



“História Das Coisas Simples” – Uma Cartografia para Pensar a Dimensão Ética e Política na Prática do Mediador Artístico e Cultural nos Processos de Subjetivação

“History of Simple Things” – a Cartography to Think about the Ethical and Political Dimension in the Practice of Artistic and Cultural Mediator in Processes of Subjectivation

Revista Portuguesa de Educação Artística,
Volume 12, N.º 1, 2022
DOI: 10.34639/rpea.v12i1.206
<https://rpea.madeira.gov.pt>

Adriana Pardal

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes. Univ.
de Lisboa / Faculdade de Belas Artes (CIEBA)
apardal@eselx.ipl.pt

RESUMO¹

“Adoro Arte!”. Para compor este gesto-emoção, expresso por uma criança apaixonada, durante uma oficina artístico-educativa, *montam-se* peças de origem vária. Há o que resulta de um prática de arte-educadora; há o que resulta de leituras constantes; há conversas com os amigos; há, enfim, o que provém do afeto; das situações do mundo vivido.

Propõe-se uma reflexão sobre a *autonomia e responsabilização social dos mediadores artísticos e culturais* e não uma análise. Recortam-se *momentos*, nos quais se afere uma escuta-situação em torno da emoção e da noção de “encontro”. Nesta interpretação, a mediação esboça uma «função», que põe em relação mútua os fenómenos, as suas manifestações sociais e a sociedade e impõe um sistema de apelo à práxis coletiva, de alcance ético e dialógico. Tem, por fim, não só revelar e criar um espaço social, no qual se institui, mas tornar o *objeto* disponível ao tempo da fruição, da representação e do questionamento.

Palavras-chave: Mediação Artística e Cultural; Emoção; Arte da Coexistência; Encontro

ABSTRACT²

“I love Art!”. To compose this gesture-emotion, expressed by a passionate child, during an artistic-educational workshop, pieces of various origins are assembled. There is what results from an art educator’s practice; there is what results from constant reading; there are conversations with friends; there is, in short, what comes from affection; from situations in the world lived.

We propose a reflection on the *autonomy and social responsibility of artistic and cultural mediators*, and not an analysis. Moments are cut out, in which a listening-situation around emotion and the notion of “encounter” is assessed. In this interpretation, mediation outlines a “function”, which places in mutual relation the phenomena, their social manifestations and society and imposes a system of appeal to collective praxis, of ethical and dialogic reach. It has, in the end, not only to reveal and create a social space, in which it is instituted, but to make the object available to the time of fruition, representation and questioning.

Keywords: Artistic and Cultural Mediation; Emotion; Art of Coexistence; Encounter

1 O texto aqui apresentado tem por base uma comunicação ocorrida na Escola Superior de Educação de Lisboa, a 12 de julho de 2022, no quadro do ciclo temático de comunicações referente ao eixo 3: Autonomia e responsabilização social dos mediadores artísticos e culturais, no Congresso Internacional em Mediação Artística e Cultural, coordenado por Laurence Vohlgemuth e Cristina Cruz.

2 The text presented here is based on a communication that took place at Escola Superior de Educação de Lisboa, on 12 July 2022, within the thematic cycle of communications related to axis 3: Autonomy and social accountability of artistic and cultural mediators, at the International Congress on Artistic and Cultural Mediation, coordinated by Laurence Vohlgemuth and Cristina Cruz.

1. Introdução

“Quando o prazer adquire a dignidade de um princípio, somente então a ideia de prazer age, como subsumida pelo princípio, numa lembrança ou num projeto. O prazer ultrapassa então a sua própria instantaneidade para adquirir o porte de uma satisfação geral (e as tentativas de substituir a instância do prazer julgada subjetiva de mais, por conceitos «objetivos», como os de êxito ou de sucesso dão ainda testemunho desta extensão conferida pelo princípio, em tais condições que a ideia de prazer, desta vez passa apenas pela cabeça do experimentador).” (Deleuze, 2000: 179)

Há uma escuta particular, um campo de individualização, em que a intensidade da vida biopsíquica atinge resoluções e processos locais para adquirir um princípio empírico, que tende a ressoar a uma outra historicidade do sujeito. Como diz Roland Barthes “o prazer que tomba, tomba para todo o sempre, não é substituível. Outros prazeres vêm, que não substituem nada. Não há progresso nos prazeres há apenas mutações” (2009: 62).

