversificação dos recursos humanos e no reconhecimento das diversidades que geram inúmeras outras possibilidades de relação. E lutar contra um tipo de massificação de ações de mediação artística é estar favorável contra um tratamento hegemônico dos públicos.

Por esse motivo também que as relações de acolhimento que se relacionam com artes devem ser cativantes ao espectador, pois, também geram campos energéticos que se destacam. Acolher distintos espectadores exige abordagens baseadas na sinceridade, na singularidade e no respeito ao outro. E ter atitudes com base num tipo de escuta sensível não é demagogia, pedantismo, ou utopia, é necessidade na mediação artística. Isso não implica que ao fazer essas afirmativas indicamos que as relações sensíveis que os espectadores possam vir a desenvolver com a dança só dependem dessas premissas. Ao contrário, entendemos que há um espaço de 'intimidade' que o mediador não pode querer acessar ou invadir, pois diz respeito somente ao espectador e as obras, por exemplo. Deste modo, o que lhe cabe são atitudes e intervenções que preparem o ambiente dos encontros e não, em verdade, acreditar que tem controle sobre o cerne dos encontros em si.

Intrínseca a estas perspectivas de estratégias de aproximação, no *modus operandi*, existe uma característica que modifica o como decorrem os processos que gostaríamos de apontar. Diz respeito a noção de hospitalidade percebida dos/nos programas. Segundo Camargo (2008)

---

<sup>12</sup> Utilizamos este conceito no sentido de agir na tentativa de aperfeiçoar aptidões através da relação.

existe uma noção substantiva no conceito de hospitalidade que o coloca como fato e valor social que carrega uma base afetiva. Para o autor, "hospitalidade seria toda forma de encontro entre alguém que recebe e alguém que é recebido" (CAMARGO, 2008, p. 19). Deste modo, este termo pode agregar a esta dissertação na medida em que propõe o reconhecimento do papel fundamental das artes e da cultura no desenvolvimento pessoal e social de cada cidadão.

Por esse motivo, acolher, que também está implícito no termo hospitalidade, não se trata somente recepcionar, mas de como nos relacionamos com o outro num ambiente que lhe é, por vezes, novo. Ou para que possa influenciar no despertar para novos olhares favorecendo desenvolvimentos. Acolher os espectadores é um dos desafios nas ações de mediação artística e cultural visto que as capacidades de acolhimento diferem de ser humano para ser humano.

Nesse sentido, tem a ver com a intenção com que os mediadores se direcionam em relação com o outro. Diferiria desde a maneira que dizemos um simples "boa noite, seja bem-vindo ao festival", bem como, na elucidação sobre o espaço cultural ou a obra. Sendo assim, a hospitalidade, nesta investigação, diz respeito a maneira de receber como ação profissional no campo da mediação artística. Refere-se também a cordialidade que é parte integrante de processos de intervenção artístico-educacional dos mediadores artísticos culturais que atuam na (re) organização das ações em prol de determinado tipo de criação de vínculos sensíveis entre os festivais, os equipamentos culturais, os inúmeros sujeitos, as obras e a dança. Como justificamos anteriormente, da nossa compreensão, o acolhimento aos espectadores das ações de mediação cultural deve ser munido de sensibilidade para a percepção de sutilezas nas relações humanas, mesmo que esta envolva somente a entrega dos bilhetes para os espectadores.

Nessa perspectiva, integra principalmente o debate em meio a relação humanizadora e combina princípios (ou poderiam/deveriam combinar) que agem entre si como os compartilhamentos, as percepções sobre os contextos dos sujeitos e a escuta sensível. A escuta sensível, neste caso, é o elemento agenciador entre os demais. Dela resulta uma determinada prática 'interdisciplinar' que retroalimenta, dentre outros, a estrutura da própria mediação artística. Para tanto, esse *escutar-ver* exige mais do que simplesmente cumprir e executar um plano de trabalho.

Para que a mediação artística realmente decorra subsidiada por estes princípios é factível que o mediador esteja 'aberto' ao outro como a si próprio em relação ao contexto/mundos. Exige sensibilidade em relação à Dança para que possa criar espaços de diálogos horizontalizados. E nesse sentido, se o espectador deve estar aberto para se relacionar com o porvir por meio das experiências com as obras e os artistas, o mediador, que se encontra num

estar entre realizando uma função na mediação, é também sujeito da ação e espectador e não pode se esquivar dessa condição. Implica assim que, de certo modo, está propenso a contaminações e reverberações que os (nos) transformam a todo tempo nos encontros.

Neste caso, o mediador artístico é a personificação de um sujeito em condição de agenciador de experiências que exerce tanto um papel de intermediário quanto de experienciador nos processos de conhecer e apreciar danças no âmbito dos programas de mediação cultural dos festivais. E o que esta investigação aponta é que a predisposição à escuta sensível, além de ser elemento condicionante, permite a criação e desenvolvimento de bases relacionais para que as mediações artísticas culturais potencializem as experiências estéticas dos muitos espectadores. Do modo como observamos os festivais, o interesse com relação a estes aspectos da hospitalidade demonstra acontecer de maneira intuitiva pelos mediadores, mas, pouco explorado.

Antes de adentrar ao *como* as ações ocorreram gostaríamos de ressaltar a estrutura em que estiveram inseridas. Em ambos os festivais todos os agentes dividem os mesmos espaços de trabalho num estilo *coworking*<sup>13</sup>. No Vivadança, no espaço reservado para estes serviços cabiam até três pessoas, não dispunham de computadores nem de linha telefônica que pudesse efetuar ligações para celulares. Aconteceu que os contratados, para prestar serviços de mediadores, precisaram utilizar seus equipamentos para trabalhar. No Fiac, havia um espaço alugado para esta fase da produção com um computador e a inserção de créditos nos celulares pessoais para estas demandas com os grupos. Com relação a transporte e alimentação só pude aferir no Fiac e neste evento todos os traslados ficaram por conta da produtora e os mediadores, contratados e voluntários, tiveram direito a duas alimentações diárias.

A investigação aponta que, num plano operacional, existiram preocupações em ambos os festivais, com etapas que decorreram em simultâneo, para efetivar as estratégias de aproximação. Com relação ao Festival Vivadança não conseguimos aferir de modo aprofundado a metodologia utilizada, porque não tivemos a abertura necessária<sup>14</sup> para tais acompanhamentos e questionamentos neste sentido.

Já no Fiac, participei tanto da elaboração dos modos quanto às escolhas de estratégias de comunicação de maneira colaborativa. A opção textual adotada pelo programa de mediação do Fiac para se comunicar com os grupos de espectadores incluía uma linguagem despojada e amigável. Expressões como "prezados, caros e cordialmente", não foram utilizadas e sim "olá, obrigada pela atenção e abraços". Aos contatos telefônicos ocorreu quase do mesmo modo

---

<sup>13</sup> Ambiente para desenvolvimento de projetos autônomos dividido com outros profissionais.

<sup>14</sup> Tentamos inúmeras vezes realizar uma entrevista, mas, não obtivemos respostas.



institucional, mas sem a presença de uma formalidade dispensável neste contexto, como por exemplo: "olá sou fulano de tal, mediadora cultural do festival Fiac, como vai?".

Aparenta ser insignificante tocar nessa sutileza, mas não é bem assim. Percebi o quanto esta particularidade se destacou no processo quando um dos voluntários do Fiac se prontificou a ligar para um agente cultural e desmedido começou a conversar utilizando gírias com seu sotaque paulistano inconfundível. E diante deste, fato foi imprescindível a interrupção solidária da gestão, explicando que 'podemos ser nós mesmos', mas, com parcimônia, pois o outro do outro lado, neste caso, tratava-se de uma pessoa da terceira idade. Enfim, esse foi mais um apontamento de que ser mediador cultural exige um pouco mais de capacitação ou sensibilização para se comunicar com os públicos.

Nossa proposta seria então, considerar a relevância da profissionalização / capacitação / sensibilização dos mediadores e da interferência da relação humanizadora durante os processos para garantir que as diferenças sejam intencionalmente ressaltadas gerando afetos e estímulos para uma base que (re) constrói continuamente a relação do espectador com a dança. Por enquanto, como estas experimentações de profissionalização do campo são poucas isso implica a contratação de sujeitos inexperientes e até que isso se configure numa demanda os programas de mediação continuarão sujeitos a estes reveses.

Ainda assim, 88% dos espectadores do Fiac e 41% do Vivadança que responderam aos questionários, de modo geral afirmam que se sentiram satisfeitos com a organização das ações de mediação cultural dos festivais. Refiro-me as estratégias de aproximação como as ações de comunicação - envio de e-mails, telefonemas – o acolhimento nos equipamentos culturais, a retirada dos bilhetes e a possibilidade de fruição de espetáculos de maneira gratuita na programação do Vivadança. E participar de vivências e assistir espetáculos de dança no Fiac. Isso indica que, as experiências com as estruturas das ações dos programas no mínimo causaram um impacto positivo nas apreciações destes espectadores.

Os dados indicam também que a maioria dos espectadores do programa de mediação do Fiac (88%) ficaram *extremamente satisfeitos com a atenção dos mediadores* artísticos. Já a maioria dos espectadores do Vivadança (58%) afirmaram que não se sentiram *nem satisfeitos, nem insatisfeitos* sobre este aspecto da/na relação. Ou seja, esses dados sugerem que os espectadores, embora tenham afirmado que se sentiram de algum modo satisfeitos com a organização das ações de mediação artística – perceberam nuances da dimensão afetiva que podem dizer respeito a um tipo de relação humanizadora ou atenção dispensada pelos mediadores artísticos. Nesse sentido, questões relativas a hospitalidade e a um tipo de acolhimento podem modificar as sensações de satisfação dos espectadores. E quiçá as escolhas

pelos tipos de estratégias de aproximação e as práticas da hospitalidade podem favorecer reverberações potencializadoras de experiências estéticas num sentido positivo.

Como já explicitamos em outros momentos, no contexto destes dois festivais, as estratégias de aproximação demonstram estar formatadas em um tipo de programa de mediação cultural dividido em três etapas, o antes, o durante e o pós-espetáculo/festival. Partem de um processo de escolha, primeiramente estabelecida pelo coordenador do festival, que define tanto os espetáculos disponibilizados para a mediação cultural quanto as 'cotas' – quantidade de bilhetes - destinados aos programas.

Em seguida, a contratação da equipe responsável pela mediação cultural, acontece em simultâneo outras atividades como: levantamento e escolha dos grupos; o contato inicial com eles; a seleção dos espetáculos que serão assistidos por estes; e, se houver, a elaboração das ações de sensibilização antes dos espetáculos. Após a confirmação de interesse dos grupos foram negociados a quantidade de bilhetes disponíveis e a troca e/ou a possibilidade de os grupos assistirem mais de um espetáculo. Ressalta-se que, os espectadores das ações de mediação cultural não escolhem assistir dentre todos os espetáculos da programação e sim os espetáculos que lhe são endereçados. Deste modo, este antes, que nos referimos, pode dizer respeito tanto aos primeiros contatos telefônicos e/ou virtuais dirigidos aos grupos e/ou coletivos, quanto às ações de vivências, na qual o mediador cultural visita os grupos em suas sedes para compartilhar oficinas, por exemplo.

Os grupos convidados a participar das ações de formação de plateia/espectadores, isto é, para a fruição dos espetáculos, foram selecionados sem maiores levantamentos sobre suas origens ou formações. O processo de contatar esses agentes ocorreu com base em documentos arquivados pelas antigas edições dos programas de mediação dos Festivais, somadas aos *mailings list* ou *networks* dos atuais mediadores contratados para o período de prestação de serviços. Percebi que aconteceu desse modo, mais por conta da questão do tempo disponível para a implementação de procedimentos desta abrangência, às vezes por ausência de problematizações e até mesmo por desconhecimentos sobre aspectos mais aprofundados de mediação artística, do que por escolhas e opções diretivas.

Neste momento identificamos que não existia, por exemplo, alternativas para uma adesão voluntária de outros grupos ou coletivos interessados em participar dos programas, para além desta escolha unilateral. Este fato é determinante para refletirmos que, se por um lado os festivais estiveram abertos para compartilhar quase dois mil bilhetes gratuitos durante as programações, por outro, a questão da decisão de quem tem direito a esse acesso é somente dos coordenadores ou mediadores. Se o espectador não 'conhece alguém que conhece alguém'

difícilmente terá acesso aos espetáculos de dança. Isso implica que é por meio de uma rede de contatos restrita, que advém principalmente da *network* dos coordenadores e mediadores, que se constroem as bases para seleção dos grupos de espectadores.

No Fiac, as ações foram programadas de maneira propositiva, criativa e colaborativa entre os membros da equipe de mediação cultural. Deste modo, a decisão não ficou concentrada somente numa figura. O endereçamento dos espetáculos aos grupos foi elaborado com atenção a questões singulares que pudessem reverberar produções de sentidos e identificação entre espectadores e o tema das obras de dança, baseadas nos históricos identificáveis sobre os grupos de espectadores. Esse ponto é problemático pois a escolha da obra, mesmo sendo baseada no perfil do grupo, não o coloca como agente nuclear da ação. Ou seja, nenhum mediador se desloca até os grupos para observar os sujeitos. Existe uma flexibilização e sensibilização nesta direção, mas, nada muito aprofundado. A triagem dos grupos do Fiac foi elaborada servindo-se de alguns contatos anteriores e de um mapeamento,<sup>15</sup> desenvolvido em 2016, pelo grupo de pesquisa Redes ao Redor, coordenado pelo professor Carlos Bonfim, do Instituto de Humanidades Prof. Milton Santos da UFBA, do qual faço parte.

Por exemplo, na programação do Fiac de 2017 havia um espetáculo que tencionava o tema das condições da mulher negra em nossa sociedade. E, dentre os muitos coletivos que estávamos em contato existia um, do subúrbio de Salvador, que reunia mulheres que haviam passado por inúmeros tipos de violências, como a sexual ou agressão física por parceiros. Dentre outros fatores, o histórico deste coletivo indicava que estas espectadoras nunca haviam presenciado um espetáculo de dança num equipamento cultural e deste modo, decidiu-se em conjunto, que esta obra poderia atuar como um disparador, despertando mais interesse nestas espectadoras, por abordar um tema universal, para mulheres negras ou não.

No entanto, da perspectiva da investigação, se houvesse um tipo de adesão voluntária de grupos poderia haver maiores possibilidades de potencialização, inclusive dos próprios programas. Sobre esse ponto poderíamos inferir que saídas colaborativas com secretarias de Educação, de Cultura, Fóruns etc., poderiam fomentar um fortalecimento através de redes, por exemplo. Ressalva feita, prossigamos, porque esta não indicou ser a intenção dos festivais.

No Vivadança o processo de endereçamento parece ter prevalecido a partir de questões relativas a idade, a quantidade de bilhetes e disponibilidade dos grupos. Não conseguimos avaliar, por exemplo, o grau de importância dado ao perfil dos grupos, ou o que poderia

---

<sup>15</sup> A pesquisa contém, em média, o contato de cem instituições que desenvolvem ações culturais, em bairros periféricos de Salvador e, deste modo, serviu como uma nova base de dados para efeitos de atrair e compartilhar o programa de mediação com novos públicos.

produzir sentidos nas relações entre sujeitos/obras/ambiente-contexto, porque não nos foi compartilhado pormenores com tais informações. Da nossa perspectiva, a ‘seleção’ indicou ter sido desenvolvida de modo aleatório e operacional com agravantes que incluíram, a contratação de uma coordenadora sem conhecimentos específicos na área da dança, já que seu currículo era voltado para ações sobre livro, leitura e teatro.

Na prática, essa escolha profissional pode não significar nada diante da *expertise* dela. Mas, de um ponto de vista político, de luta por espaços de atuação pela classe artística da dança, pode significar muito, visto que um festival voltado exclusivamente para a dança não contrate um agente da área para desempenhar a função. E segundo a impressão que tivemos durante a observação em campo, foi a de que era mais importante ‘lotar a casa’ e ‘conseguir mídia’ do que tecer relações duradouras com os sujeitos espectadores.

Ademais, mobilizar sujeitos para a fruição de danças, demonstra ser um desafio às coordenações dos programas de mediação cultural, visto que, de 83 grupos mobilizados (56 do Vivadança e 27 do Fiac), efetivamente apenas 56 desses grupos compareceram as ações e/ou aos espetáculos (39 do Vivadança e 17 do Fiac). Esses dados indicam que, se em edições anteriores a metodologia utilizada para mobilizar os espectadores funcionou, no sentido de conseguir que os grupos se dirigissem/locomovessem até os festivais, nem sempre a reprodução do mesmo formato ou procedimentos dos projetos se configura como a melhor alternativa.

Os motivos pelo os quais os grupos não compareceram aos espetáculos (54% do Vivadança) não nos foi possível aferir visto que estes relatórios não continham estas informações. Em relação ao Fiac, 41% dos grupos não compareceram aos espetáculos, dentre as inúmeras justificativas, referiam-se a problemas com horário de finalização do trabalho, atrasos por deslocamentos em trânsitos, imprevistos bem como outros nem sequer apresentaram motivos. Esse alto quantitativo de desistências é preocupante e indica que os espectadores que não comparecem necessitam ser conscientizados de que sua ausência se torna um impedimento para que outros grupos possam prestigiar os espetáculos. E, nesse sentido, é imperativo rever a gratuidade de bilheteria diante da possível desvalorização da oportunidade de experiência, porque de fato um espectador ausente está usurpando o lugar de um outro alguém. Ao mesmo tempo, o engessamento da metodologia dos programas demonstra ser alternativa que não coaduna com as características efêmeras e dinâmicas que definem os grupos de agentes culturais.

A pesquisa aponta que cada festival, como deve ser, elabora seus programas baseados em suas vivências, em suas culturas e agem de acordo com seu entendimento das ações de

mediação cultural. Diante dessa diversidade, de perspectivas e modos de agir no mundo, os mediadores culturais praticam a ‘produção’ de encontros, mais ou menos baseados em princípios de valorização das diversidades culturais, a partir da relação que a obra pode suscitar, mais do que, estritamente em princípios educativos e/ou pedagógicos. Todas estas nuances se configuram como estratégias singulares de aproximação, com distintos níveis de efetividade.