A oficina artístico-educativa tem uma forma, que longe de clarificar algo relaciona-se com o filosófico e o sensível. Lembramos aqui um acontecimento procedente da oficina “História Das Coisas Simples”³; revelado pela exclamação comovida de uma criança: – “Adoro Arte!”. É em virtude deste instante de assombro – de uma emoção profunda, que agrega pensamento, especulação e sensibilidade –, que propomos aqui para a reflexão. Buscar e renovar nesse íntimo o movimento do gesto-emoção, que pode ter lugar na prática da oficina artístico-educativa inserida nos museus. Daí tem-se em vista compreender o próprio fenómeno na sua concreção singular

³ Título de uma oficina educativa concebida e realizada no Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian, pela autora e por Miguel Horta, em março, de 2007.

e contingencial, sem qualquer pretensão determinista; bem como direcionar a atenção para a tipologia oficial como forma de arte vivencial, sensível e dialógica, discorrendo sobre as dinâmicas inclusas na ação dos mediadores artísticos e culturais, de modo a considerar a ética do compromisso e da responsabilidade. Princípio-fundamento central à afirmação de um sentido social, sobre o qual se projetam ou se põem em prática relações sociais, partilhas e potências de modos de *estar-a-ser-com*.

2. A Oficina: “A História Das Coisas Simples”

Em tempo de férias, “A História Das Coisas Simples” envolveu um itinerário à exposição *Fernando Calhau. Convocação I e II. Modo Menor e Modo Maior. Obras no Acervo do CAMJAP* e, de modo síncrono/simbiótico, uma oficina artística que, na proximidade com a obra do pintor Fernando Calhau (1948-2002), contemplou o trabalho do sentir, do pensar, da linguagem e do experimentar o percurso e a obra deste artista, nos seus mais variados registos e suportes (desenho, gravura, pintura, fotografia, filme, escultura), bem como o questionar da sua busca pela “simplicidade”. Mas também o próprio entendimento da noção de simplicidade e das coisas simples.

Nesse sentido, promoveu-se, na oficina, um conjunto de múltiplos questionamentos e leituras, itinerários para o estabelecimento de uma cartografia sensível, vivencial, traçada por cada um dos participantes na relação com o *outro* – visando a construção de uma comunidade temporária inscrita numa ética de escuta, de atenção e de cui-

dado – do ser singular-plural – que toma o campo artístico como solo para o estabelecimento de *diálogos*, verbais e não verbais, possíveis.

É neste contexto que as formas sensíveis – como parte do corpo de relações e afetos em que as crianças e jovens são envolvidos e se incluem no movimento de afetação corporal, afetiva e intelectual – têm um papel político a desempenhar a dois níveis:

1.^o no exercício do pensamento livre, cada vez mais cativo das propostas codificadas ou pré-codificadas da liberdade na infinita variação do cálculo e da produção mercantil (Badiou, 2021: 17). Neste quadro as indústrias como a do mundo digital, designadamente do entretenimento e das redes sociais (que gera todos os anos biliões de dólares de lucros, tendo os nossos filhos como alvo lucrativo), adquirem uma expressão significativa com consequências pesadas e danosas, nomeadamente no domínio da atenção, no qual o desenvolvimento dos mais novos se vê comprometido com estados de apatia⁴,

2.^o na instigação e mobilização dos *sentidos* – das emoções – aportados à experiência (talvez, como muitos pensadores têm apontado, notadamente Josep Maria Esquirol no seu livro *A Resistência Íntima*, não haja outra situação em que o pensamento e a vida designem com maior clareza a sua conexão). A experimentação a partir da improvisação do jogo ou de outras formas expressivas pode gerar situações de liberdade