Com relação às ações de mediação artística que acontecem na fase que os programas denominam como “durante”, estas se referem principalmente a distribuição de bilhetes para a fruição de espetáculos. E, de modo geral, no dia dos espetáculos, todos os agendamentos com os grupos foram pré-estabelecidos para ocorrer com uma hora de antecedência nos equipamentos culturais. No Fiac, este momento foi reservado para as boas-vindas de maneira institucionalizada, para o compartilhamento de informações sobre a estrutura dos programas



de mediação cultural bem como sobre a localização dos banheiros, das bilheteria e alertas sobre os horários de entrada e saída, além de demais dúvidas que pudessem surgir por parte dos espectadores.

**Fotografia 4** Grupos de espectadores nas vivências antes dos espetáculos do Fiac

No Fiac, ocorreu que, por não ter havido tempo hábil para visitar as instituições antes dos espetáculos, algumas vivências aconteceram nos equipamentos culturais agendadas, em média, duas horas antes dos espetáculos. Dessa maneira, a estratégia que antecedeu os encontros dos espectadores com as obras, com os artistas e com a dança, também colaborou no

intuito de estabelecer relações de aproximação entre os espectadores, os equipamentos culturais e o seu entorno. Esse tipo de ação corrobora para que esses espectadores possam vir a se transformar, também, em mediadores culturais a medida que estas ocasiões proporcionem reflexões críticas “sobre as várias modalidades de construção dos fenômenos culturais” (BARBOSA, 2008, p. 37).

**Fotografia 5**– Grupos de espectadores nas vivências antes dos espetáculos do Fiac



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A terceira etapa dos programas de mediação destes festivais são tidas como o fechamento de um ciclo e considerada como uma fase final, em que as inclinações criativas dos mediadores possibilitam saídas alternativas, pontos de fugas, para problemas referentes a tempo e financiamento. Em ambos festivais, mesmo sem acontecer encontros 'presenciais', existe um tipo de finalização com envio de correios eletrônicos cujo conteúdo das mensagens é direcionado no sentido de agradecer formalmente a participação dos grupos. Por vezes, também pode ocorrer o envio de registros fotográficos para serem guardados com lembranças destes encontros.

Nesta edição o Fiac não dispunha de condições para efetivar visitas às sedes dos grupos, após a finalização do festival. Tentando suprir esta lacuna, foi elaborado e compartilhado com os grupos participantes um documento contendo ações e modos de fazer uma ação de mediação artística que pudessem ser desenvolvidas por eles próprios.

O documento foi organizado semelhante a um microplano de aula (ANEXO A), contendo um descritivo de como se organiza um bate-papo, indicando também sugestões de questões sobre a obra assistida ou o tema tratado. Além disso, foram enviados *links* e imagens que pudessem despertar a criticidade das situações vivenciadas tanto no palco quanto na vida de cada um. Embora não tenhamos como confirmar se os grupos experimentaram o conteúdo desses documentos, no mínimo, podemos confirmar que chegaram aos destinatários por mediante confirmação de recebimento dos materiais.

Por certo que outras estratégias de aproximação, por parte dos programas, podem acontecer e muitas destas talvez não nos seja possível compartilhar, pois, estão presentes nos *modos* como o mediador acompanha e/ou dá suporte aos grupos, mesmo que seja à distância, nos dias da programação do festival. Durante os dois períodos de levantamento de dados pude perceber que estes encontros podem ainda desencadear outros processos de aproximação não previstos entre os espectadores e o mediador.

A título de exemplo, muitos dos espectadores que participaram das edições de 2017, tanto do Fiac, em que atuei como mediadora, quanto do Vivadança, em que só os abordei para que respondessem os questionários, solicitaram meu contato telefônico e/ou enviaram convites para nos conectarmos nas redes sociais. Passaram deste modo, a me convidar para seus diversos eventos, que na medida do possível, tenho apreço por comparecer. Ou seja, esses encontros proporcionados pelas ações de mediação artística nos festivais impulsionaram a intenção de prolongamento de relação proporcionados a partir daqueles encontros.

No entanto, da mesma maneira que acontece com qualquer tipo de entrelaçamento sensível, para que o contato inicial se transforme numa relação potente e duradoura esta depende de um tipo de ‘manutenção’ por parte dos envolvidos. Quer dizer, que a continuidade dessa trama sensível depende do como agimos e reagimos em nossa individualidade com relação a desejar que uma relação se prolongue ou não. E nesse sentido, o que é profissional acaba por interferir no pessoal, já que nesta conjuntura específica, não adianta ser o mediador artístico mais cordial e estratégico possível e quando reencontra os espectadores em outros contextos sociais nem os cumprimenta.

O mediador é este ser que está entre e, querendo ou não, retroalimenta sensibilidades que, de certo modo, faz parte de seu fazer. Mas, o fato é que as estratégias de aproximações

das ações de mediação cultural dos festivais proporcionam o entrelaçamento de relações sensíveis e possibilitaram reverberações não previstas. Podem promover encantamentos em ambos os envolvidos e dessas maneiras, a preparação para *ação* bem como para a *função* na mediação artística é provavelmente um diferencial a ser cultivado quando se objetiva a potencialização das experiências estéticas dos espectadores.



## CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Nesta investigação de cunho exploratória foi possível compreender, através do nosso delineamento teórico, que dividimos a dissertação em três grandes temas de abrangência. No primeiro capítulo discutimos questões relativas ao entendimento de mediação cultural como campo de interação compartilhada onde o termo *cultura* é entendido principalmente como processo de atribuir sentidos ao mundo (Barros, 2014) e sua função é criar transversalidades (Caune, 2014). Defendemos aspectos da mediação e da *forma-ação* de espectadores em perspectiva alargada, percebendo-a como *continuada*, ou seja, de maneira que o espectador possa estar em constante ampliação de competências e horizontes: maleável e dinâmica. Algo que deforma ou que está sempre mudando de formas, junto com os conceitos de mediação, educação e formação, que não devem ser percebidos como conceitos estáticos.

Sugerimos discussões da perspectiva de que existem eixos ou dimensões abrangidas pelo termo de mediação cultural na contemporaneidade guiados pelas definições de Martins (2018) que o considera como o *conceito* de estar entre muitos e que pode ser visto como *função*, quando compreendido dentro de programas educativos, e como *ação*, quando percebido, dentre outros, como um convite a *aisthesis*. Destacamos que o termo mediação cultural abarca em si uma *dimensão política*, na qual, implica refletir sobre a mediação como direito de acesso e promoção cultural. Contém em si uma *dimensão artística pedagógica* que tenciona sobre perspectivas de um tipo de *forma-ação continuada*. E ainda uma possível *dimensão sociocultural e estética* que discute este termo nos planos das experiências estéticas corporificadas - quando o sujeito reflete e por vezes compartilha sobre as reverberações dos encontros sobre si.

Cabe lembrar que no capítulo 1 descrevemos também algumas abordagens internacionais sobre mediações e políticas setoriais para as artes destacando as experiências encontradas em Montreal, no Canadá onde existem iniciativas de projetos de mediação cultural sob a responsabilidade da administração pública, com trabalhos realizados em rede e maneiras descentralizadas. Na França, a exemplo de projetos do Centro Nacional da Dança, que oferecem capacitação a mediadores com um leque de possibilidades e parcerias para ações de mediação tanto na região central quanto nos arredores e outras cidades do interior. E finalizamos com as ações do Artemrede, de Portugal, que sucintamente trata-se de uma associação cultural sem fins lucrativos que articula ações de interlocução junto ao governo nacional. Basicamente uma forma de rede que contribui para que os equipamentos dos seus

associados tenham uma oferta cultural regular, coproduz espetáculos, organiza ações de formação especializada e projetos comunitários de maneira estruturada visando, dentre outros, a sustentabilidade do setor. O que da nossa perspectiva estes exemplos têm de mais significativos a oferecer diz respeito ao reconhecimento da importância da mediação cultural não só pela sociedade civil, mas, também pela administração pública como um campo e uma alternativa frutífera de novas possibilidades de estreitamento de laços com públicos diversos.

Aproximando essas discussões transversais aos direitos culturais, no contexto brasileiro, exploramos documentos como o Plano Nacional da Dança (2010) do qual destacamos somente a estratégia 3.5 que indica sobre a adoção de estratégias de formação de públicos. E no contexto baiano analisamos as metas do Plano Estadual de Cultura do Estado da Bahia, no qual a estratégia 13, refere-se especificamente à formação e fidelização de públicos. Em ambos os casos, os documentos apontam que o termo mediação cultural não se destaca nem com estas palavras nem com o teor apresentado nesta investigação.

No segundo capítulo direcionamos o foco para os festivais, a importância deles como espaços de formação e suas responsabilidades socioculturais. Por isso, abrimos discussões que problematizaram sobre as configurações das ações de mediações artísticas praticadas ou não em festivais contemporâneos de danças. Abordamos as práticas de mediação realizadas no âmbito do Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança no Brasil composto pelo Fórum Internacional de Dança FID (MG), a Bienal Internacional de Dança do Ceará, o Festival Panorama do Rio de Janeiro e o Festival Cena Cumplicidades de Recife, em Pernambuco. A pesquisa indica que, o que estes festivais de artes cênicas demonstram ter em comum, é serem considerados de grande impacto no cenário nacional, funcionarem em formato de rede, baseados em relações de cooperação e parcerias favorecendo trocas, compartilhamentos e a sustentabilidade, entre eles. Ao mesmo tempo, promovem a circulação de alguns artistas locais e estrangeiros em suas programações, o que também minimiza recursos financeiros.