4 Recentemente, numa entrevista, o neurocientista Michel Desmurget assinalou este problema como “Uma Pandemia de Corpos e Cérebros”. De acordo com Desmurget, este cenário, que vem sendo observado numa série de estudos, ao longo dos últimos anos, revela que “o QI mais elevado de uma geração para a seguinte, sofreu uma reversão o que acontece pela primeira vez na história” (Desmurget, 2022);

(de pensamento e de criação), em que a emoção profunda, puxada pelo anzol da surpresa e da curiosidade, se liga à interrogação e ao risco: um fio ténue que liga e que, simultaneamente, esbate o desconhecido no familiar. Como um gesto de fazer saltar uma ligação, um vínculo, que tem em vista re)valorizar a «intimidade sensível» – do si-mesmo – para regressar às pequenas coisas, pôr em questão aquilo que se sabe do facto de ser/existir para dar lugar à eflorescência do(s) sentido(s) da vida. Condição necessária ao cuidado e à escuta de si. Aí, nesse lugar de intimidade, o sujeito – que arrebatou o *eu* que frui – se constrói e conjectura uma *morada*⁵.

Ter tempo é ter espaço para alojar a vida. Poder referir-se ao elemento em que se está instalado. Como diz Levinas “a vida está em sua casa”. A consciência não cai num corpo, não se produz no éter da abstração, mas na relação com todo o concreto, na morada e no trabalho (cf. 2018: 159), onde o ser se pode alojar, se (re)dizer, se (re)elaborar, se questionar – em suma, *ser outro*; ser singular-plural.

Nesse ângulo, a situação oficial conjecturada poderá corresponder a um lugar para um *salto* livre na experiência do nada – como algo que não existe de antemão –; um espaço imaginário para a suspensão e movimento do pensamento e para pôr em andamento processos de diferenciação, em que o *ser* se institui como um sujeito da relação, construído na contingência da própria vida.

5 Em *Totalidade e Infinito*, o filósofo francês Emmanuel Levinas fala-nos dessa *morada* enquanto utopia de posse e de descoberta do mundo, em que a aprendizagem, tal como o trabalho, corresponde à “própria energia da aquisição”, de um ser que se recolhe e identifica no fenómeno (Levinas, 2018: 150-153).

Trata-se de um empreendimento de grande exigência; em torno do qual a subjetividade, enquanto evento do próprio – de vir-ao-mundo –, tal como expressa Sloterdijk (2002: 128), advém de um esforçar-se.

A determinação da construção de um espaço oficial aberto refere um «modo de existir», que evidencia, no interior de variáveis e sistemas de relações, um lugar singular para a arte de coexistir.

Convidados os autores a refletir – como proposta ética, estética e política (do trabalho afetivo e de cuidados) – sobre o negro, a espacialidade e a escala, centrais na obra de Fernando Calhau, e tendo em relação a intencionalidade do projeto curatorial, de Nuno Faria – de se debruçar “sobre a natureza mais íntima e profunda da obra do artista, a sua voz interior (...) procurando uma afinidade mais longínqua e silenciosa” e amplificar as relações perceptivas do espetador sobre a natureza experiencial e interior, emocional, mental ou física (cf. Faria, 2007: 11-13) – foi lançado como mote de exploração a seguinte questão:

E se, de repente, um artista nos convocasse a pensar sobre nós, o tempo e o silêncio, através da sua obra?

De início, trabalhar a profundidade abissal do negro de modo continuado, ao longo de quatro sessões (2,5h por sessão), pareceu-nos uma tarefa difícil, monótona e até pouco recomendável de realizar com um grupo de crianças com as idades compreendidas entre os três e os seis anos e dos seis aos dez anos. Talvez a razão se prendesse a aspetos sociais e culturais, que na sociedade ocidental tendem a determinar um es-

tatuto negativo para a cor preta, associando-a à ausência de luz e ao luto, à escuridão e ao desconhecido, a lugares recônditos e de expiação onde vagueiam seres tenebrosos vindos de um léxico de histórias mitológicas; mas também ao medo primordial: o medo do escuro, da noite, que, especialmente na infância, assoma. A cor comparece, desde logo, como constructo social; como nota Michel Pastouret, no seu livro *Preto – História de uma Cor* (2014: 20), “é a sociedade que «faz» a cor, que lhe dá as suas definições e os seus significados, que constrói os seus códigos e valores, que organiza as suas práticas e determina as suas implicações.” A apropriação e vivência da cor, seja esta qual for, não é homogénea. Noutras geografias e mitologias a cor preta surge muitas vezes fecunda e fértil, sem conotação negativa, pelo contrário, a sua associação ganha, de quando em quando, um valor exponencial, enquanto fonte vida e de inspiração; todo um campo cromático que pode ser percecionado noutras lógicas, atitudes como as que encontramos no mundo das imagens, no qual mergulham os poetas e os artistas ou mesmo num beijo, que impõe o inevitável fechar de olhos – instância que nos ensina *a ver de olhos fechados*.

Tangente a estas questões, a exploração da cor preta surgiu-nos, pois, como essencial, e desde logo, para localizar o trabalho de Fernando Calhau e, ao mesmo tempo, como uma oportunidade para estabelecer uma via que se dirigisse para o plano da interioridade, para a reflexão e experimentação da conceptualização da cor e da sua materialidade – ou para de olhos abertos experienciarmos o que não vemos com toda a evidência do concreto, à superfície.

Para além da indagação formal e estética da cor, a conceção monocromática – revelada sobretudo, no branco, no verde e no preto –, presente de forma sistemática na obra do artista (com algumas derivações atmosféricas), pareceu-nos ser também um bom mote para a dilatação de um outro tempo com as coisas; um tempo de permanência; um tempo de desaceleração e contenção. Concentração, consubstanciada numa economia de meios e no apagamento de formas expressivas, que observámos como um *modus operandi* de estender, de forma orgânica e extensível, o gesto do artista. Numa entrevista, conduzida por Delfim Sardo no catálogo de *Work in Progress*, Calhau afirma que procurava “utilizar o mínimo de meios expressivos num qualquer tipo de trabalho, reduzir ao mínimo o ruído, transformar as coisas no essencial” (cf. Crespo, 2012).

A articulação destes enunciados a respeito da materialidade visual (simbolicamente falando) e física das suas substâncias orgânicas, alicerçou-se identicamente na dimensão espacial e temporal de *deriva*, própria do romantismo, em que o corpo (na noite) se vê sem orientação (aí surgem a néon pontos cardeais, propositadamente mal orientados). Também nesta extensão temática da relação Espaço-Tempo – uma das questões essenciais colocadas pela obra de Calhau, se apresenta o tópico do peso, do chão, das matérias tácteis reveladas sobre o veludo negro de algumas das suas obras em ferro soldado, elemento essencial da sua obra.

3. Da Invisibilidade; “Um Passo no Escuro”⁶

O que vemos? o que é que está a acontecer? As cores criam atmosferas particulares? Que efeitos é que estas produzem em nós?

A noite, a escuridão e o silêncio... a noite tem os seus próprios ruídos; o dia está cheio de atividade e de ação.

A noite para Fernando Calhau é guardadora do silêncio; gostava de imagens de noite... evitava, assim, o barulho nos seus quadros. Conforme Delfim Sardo (2012), seu amigo e curador de diversas exposições dedicadas a este artista, como foi o caso da antológica organizada pela Gulbenkian, “Calhau era um artista fascinado pela impossibilidade de ver as imagens, ou pela possibilidade de antever qualquer coisa nas imagens onde muito pouco aparentemente se passa”.

A experiência vertiginosa e solitária da noite atraía-o. Declarava Calhau: “A noite pressupõe o isolamento, quer dizer, de facto à noite as pessoas vivem mais facilmente uma situação de isolamento (...). Há uma consciência maior do universo, uma vez que se torna evidente todo um conjunto de estrelas e planetas que há por aí espalhados, mas também, ao mesmo tempo, há uma cápsula monocromática negra, uma cápsula de isolamento” (cf. Crespo, 2012).