Nos subitens subsequentes, delineamos sobre uma possível trajetória que contextualizou tanto a configuração dos festivais quanto dos programas de mediação artística do Vivadança e do Fiac, nas edições de 2017. Neste íterim, apontamos que muitas características os aproximam, dentre elas, por serem dois festivais internacionais do cenário soteropolitano, considerados de grande porte no eixo Norte/Nordeste. Ambos demonstram abertura para diálogos com a diversidade cultural, além de possuírem experiências de mais de dez anos de atividades de mediação cultural, em Salvador. A pesquisa apontou também que são festivais que se afirmam comprometidos na promoção de intercâmbios entre espectadores, obras e artistas, tanto regionais e/ou brasileiros quanto com artistas estrangeiros. E estas possíveis

trocas de experiências entre diversas manifestações de danças, dançarinos e culturas é o que demonstrou ser um caminho profícuo para uma rica experiência cultural na contemporaneidade.

Para além disso, são festivais que desenvolvem programas de mediação cultural demonstrando preocupações com o universo e a perspectiva não só de artistas, mas também dos espectadores. Assim, em suas configurações possuem similaridades, no entanto, com singularidades em seus modos de conceber a mediação e de operar a mediação. Percebemos que ambos são denominados de Programa; atuam com equipe independente compostos por coordenador/a e mediadores. Alimentam constantemente um lista de contatos de grupos e coletivos e partem para a elaboração das ações de mediação artística com cotas de bilhetes pré-estabelecidas pela coordenação geral dos festivais. Praticam um tipo de curadoria pedagógica ou educativa que organiza o endereçamento dos públicos para cada espetáculo e são estruturados em fases antes, durante e pós festival. Cada qual, segundo alguns espectadores, possui uma *vibe* que os diferencia e aproxima espectadores indiferentemente dos espetáculos veiculados na programação, pois, é uma conexão que se refere a possibilidades dos encontros e não aos ‘conteúdos’ ou a linguagem em si.

A pesquisa apontou também que cada festival, como deve ser, elabora seus programas baseados em suas vivências, em suas culturas e agem de acordo com seu entendimento das ações de mediação cultural. E diante dessa diversidade, de perspectivas e modos de agir no mundo, os mediadores culturais praticam a ‘produção’ de encontros nestes a partir da relação que a obra pode suscitar nos sujeitos que se configuram como estratégias singulares de aproximação proporcionando possibilidades de experiências estéticas com danças e por esses e outros motivos podem ser considerados como espaços de mediação artística.

A investigação apontou que quando os programas de mediação artística dos festivais proporcionam experiências com dança, demonstram que se importam com o tecimento de conexões e relações sensíveis entre as artes/dança, o festival, as obras, os artistas, as culturas e os entornos. E, cada um a seu modo, intencionalmente ou não, fomentam oportunidades de fruição e experimentações variadas, principalmente quando promovem discussões, o espírito investigativo e a reflexão crítica dos espectadores. Nesse sentido, os programas de mediação artística dos festivais atuam como um disparador na formação autônoma dos sujeitos espectadores e aponta que a *forma-ação* de um espectador depende tanto dos sujeitos das ações, quanto dos programas de mediação artística. Por fim, neste segundo capítulo, a investigação apontou que podemos considerar que inúmeras experiências são passíveis de tocar esteticamente os sujeitos. Talvez não tenha somente a ver com as obras em si, tão pouco apenas

com os artistas ou mediadores, mas com as condições e a potência dos encontros e das vivências compartilhadas com estes outros corpos.

Por outro lado, indicou também que as possibilidades de potencialização das experiências estéticas dos espectadores são infinitas, individuais, ao mesmo coletivas, e, neste caso, somente acontecem na vivência do aqui e agora destes encontros, efetivados durante os festivais. Conclui-se também que a mediação artística em festivais pode ser considerada como uma área em processo de construção e/ou consolidação, na qual, o público começa a ser visto, por muitos, como um importante agenciador cultural. Assim, o compartilhamento de experiências singulares que tiveram como causa primária os festivais, conferem-lhe *status* de espaços de mediação artística capazes de modificar a relação dos sujeitos com as danças.

Com relação ao terceiro capítulo a investigação indicou que a potencialização das experiências estéticas se configura como um tipo de conexão corporificada nos encontros entre os espectadores e a dança. A relação corporificada acontece simultaneamente a mediação artística, mas, no caso dos festivais, essa conexão aparentemente é potencializada por conta de existir um programa de mediação artística com estruturas e procedimentos metodológicos que propõem processos mediadores junto aos fruidores. Por outro lado, mais uma vez, indicou também que se trata de uma possibilidade que depende de aberturas do espectador e dos festivais, para o tecimento dessas relações sensíveis para o novo. Podem ser fomentadas nas ações de mediação artística quando estas também abarcam questões relacionadas às várias percepções que podem ampliar as capacidades dos sujeitos para a geração de novas realidades.

Destacamos também que a possibilidade do estabelecimento de conexões e potencialização das experiências estéticas resulta dos inúmeros encontros a que os sujeitos se deparam na vivência humana. E que não existe um 'botão de comando' que desligue ou desconecte o espectador de todas as complexidades que os rodeiam. Desta maneira, no momento das ações de mediação artística ou dos espetáculos os espectadores são os mesmos sujeitos – considerados sempre em transformação. Nesse sentido, apontamos que o conjunto de acontecimentos potencializa ou não experiências, bem como a produção de conhecimentos e autoconhecimentos explorados podem ou não promover processos transformadores nos sujeitos.

Investigar se as ações de mediação artísticas dos festivais potencializaram as experiências estéticas dos espectadores da dança, foi um processo delineado e guiado por dois micros processos que se interpenetram. Investigamos, por um lado, o quanto os programas de mediação levaram os públicos em consideração no momento de estruturação das ações e, para tanto, observamos aspectos como qualidades e capacitações referentes ao mediador artístico,

pormenores referentes a planejamentos e realizações das ações e questões relativas as estratégias de aproximação e hospitalidade percebíveis no contexto junto aos fruidores. Por outro lado, junto aos espectadores tentamos perceber o quanto os encontros aparentemente foram potencializados através das observações em campo, somadas às respostas dos questionários e entrevistas, conforme já indicamos em outros momentos desta dissertação.

Sobre as entrevistas e experiências corporificadas alguns testemunhos deixaram explícito que nossas experiências como espectadores partem de nossas vivências. E da perspectiva desta investigação, a percepção sobre a potencialidade dos corpos em movimento ou sobre o como a obra espetacular é viabilizada tocaram as espectadoras entrevistadas, porque elas puderam, a partir desta experiência, refletir sobre seus contextos e experiências advindas de outras dimensões corporificadas no mundo. Aconteceram devido aos encontros que os programas de mediação cultural dos festivais proporcionaram, mas não indica que foram fenômenos potencializados somente por eles. Porque deste modo estaríamos negando todo um histórico de experiências corporificadas pelos espectadores em suas vidas antes de participarem das ações de mediação artística. E essa afirmativa iria de encontro a tudo que foi posto até o momento.

No último subitem tensionamos um certo *modus operandi* que a investigação apontou, nos últimos momentos, que não poderia passar despercebido. Diz respeito às estratégias de aproximação, hospitalidade e/ou acolhimento que acontecem nos programas de mediação destacando, principalmente, *o como* elas podem impactar nas experiências corporificadas dos espectadores. Sendo assim, a hospitalidade, nesta investigação, diz respeito a maneira de receber como ação profissional no campo da mediação artística. Refere-se também a cordialidade que é parte integrante de processos de intervenção artístico-educacional dos mediadores artísticos culturais que atuam na (re)organização das ações em prol de determinado tipo de criação de vínculos sensíveis entre os festivais, os equipamentos culturais, os inúmeros sujeitos, as obras e a dança. Neste oportunidade, destacamos que um tipo de escuta sensível é o elemento agenciador entre os demais e dela resulta uma determinada prática ‘interdisciplinar’ que retroalimenta, dentre outros, a estrutura da própria mediação artística. Para tanto, concluímos que esse “escutar-ver” exige mais do que simplesmente cumprir e executar um plano de trabalho.

E, nesse sentido, destacamos também que é relevante considerar sobre a profissionalização /capacitação /sensibilização dos mediadores e da interferência da relação humanizadora no sentido de agir durante os processos, para garantir que as diferenças sejam intencionalmente ressaltadas, gerando afetos e estímulos. De acordo com esta pesquisa, a

potencialização das experiências estéticas nas ações de mediação artística em dança não se configura como possibilidade única porque os encontros em si mesmos não determinam certezas e é indispensável a disponibilidade e curiosidade do espectador para o aprender a aprender.

E sendo assim, conclui-se transitoriamente que os festivais se preocupam com o tecimento de conexões e relações sensíveis em relação aos espectadores. Os programas de mediação artística dos festivais atuam como um disparador na formação autônoma dos sujeitos espectadores e a *forma-ação* de um espectador depende tanto dos sujeitos das ações, quanto dos programas de mediação artística e de como estes últimos se organizam (como função).

Aponta-se que o desenvolvimento de diferentes capacidades prospera pelo processo de compartilhamento de experiências que potencializam conhecimentos, sobre si, o outro, as realidades e as danças. E nestes processos de mediação artística que visam a *forma-ação* dos espectadores da dança é importante que exista a valorização de conhecimentos e de sentimentos de pertença, pois, estes explicam por que a partir de um mesmo encontro com a dança, há sempre lugar para a possibilidades de compreensão expandidas de construção de diferentes produções de sentidos.