Motivados a dar um passo na escuridão, no negro noturno, a distinguir nuances de tom, meios tons, quartos de tom, seguimos, nós e as crianças, de mãos dadas com a obra de Calhau. Nesta condução refletimos sobre a noite; sobre as suas

⁶ Título da última exposição de Fernando Calhau (em 2002, no Museu da Cidade, com Rui Chafes).

imagens e os seus sons, a sua grandiosidade e os seus limites; de olhos vendados procurámos ativar experiências anteriores, lembranças da noite, da escuridão. Nesse caminho de deriva metafísica e espacial, o museu transfigurar-se-ia num outro lugar de descoberta simbólica. Caminhar no escuro – como modo de mergulhar no mistério – para de seguida voltar a submergir: Através do olhar; de um olhar analítico sobre a superfície das pinturas, notando as subtilezas da pincelada, do movimento; e, nesse enlace, ativador de uma certa melancolia minimal (resultado da sua, do artista, radicalidade negra e monocromática, repetitiva e serial), continuar a examinar a leitura das superfícies perspetivando as sensibilidades atentas aos diferentes matizes do preto, do movimento do corpo – o que acontece às marcas da pintura quando nos aproximamos ou nos afastamos dela? Como poderíamos descrever a aplicação da tinta (livre e expressiva ou cuidada e controlada)? A cor preta é toda igual? Como experimentamos o espaço simbólico e o espaço concreto? Como é que nós podemos entrar dentro de uma obra? Mas isso é possível, como? Quando olhamos para uma obra, o que vemos, onde está o assunto?

Às questões, problemas que se foram sucedendo, no confronto direto com as obras em exposição, apresentadas sob temperaturas diversas através da iluminação, ao longo das quatro sessões, entrecruzaram-se propostas de estúdio, sobretudo de cariz visual e plástico, que visaram dar forma e matéria às ideias debatidas e corporalizadas com recurso à exploração de diferentes técnicas e suportes (da pintura, do desenho, da fotografia, da instalação), informadas pelo conjunto de trabalhos visitado na exposição. Operação

(prática e experiencial) que se estabeleceu na permanência e na variação da cor preta em relação à expressão da luz, da matéria e da superfície, em detrimento da coloração; tratando-se de um jogo variado em vista de envolver cada um/a na sua concreção singular, física e sensorial, *dizer-se* a partir do próprio fenómeno e, nesse particular, produzir sentidos íntimos, pessoais – numa nova ordem possuída pela sensibilidade e escuta de como e o que percebemos. Como lembra Calhau “Não podemos pensar é que a ideia trabalha para nós. Nós é que trabalhamos para a ideia” (Sardo, 2012).

A experiência interior é, de modo igual, da co-presença; de algo que vem até nós porque reclamamos essa presença, como uma irradiação vinda de uma *comunidade secreta*. Nada do que criamos é, em última instância, nosso; mas tudo o que criamos é nosso.

A exigência do *eu* dá-se na existência de um fenómeno, na contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, sob tonalidades afetivas diversas (amor, ódio, dor).

As trocas desenvolvidas na oficina constituem uma forma de labor coletivo. O trabalho, que aí se perspetiva e se desenvolve, nos seus múltiplos enunciados, é carregado de emoções que são pautadas por uma dimensão *convivencial* (Illlich, 1976), distinta de uma doutrina individualista e identitária enquanto reflexo condicionado, que traz na língua uma resposta imediata e estereotipada, no instrumento que *diz* uma paleta de cores predefinidas.

Em vista do trabalho coletivo, apela-se a uma dimensão ética (no lugar de uma dimensão técnica), cuja designação refere prontamente o *outro*.

4. Afetos e Perceptos⁷

Lembremos novamente a criança. A que se expõe. E aquele que se expõe, como diz o historiador e crítico de arte francês Didi Huberman, no ensaio *Que Emoção? Que Emoção?* deixa transparecer a sua emoção. “Expõe-se em toda a sua fragilidade” (2015: 20), patenteando a sua fraqueza, o seu *impoder*, a sua impotência ou a sua impossibilidade de «enfrentar» algo que parece sobrepor-se a si – um lugar de abertura, de descoberta – acompanhada por um certo poder de encantamento/maravilhamento – de algo que se revela.