Embora não seja foco desta pesquisa explorar questões relativas ao financiamento, conclui-se que aspectos relativos à esta particularidade influenciam consideravelmente as ações de mediação artística, já que a logística para o desenvolvimento destas ações, neste caso, envolve possuir ou alugar espaços físicos para reuniões e treinamentos; aparelhos e planos de telefonia, com acesso à *internet* que permitam entrar em contato com os espectadores, bem como, materiais variados que podem vir a ser utilizados nas vivências etc. Ou seja, sem haver recursos financeiros e humanos o projeto de mediação cultural também pode vir a não acontecer, pois torna-se inviável para os festivais.

Sendo assim, ficou evidente que o fator da redução de injeção de investimentos em eventos deste porte fragiliza primeiramente o programa de mediação cultural. Entretanto, esse fator, principalmente na atual conjuntura política brasileira, não diminui o mérito e os esforços dedicados pelos coordenadores desses festivais à continuidade dos programas, mesmo que de forma singela. Ao contrário, indica que os problemas não estão somente sob a responsabilidade destes alguns que, por vezes, operam verdadeiros milagres no intuito de não abandonar os programas de mediação. Diante desse cenário, ainda se faz necessário reivindicar por políticas culturais que possam garantir, como o exemplo do Canadá, que a mediação cultural conste como uma das prioridades nas bases de uma sociedade democrática e cidadã.

Por certo que não se trata de ajuizarmos sobre aspectos decisórios por parte das coordenações dos festivais, mas sim de contribuirmos para reflexões sobre as consequências destas condições à experiência do sujeito espectador. Ainda assim, sabe-se que não é somente o financiamento e a contratação de pessoal que efetivamente acautela a qualidade das ações. Chamamos atenção para este ângulo, pois estas carências do setor apontam que ainda não temos estruturas consolidadas, mas sim, estamos em processos de consolidação, como tratamos no primeiro capítulo. Isso significa que além de ser um assunto pouco explorado é também preocupante, pois, a potencialização das experiências estéticas do espectador é também influenciada por este profissional que atua intermediando encontros, culturas e relações.

Se, como em qualquer outra área, esse sujeito emblemático não estiver preparado para os desafios desta realidade há inúmeras possibilidades de a qualidade das ações de mediação artística nem sequer serem discutidas. Se por um lado, é importante proporcionar experiências de estágios visando a profissionalização, por outro, a inexperiência neste tipo de necessidade pode se configurar como fator negativo e na *(de)formação*, entendida de maneira negativa, do espectador.

Diante de tudo que foi posto ao longo desta dissertação conclui-se provisoriamente que a mediação artística é um fenômeno mais amplo e mais complexo do que simplesmente enumerar procedimentos e ações. Trata-se de experimentações dinâmicas, dos diálogos entre processos variados, nos quais a potencialização das experiências estéticas tem a ver com o conjunto destes elementos relacionais. Ações de mediação artística se configuram como uma grande oficina com múltiplas ferramentas que promovem a propagação de culturas, de estéticas, de experiências. E diante da pouca produção teórica sobre este tema em dança, continua sendo basilar nos debruçarmos sobre estas questões tão centrais à cena contemporânea e à linguagem da dança.

Conclui-se que o desenvolvimento de diferentes capacidades - cognitivas, afetivas, físicas, éticas, estéticas, de inserção social e de relação interpessoal com a dança se torna possível por meio do processo de compartilhamento de experiências que potencializam conhecimentos, sobre si, o outro, as realidades e a própria dança. Depende de condições de aprendizagem de natureza corporificada por meio da qual, conhecimentos - sobre si, sobre dança -, a crença na própria capacidade, a disponibilidade e curiosidade para aprender, a valorização do conhecimento e o sentimento de pertença a um determinado ao grupo são algumas das condições que explicam porque, a partir de um mesmo encontro com a dança, há sempre lugar para a possibilidades de compreensão expandidas de construção de diferentes produções de sentidos.

Se como afirmamos no capítulo 2, os espectadores são heterogêneos, é preciso que os programas de mediação artística desenvolvam ações e propostas diversificadas e diferenciadas, que se adequem às singularidades do público a qual foi destinada. Por outra via, a potencialização das experiências estéticas dos espectadores depende também, em grande medida, de como o processo de mediação artística, entendida como função, se organiza em suas diferentes dimensões. Ou seja, de condições mais objetivas “vinculada aos programas/serviços educativos que hoje estão presentes em instituições culturais.” (MARTINS, 2017, no prelo).

As propostas de mediação artística para a dança resultam do entrecruzamento de no mínimo duas variáveis essenciais: objetivos definidos pelos programas e as possibilidades de potencialização das experiências estéticas como sinônimo de aprendizagens corporificadas nos/dos espectadores. Do contrário, não se promove o entrelaçamento de relações sensíveis. E, nessa perspectiva, conhecer e considerar os diferentes fatores que concorrem para o processo de construção de conhecimentos corporificados com a dança passa a ser uma tarefa à qual os programas de mediação cultural e, portanto, os mediadores artísticos culturais, não podem se esquivar.

Sendo assim, os programas ou ações de mediação artística, não devem perpetuar o estigma de serem apenas uma formalidade de contrapartida social. Pois, viabilizar a realização de ações de mediação artística/*forma-ação* de espectadores é importante, mas, exige a gestão do planejamento em sua totalidade de etapas que apoia um valor sociopolítico fundamental como a gestão do direito e a democratização de acesso à cultura, garantido na constituição e em tantos outros documentos já citados nesta pesquisa. Por esses motivos, essas considerações transitórias, neste momento se finalizam na certeza de que, ainda existem inúmeras lacunas e problematizações a serem investigadas. Mas, esses redirecionamentos do olhar sobre a mediação artística, bem como sua consideração como categoria profissional, e ainda como o espaço para exercício dos direitos culturais e cidadãos podem ainda vir a revelar grandes possibilidades de impactos políticos e culturais nas nossas sociedades. Pois, trata-se de um campo que emerge como área de conhecimento e, como tal, possibilita sempre a ampliação de novas perspectivas, novas realidades e, no caso da mediação artística na dança, potencializações de experiências estéticas corporificadas.



## REFERÊNCIAS

- ARTEMREDE. *Juntos somos mais fortes. Mediação Cultural Portugal*. 2017. Disponível em: < <https://www.artemrede.pt/v3/index.php/pt/>>. Acesso em: 23 set. 2017.
- AZEVEDO, S. *Políticas Públicas: discutindo modelos e alguns problemas de implementação*. 2017. Disponível em: <<https://profwalfredoferreira.files.wordpress.com/2014/02/azevedo-sergio-discutindo-modelos-e-alguns-problemas-de-implantac3a7c3a3o1.pdf>>. Acesso em: 23 set. de 2017.
- BAHIA. *Lei n. 12.365* de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/arquivos/File/Lei12365de30112011LeiOrganicadaCultura.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2017.
- BAHIA. *Lei n. 13193* de 13 de novembro de 2014. Institui o Plano Estadual de Cultura da Bahia. Disponível em <<http://agentesculturais.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Plano-Estadual-de-Cultura-Bahia.pdf>> Acesso em: 23 de set. 2017.
- BARBOSA, A. *Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras*. Estud. av. [online]. 1989, vol. 3, n. 7, p. 170-182. ISSN 0103-4014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000300010>. Acesso em: 23 set. 2017.
- BARBOSA, A.; COUTINHO, R. *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: UNESP, 2008.
- BARROS, J. *Cultura e diversidade: noções iniciais*. Ministério da Cultura/UFRGS/Escola de Administração, Porto Alegre, 2014. 102 p. - (Módulo 3. Apostila do Curso de Extensão em Administração Pública da Cultura).
- BONES, M. *Um Olhar sobre os Festivais*. Observatório dos festivais. Disponível em: <https://www.festivais.org.br/>. Acesso em: 16 nov. 2017.
- BORDEAUX, M. *Journée de réflexion Action culturelle, territoire et médiation culturelle : Construction d'un projet chorégraphique et politiques culturelles : les règles du jeu*. Musée Dauphinois. Grenoble. 2009. Disponível em: < [http://www.observatoire-culture.net/fichiers/files/synthese\\_de\\_la\\_rencontre\\_telecharger.pdf](http://www.observatoire-culture.net/fichiers/files/synthese_de_la_rencontre_telecharger.pdf)>. Acesso em: 23 set. de 2017.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORDENAVE, J. *O que é comunicação?* 1997. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/26375494/O-que-e-Comunicacao-BORDENAVE-Juan-E-Diaz#scribd>> Acesso em: 07 fev. 2016.

BOTELHO, I. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol. 15, n. 2, p. 73-83. ISSN 0102-8839. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000200011>. Acesso em: 23 de set. de 2017.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 23 set. 2017.

BRASIL. *Emenda Constitucional nº. 48*, de outubro de 2005. Acrescenta o Par. 3º Ao Art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Emendas/Emc/emc48.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc/emc48.htm)>. Acesso em: 23 de set. de 2017.

BRASIL. *Lei n. 12.343* de 2 de dezembro de 2012. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC. Diário Oficial da União, Brasília, 3 dez. 2010. Seção 1, p. 1. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=03/12/2010>> Acesso em: 23 set. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Conselho Nacional de Política Cultural. *Relatório de Atividades 2005-2010: Câmara e Colegiado Setorial de Dança*. Brasília, 2011. 268 p.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Metas do Plano Nacional de Cultura – MPNC*. 2011 Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS\\_PNC\\_final.pdf](http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf)>. Acesso em 23 set. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Sistema Nacional de Cultura*. 2017. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/snc>>. Acesso em: 23 de set de 2017.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRIGIDO, E. *Artistas e filósofos; estética e filosofia*. Gazeta do povo: Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/artistas-e-filosofos-estetica-e-filosofia-ejg8xszl7wj2g9w6ul2zlfj>. Acesso em: 25 de maio 2017.

BRITOS, M.; MIHAL, I. *Arte Público: una forma de pensar lo público, el arte y la gestión*. Boletín GC, 16. 2008. Disponible en [http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1316602790\\_bgc16-MBritos\\_IMihal.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316602790_bgc16-MBritos_IMihal.pdf)

BRUINI, E. *Aprendizagem significativa*. Portal Brasil Escola: Canal do educador. 2017 Disponível em: <http://educador.brasilecola.uol.com.br/trabalho-docente/aprendizagem-significativa.htm>. Acesso em: 19 maio 2017.

CAJAÍBA, C. *Teorias da recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: balanços e perspectivas*. In: RUBIM, A.; BARBALHO, A. (orgs.) *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. 179 p.

- CALABRE, L. *Políticas Culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão*. In: BARBALHO, A. et al (orgs). *Cultura e Desenvolvimento: perspectivas econômicas*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- CAMARGO, L. *A pesquisa em hospitalidade*. Revista Hospitalidade. São Paulo, ano V, n. 2, p. 15-51, jul.- dez. 2008.
- CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009. 375 p.
- CARNEIRO, F. *Entrevista concedida por e-mail*. Abril 2017.
- CAUNE, J. *La démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*. Grenoble: PUG, 2013
- CAUNE, J. *Pour une éthique de la médiation: Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble: PUG, 1999.
- CHAUÍ, M. *Cultura e democracia*. In: *Crítica y emancipación: Revista Latinoamericana de Ciências Sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em: 01 de set. 2017.
- CHAUMIER, S.; MAIRESSE, F. *La médiation culturelle*. Paris: Armand Colin, 2013. Disponível em: [http://liseuse-hachette.fr/file/15747?fullscreen=1&editeur=Armand%20Colin#epubcfi\(/6/6\[title\]!/4/2/3:0\)](http://liseuse-hachette.fr/file/15747?fullscreen=1&editeur=Armand%20Colin#epubcfi(/6/6[title]!/4/2/3:0)). Acesso em: 23 set. 2017
- COELHO, T. *O que é ação cultural!* São Paulo: Brasiliense, 1999 (Coleção primeiros passos; 216).
- CONSERVATÓRIO BELAS ARTES. *Festivais de dança pelo Brasil*. Joinville. 2016. Disponível em: <http://belas.art.br/festivais-de-danca-pelo-brasil/>. Acesso em: 30 de jan. 2017.
- COSTA, L. *A importância dos festivais para o fomento*. Blog acesso Instituto Votorantim. 2013. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=6576>>. Acesso em: 01 de set. 2017.
- DAMÁSIO, A. *O sentimento de si*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- DESGRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Assembleia Geral das Nações Unidas em Paris. 10 dez. 1948. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>> Acesso em: 26 set. 2017.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 619 p.
- DEWEY, J. *Tendo uma experiência*. São Paulo: VITOR CIVITA. Textos selecionados, v. XI, p. 247-263. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (col. Os pensadores).

DORT, B. *A representação emancipada*, Sala Preta-PPGAC/USP on-line. São Paulo vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55.

DURAND, J. *Cultura como objeto de política pública*. São Paulo Perspectiva, v. 15, n. 2, p. 66-72, Abr. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 21 set. 2017.

ESPINOSA, B. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FIAC-BAHIA. *Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia*. Quem Somos. Disponível em: <<http://www.fiacbahia.com.br/>>. Acesso em: 01 set. de 2017.

FID. *Festival Internacional De Dança. O que é o FID?*. Belo Horizonte. Disponível em: <<https://www.fid.com.br/fi>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

FISCHER-LICHTE, E. *A cultura como Performance*. Sinais de Cena 4, Lisboa, p. 73-80, dez 2005.

FORTIN E GOSSELIN. *Considerações metodológicas*. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| jan./Jun. 2014 | ISSN: 2357-9978

FOURCADE, M. *Lexique: La médiation culturelle et ses mots-clés*. Québec: Culture pour tous, 2014. Disponível em: <[http://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique\\_mediation-culturelle.pdf](http://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf)> Acesso em: 05 fev. 2016.

FRANZ, T. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas. 2003.

FREEDMAN, K. *Enseñar la cultura visual: currículum, estética y la vida social da arte*. Barcelona: Octaedro, 2006.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 9 ed., Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra. 1981.

GIL, G. *Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset\\_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo-35324/10883](http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo-35324/10883)> Acesso em: 23 set. 2017.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GOHN, M. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas*. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006. Disponível em: <<http://escoladegestores.mec.gov.br/site/8-biblioteca/pdf/30405.pdf>>. Acesso em 01 jul. 2017.

GRIFFERO, T. *Experiência estética*. In: CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HABERMAS; J. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, 2003.

HUISMAN, D. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

JAUSS, H. et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

KASTRUP, V. *A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade*. Trama Interdisciplinar - v. 3 - n. 1, 2012. P. 23 - 33.

KOCH, I. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LAFORTUNE, J. *L'essor de la médiation culturelle au Québec à l'ère de la démocratisation*. Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 3, 2013 [consulté le 13 septembre 2015]. Disponível em : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-03-0006-001>>. ISSN 1292-8399. Acesso em: 02 mar. 2016.

LARRAÍN, A. *O negócio da arte e da cultura: Para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville*. Abril de 2008, 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2008.

LARROSA, J. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n. 19, p. 20-28. ISSN 1413-2478.

LEHMANN, H. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

MAFFESOLI, M. *Elogio da razão sensível*. São Paulo: Vozes, 1998.

MARTINS, M. (org.) *Pensar juntos mediação cultural: entrelaçando experiências e conceitos*. São Paulo: Terracota, 2014. 250 p.

MARTINS, M. *Mediação: tecendo encontros sensíveis com a arte*. In: *ARTEunesp*. N. 13, p. 221-234. São Paulo: 1997.

MARTINS, M. *Verbete: MEDIAÇÃO* (no prelo). Instituto Brasileiro de Museus. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. PNEM. Disponível em : <<https://pnem.museus.gov.br/>>.

MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, G. M. (Org.) . *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil*. 1. ed. Salvador: UFBA, 2016. v. 1. 1983p . Disponível em: < <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados/> > Acesso em: 23 set. 2017.

MATOS, Lúcia. Mapeamento da Dança : 9.1 Uma perspectiva nacional. In: MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, G. M. (Org.) . Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. 1. ed. Salvador: UFBA, 2016. v. 1. pp. 1717 – 1846.

MELO, V. *A animação cultural: conceitos e propostas*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. 144 p.

MIR, C. *Educación como mediación en centros de arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Kadmos, 2005.

MIZUKAMI, M. *Ensino: As abordagens do proceso*. São Paulo, SP: E.P.U., 1986

MONTE, M. ; ANTUNES, A. *Chuva no mar*. 2014.

MONTRÉAL. *Lá médiation culturelle à la Ville*. Disponível em: <<http://montreal.mediationculturelle.org/2017>> Acesso em: 23 set de 2017.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/EdgarMorin.pdf>>. 1989. Acesso em: 01 jul. 2018.

NACHTIGALL, E. WARNER, M. *Públicos e Contrapúblicos* (versão abreviada). In: Periódico Permanente. Nº 6 fev 2016. ISSN 2318-4647 Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/publicos-e-contrapublicos-versao-abreviada>>. Acesso em: 01 set. 2017.

NETQUEST, 2017. *Escala Likert*. Disponível em: <[017www.netquest.com.br](http://www.netquest.com.br)>. Acesso em: 17 nov. 2017.

OLIVEIRA, M. *Arte, educação e cultura*. Santa Maria, RS: Editora da UFSM, 2007.

WENDELL, N. W. C. *A mediação teatral na formação de público: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec. 2011*, 230 f. Tese de Doutorado Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2011.

ORIÁ, R. *Políticas culturais em tempo de globalização*. Caderno Aslegis, v.1, n. 3, p. 21 – 26, set/dez 1997. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/11325>> Acesso em: 23 set. 2017.

OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio\\_do\\_pensamento\\_social\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XX.html?id=5anZ\\_pPuc8cC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio_do_pensamento_social_do_s%C3%A9culo_XX.html?id=5anZ_pPuc8cC&redir_esc=y)> Acessado em: 06 fev. 2016.

PAIS, A. *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PANORAMA. *Festival Internacional Panorama De Dança*. Programa educativo. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://panoramafestival.com/projeto-educativo/>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PARSONS, M. *Compreender a arte*. Lisboa: Presença, 1992.
- PAVIS, P. *Análise do Espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, Sulina, 2009.
- PEIXOTO, M. *Arte e grande público: a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003.
- PEREIRA, M. *Contribuições para entender a experiência estética*. Revista Lusófona de Educação, 18, 2011
- PERRENOUD, P. *Dez novas competências para uma nova profissão*. In *Pátio. Revista pedagógica* (Porto Alegre, Brasil), nº 17, Maio-Julho, 2000, pp. 8-12
- PETERS, F. *Termos filosóficos gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- PUPO, M. *Mediação Artística, Uma Tessitura em Processo*. Revista Urdimento, nº 17, setembro de 2011. p. 113-122.
- RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RIAS, G. *Journée de réflexion Action culturelle, territoire et médiation culturelle: Construction d'un projet chorégraphique et politiques culturelles : les règles du jeu*. Disponível em: <[http://www.observatoire-culture.net/fichiers/files/synthese\\_de\\_la\\_rencontre\\_telecharger.pdf](http://www.observatoire-culture.net/fichiers/files/synthese_de_la_rencontre_telecharger.pdf)> Acesso em: 23 set. 2017.
- RIBAS, A. MOURA, M. *Abordagem sociocultural: algumas vertentes e autores*. Ver. *Psicologia em Estudo*, Maringá, 2006, v. 11, n. 1, p. 129-138, jan./abr. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n1/v11n1a15> Acesso em: 01 set. 2017.
- ROSSI, C.; SLONGO, L. *Pesquisa de satisfação de clientes: o estado-da-arte e proposição de um método brasileiro*. Rev. adm. contemp. [online]. 1998, vol.2, n.1, pp.101-125. ISSN 1982-7849. <http://dx.doi.org/10.1590/S1415-65551998000100007>.
- RUBIM, A. *Agentes culturais: delimitações e contextos de atuação*. Salvador: Rubim, 2017.
- RUBIM, A. *Crise e políticas culturais*. In: BARBALHO, A. et al (orgs). *Cultura e Desenvolvimento: perspectivas econômicas*. Salvador: EDUFBA, 2011.
- RUBIM, L. (org.) *Organização e produção da cultura*. Salvador: Edufba; FACOM/CULT, 2005.
- SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1995, 298 p.
- SANTOS, H. *A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português*. Revista Crítica de Ciências Sociais [online], 67 | 2003, colocado online no dia 01

outubro 2012, criado a 01 outubro 2016. Disponível em: <http://rccs.revues.org/1115> ; DOI : 10.4000/rccs.1115. Acesso em: 08 jan. 2018.

SCHILLER, F. *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002.

SOUZA, R.L; FRANCISCO, A.L. *O Método da Cartografia em Pesquisa Qualitativa: Estabelecendo Princípios... Desenhando Caminhos...* 5º Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa. Atas CIAIQ2016. - Investigação Qualitativa em Saúde//Investigación Cualitativa en Salud//Volume 2 Disponível: <http://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/viewFile/826/812>. Acesso em: 10 dez. 2017.

STOLNITZ, J. *A Atitude Estética*. In: D'OREY, C. (org.). *O que é a arte? Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007. 45-60 p.

TDC *Entrevista com Cristina Castro*. Tem Dança na Cidade. **Youtube**. 22 abr. 2016. 19min31s. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=oTeLtkOqz\\_w&list=PLyjeVdWTtIzImHvLK-jPzU1Yd29o7QMif](https://www.youtube.com/watch?v=oTeLtkOqz_w&list=PLyjeVdWTtIzImHvLK-jPzU1Yd29o7QMif)>. Acesso em: 07 mar. 2018.

UBALDI, P. *As noures: técnica e recepção das correntes de pensamento*. Rio de Janeiro: Lake, 1937.

UNIVERSIDAD DEL VALLE. *La escuela del espectador*. 2016. Disponível em: <<http://escenicas.univalle.edu.co/index.php/2016/05/16/programa-teatral-la-escuela-del-espectador/>>. Acesso em: 27 de jan. 2017

VARELA, F. *O reencantamento do concreto*. IN: *CADERNOS DE SUBJETIVIDADE: o reencantamento do concreto*. São Paulo: HUCITEC/EDUC, 2003, p. 71-86.

VIVADANÇA. *Mediação Cultural*. Salvador. Disponível em: <<http://www.festivalvivadanca.com.br/mediacao-cultural/~>>. Acesso em: 05 de jul de 2016.

VIVADANÇA. *Caderno de programação do festival*. 2018.

WENDELL, N. *Estratégias de mediação cultural para a formação do público*. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2013. 50 p.

WIKIDANÇA. *Circuito Brasileiro dos Festivais Internacionais de Dança*. Rio de Janeiro. Disponível em:<[http://wikidanca.net/wiki/index.php/Circuito\\_Brasileiro\\_dos\\_Festivais\\_Internacionais\\_de\\_Dan%C3%A7a](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Circuito_Brasileiro_dos_Festivais_Internacionais_de_Dan%C3%A7a)>. Acesso em: 30 jan. 2017.



## APÊNDICE A - Questionário aplicado aos espectadores do Vivadança

16/11/2017

Qualtrics Survey Software

### Bloco-1 Perfil do espectador



Olá, sou Fernanda Andrade, mestranda no curso de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA. Este questionário é parte integrante da minha dissertação, cuja pesquisa se chama Mediação Cultural: Encontros como possibilidades estéticas na formação de públicos para a Dança. Neste projeto eu conto com a orientação da prof.ª Drª Lúcia Matos e colaboração da equipe do Festival Internacional Vivadança – 2017. As questões a seguir foram elaboradas visando compreender as perspectivas dos espectadores de Dança, a partir da participação em ações de mediação cultural. Estimaria muito saber sobre suas experiências participando das ações de mediação cultural/formação de públicos do Festival Internacional Vivadança – 2017. Para que você se sinta mais à vontade para responder este questionário, não precisa se identificar, o importante é que você o responda da forma mais sincera possível. Não se preocupe, nem com erros de ortografia, concordância ou com respostas "certas ou erradas" por que elas não existem.

#### Termo de consentimento

Concordo em participar do estudo acima mencionado, afirmo ter mais de 16 anos e estou ciente de que os dados apresentados poderão ser utilizados parcialmente ou em conjunto para fins científicos e/ou acadêmicos.

#### Bairro-Cidade-Estado-País

#### Você se autodeclara da cor ou raça\*:

Amarela

Branca

Indígena

Parda

Preta

Outros

Prefiro não dizer

\*Nesta questão foi utilizado o Sistema Classificatório de "Cor ou Raça" do IBGE.

#### Sexo

Masculino

Feminino

Prefiro não dizer

#### Faixa etária

16 - 25

26 - 35

36 - 45

46 - 55

56 - 65

66 - 75

76 - 85

86 ou mais

**Estado civil**

Casado

Viúvo

Divorciado

Separado

Solteiro

Outros

**Escolaridade**

Sem escolaridade

Ensino fundamental incompleto

Ensino fundamental completo

Ensino médio incompleto

Ensino médio completo

Superior incompleto

Superior completo

Pós-graduação/Especialização incompleto

Pós-graduação/Especialização completo

Pós-graduação/ Mestrado/Doutorado/Pós-Doutorado incompleto

Pós-graduação/ Mestrado/Doutorado/Pós-Doutorado completo

**Bloco 2 - Hábitos de consumo/apreciação da Dança**

Com que frequência você faz essas atividades?

	Selecione
Assistir espetáculos de Dança em teatros, equipamentos culturais e outros	<input type="text"/>
Assistir espetáculos de Dança nas ruas, praças, shoppings e outros	<input type="text"/>
Assistir programas de Dança pela televisão, internet, redes sociais, DVDs, etc.	<input type="text"/>

Na maioria das vezes eu assisto espetáculos de Dança:

Sozinho(a)

Acompanhado(a)

Não importa ter ou não  
companhia

Outros

Quando vou assistir espetáculos de Dança em teatros, equipamentos culturais, festivais, considero:

	Concordo totalmente	Concordo	Concordo parcialmente	Nem concordo nem discordo	Discordo parcialmente	Discordo	Discordo totalmente
A localização do espetáculo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O preço dos bilhetes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O horário das apresentações	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A faixa etária indicativa do espetáculo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O tipo de produção artística (balé, hip-hop, dança contemporânea, etc.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Selecione os tipos de produção artística\* em Dança que você aprecia:

Ballet

Danças afro-brasileiras

Danças circulares

Dança contemporânea

Dança de salão  
 Dança do ventre  
 Danças étnicas, tribal, fusion  
 Dança e ginásticas (zumba entre outros)  
 Jazz e estilos relacionados  
 Danças folclóricas  
 Dança moderna  
 Danças populares  
 Sapateado  
 Dança-teatro  
 Danças urbanas

Outros

\*As nomenclaturas utilizadas nesta questão foram baseadas nas categorizações apresentadas nos resultados da pesquisa Mapeamento Nacional da Dança: Diagnóstico da dança em oito capitais e cinco regiões do Brasil. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados/>

### Bloco 3 - Festival e Mediação Cultural

Já havia participado das ações de Mediação Cultural do Vivadança antes da edição de 2017?

Sim

Não

Não me lembro

Qual(is) espetáculo(s) você assistiu com a Mediação Cultural do Vivadança em 2017?

De carne e concreto  
 Ondinar  
 Demolições (La Petite Mort)  
 Em breve espaço curto de tempo  
 LUB DUB  
 Othli (Caminho)  
 Pele de foca  
 Da própria pele, não há quem fuja  
 Solos Stuttgart  
 Há violência no silêncio?  
 Casa Azul  
 O Crivo  
 Mostra Casa Aberta 04/05  
 Mostra Casa Aberta 05/05  
 Batalha de Break  
 Não me lembro

Como foi assistir ao espetáculo que a equipe de Mediação Cultural lhe sugeriu?

Extremamente bom  
 Moderadamente bom  
 Levemente bom  
 Nem bom nem ruim  
 Levemente ruim  
 Moderadamente ruim  
 Extremamente ruim

Gostaria de comentar a resposta acima?

Você ficou satisfeito com as ações de Mediação Cultural do Festival Internacional Vivadança?

	Extremamente satisfeito	Moderadamente satisfeito	Levemente satisfeito	Nem satisfeito nem insatisfeito	Levemente insatisfeito	Moderadamente insatisfeito	Extremamente insatisfeito
Qualidade das ações de Mediação Cultural	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Organização das ações de Mediação Cultural	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atenção dos representantes da equipe de Mediação Cultural com o público.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Profissionalismo da equipe de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Apresente seu grau de concordância ou discordância de acordo com as frases abaixo?

	Concordo totalmente	Concordo	Concordo parcialmente	Nem concordo nem discordo	Discordo parcialmente	Discordo	Discordo totalmente
Minha relação com a Dança se modificou depois de participar das ações de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Me senti feliz/importante participando de ações de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
As ações de Mediação Cultural corresponderam as minhas expectativas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Dentre as possíveis ações de Mediação Cultural abaixo, selecione as que você participou.

- Assistir aos espetáculos
- Rodada de Negócios
- Vivadança - A Festa
- Assistir ensaios abertos
- Oficinas Casa Aberta
- Mesa-redonda: Políticas Públicas para a Dança
- Outras

Dentre as possíveis ações de Mediação Cultural abaixo, selecione as que você gostaria de participar.

- Assistir aos espetáculos

## APÊNDICE B - Questionário aplicado aos espectadores do Fiac

30/04/2018

Qualtrics Survey Software

### Bloco-1 Perfil do espectador



Olá, sou Fernanda Andrade, mestranda no curso de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA. Este questionário é parte integrante da minha dissertação, cuja pesquisa se chama *Mediação Cultural: Encontros como possibilidades estéticas na formação de públicos para a Dança*. Neste projeto eu conto com a orientação da prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúcia Matos e colaboração da equipe do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - FIAC 2017. As questões a seguir foram elaboradas visando compreender as perspectivas dos espectadores de Dança, a partir da participação em ações de mediação cultural. Estimaria muito saber sobre suas experiências participando das ações de mediação cultural/formação de públicos do FIAC 2017. Para que você se sinta mais à vontade para responder este questionário, não precisa se identificar, o importante é que você o responda da forma mais sincera possível. Não se preocupe, nem com erros de ortografia, concordância ou com respostas "certas ou erradas" por que elas não existem.

#### Termo de consentimento

Concordo em participar do estudo acima mencionado, afirmo ter mais de 16 anos e estou ciente de que os dados apresentados poderão ser utilizados parcialmente ou em conjunto para fins científicos e/ou acadêmicos.

#### Bairro-Cidade-Estado-País

#### Você se autodeclara da cor ou raça\*:

Amarela

Branca

Indígena

Parda

Preta

Prefiro não dizer

Outros

\*Nesta questão foi utilizado o Sistema Classificatório de "Cor ou Raça" do IBGE.

#### Sexo

Masculino

Feminino

Prefiro não dizer

Outros

30/04/2018

Qualtrics Survey Software

**Faixa etária**

16 - 25      26-35      36 - 45      46 - 55      56 - 65      66 - 75      76 - 85      86 ou mais

**Estado civil**

Casado

Viúvo

Divorciado

Separado

Solteiro

Prefiro não dizer

 Outros
**Escolaridade**

Sem escolaridade

Ensino fundamental incompleto

Ensino fundamental completo

Ensino médio incompleto

Ensino médio completo

Superior incompleto

Superior completo

Pós-graduação/Especialização incompleto

Pós-graduação/Especialização completo

Pós-graduação/ Mestrado/Doutorado/Pós-Doutorado incompleto

Pós-graduação/ Mestrado/Doutorado/Pós-Doutorado completo

**Bloco 2 - Hábitos de consumo/apreciação da Dança****Com que frequência você faz essas atividades?**

	Selecione
Assistir espetáculos de Dança em teatros, equipamentos culturais e outros	<input type="text"/>
Assistir espetáculos de Dança nas ruas, praças, shoppings e outros	<input type="text"/>
Assistir programas de Dança pela televisão, internet, redes sociais, DVDs, etc.	<input type="text"/>

**Na maioria das vezes eu assisto espetáculos de Dança:**

Sozinho(a)

Acompanhado(a)

Não importa ter ou não  
companhia

Outros

**Quando vou assistir espetáculos de Dança em teatros, equipamentos culturais, festivais, considero:**

30/04/2018

Qualtrics Survey Software

	Concordo totalmente	Concordo	Concordo parcialmente	Nem concordo nem discordo	Discordo parcialmente	Discordo	Discordo totalmente
A localização do espetáculo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O preço dos bilhetes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O horário das apresentações	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
A faixa etária indicativa do espetáculo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
O tipo de produção artística (balé, hip-hop, dança contemporânea, etc.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Selecione os tipos de produção artística\* em Dança que você aprecia:

Ballet

Danças afro-brasileiras

Danças circulares

Dança contemporânea

Dança de salão

Dança do ventre

Danças étnicas, tribal, fusion

Dança e ginásticas (zumba entre outros)

Jazz e estilos relacionados

Danças folclóricas

Dança moderna

Danças populares

Sapateado

Dança-teatro

Danças urbanas

Outros

\*As nomenclaturas utilizadas nesta questão foram baseadas nas categorizações apresentadas nos resultados da pesquisa Mapeamento Nacional da Dança: Diagnóstico da dança em oito capitais e cinco regiões do Brasil. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/resultados/>

### Bloco 3 - Festival e Mediação Cultural

Já havia participado da Mediação Cultural do Fiac antes da edição de 2017?

Sim

Não

Não me lembro

Qual(is) espetáculo(s) você assistiu com a Mediação Cultural do Fiac 2017?

Chipping

Entrelinhas

Isaura Suélen Tupiniquim Cruz

Canto piu

Não me lembro

30/04/2018

Qualtrics Survey Software

Como foi assistir ao espetáculo que a equipe de Mediação Cultural lhe sugeriu?

- Extremamente bom
- Moderadamente bom
- Levemente bom
- Nem bom nem ruim
- Levemente ruim
- Moderadamente ruim
- Extremamente ruim

Gostaria de comentar a resposta acima?

Você ficou satisfeito com as ações de Mediação Cultural do Fiac?

	Extremamente satisfeito	Moderadamente satisfeito	Levemente satisfeito	Nem satisfeito nem insatisfeito	Levemente insatisfeito	Moderadamente insatisfeito	Extremamente insatisfeito
Qualidade das ações de Mediação Cultural	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Organização das ações de Mediação Cultural	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atenção dos representantes da equipe de Mediação Cultural com o público.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Profissionalismo da equipe de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Apresente seu grau de concordância ou discordância de acordo com as frases abaixo?

	Concordo totalmente	Concordo	Concordo parcialmente	Nem concordo nem discordo	Discordo parcialmente	Discordo	Discordo totalmente
Minha relação com a Dança se modificou depois de participar das ações de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>



30/04/2018

Qualtrics Survey Software

	Concordo totalmente	Concordo	Concordo parcialmente	Nem concordo nem discordo	Discordo parcialmente	Discordo	Discordo totalmente
Me senti feliz/importante participando de ações de Mediação Cultural.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
As ações de Mediação Cultural corresponderam as minhas expectativas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Dentre as possíveis ações de Mediação Cultural abaixo, selecione as que você participou.

Espectáculos

Seminários

Debates

Crítica

Intercâmbio

Oficinas

Outras

Dentre as possíveis ações de Mediação Cultural abaixo, selecione as que você gostaria de participar.

Assistir aos espetáculos

Bate-papo com os artistas depois/sobre o espetáculo

Participação nos debates sobre o espetáculo com críticos, professores, entre outros profissionais

Visita guiada aos bastidores do teatro ou do local do espetáculo

Assistir ensaios abertos

Oficinas de dança

Outras

Você participaria da Mediação Cultural do Fiac novamente ?

Sim

Não

Talvez

Fim

Gostaria de deixar comentários e/ou sugestões sobre os encontros e experiências junto ao Fiac ou sobre esta pesquisa?

[Report Abuse](#)

**APÊNDICE C** – Roteiro de entrevista com os espectadores

Local: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_ Início: \_\_\_\_\_ Término: \_\_\_\_\_

Nº da entrevista: \_\_\_\_\_

**QUESTÕES NORTEADORAS DA ENTREVISTA**

1. As vivências proporcionadas pela mediação cultural do festival geraram mais interesse pela área de Dança?
2. Você se sente incentivado a assistir mais espetáculos de dança após participar das ações de mediação cultural?
3. As ações de mediação cultural modificaram suas experiências como espectador da Dança?