Nada se revela a não ser o desconhecido; o sujeito que aí se põe em travessia (a experiência como viagem) – sujeito afetado (pelas emoções) e afetivo – vive a vida a partir de dentro, da experiência sensível e não da elucidação lógica (daí, o receio apontado por Huberman daquele que deixa transparecer a sua emoção, de se expor ao “ridículo”, ao riso escarninho que pode atingir aquele que se desnuda).

Também Bataille, no livro *Experiência Interior*, nos fala desta existência sensível enquanto projeto que sobrevém à linguagem (servidões verbais); e em que, numa “íntima cessação de todas as operações intelectuais” o espírito é posto a nu – “uma experiência tão louca que vão rir-se de mim se falar dela”. Ao viver a experiência “*eu vejo* aquilo que o saber ocultava até então, mas, se vejo, *eu sei*” (2021: 52 e 78). E é a partir daí – do espontâneo e do impensado – que o sujeito que vê restabelece a continuidade do seu reconhecimento quanto ao que vê.

⁷ No “Abecedário de Gilles Deleuze” os conceitos afetos e perceptos surgem como formas de criação e função da arte (cf. Boutang & Pamart, 1996).

A significação é produzida e decorre de uma operação crucial, na qual o sentido se constitui sobre um fundo até então ausente, desconhecido; como algo que superou, dentro de uma fração de matéria do universo, ao qual podemos associar uma forma de tomada de consciência – do sujeito em travessia, que na *escuta de si* (experiência interior, sensível) e em relação ao mundo (re)constrói e (re)coloca no mundo uma voz plural.

O jogo noturno que a oficina inicia como um lance de dados dirigido aos participantes dá-se, assim, ao experimentador, que no seu ato voluntário – gesto-emoção – o toma para si. Este ato impensado depende apenas daqueles que estão comovidos. A emoção é extraída do todo na vivência do momento; vai além dos enunciados.

“O discurso, se quiser, pode superar a tempestade, o vento não pode gelar nenhum esforço feito por mim perto do fogo. A diferença entre a experiência interior e filosofia reside principalmente em, na experiência, o enunciado não ser senão um meio e até, enquanto meio, um obstáculo; o que conta já não é o enunciado do vento, é o vento.” (Bataille, 2021: 29)

A experiência e vivência estéticas são, neste contexto, determinadas pelas obras de arte e pelas propostas oficinais – pensadas enquanto *formas de arte vivencial*. Nesta aceção os espaços oficinais correspondem a zonas conceptuais do tempo que decorre e que refere o experimentador – o sujeito da experiência da arte: o que abre a circunstância a uma excitação amorosa no que vê, no que experimenta.

Ao expor a emoção de amor em correlação ao momento vivido (*Adoro Arte!*), a criança reflete um movimento contemporâneo do processo de individuação, no sentido em que ela desperta e extrai

da sua própria essência a sua fala, do seu *devenir*.

Este movimento implica por sua vez uma coexistência de momentos, uma imbricação de pontos de vista que formam estruturas complexas necessárias para a vida, para a experiência da presença, elemento distintivo da existência humana. Como diz Sloterdijk (2002: 102-103), “só há presença onde houver existência humana, onde se der o humano vir-ao-mundo” e onde quer que esse movimento se inicie – eventualmente no espaço oficial – a presença mostra-se enquanto permanência no aberto, na possibilidade de vir a existir/ser aí (no desconhecido), no instante presente (*Dasein*).

5. A Arte da Coexistência

Um mediador artístico e cultural, tal como Teresa Martinho (2013: 425) apreende, é alguém que assegura um modo específico de as pessoas se relacionarem com a cultura e as artes e que, nesse sentido, “promove aproximações e encontros entre as pessoas e as obras de arte”, visando a criação de algo acrescentado em termos de vivência e conhecimento.

A partir de contextos e vidas tão variados, que englobam dimensões institucionais⁸ e individuais⁹, o/a mediador/a tem a seu encargo a construção de um espaço complexo para a vivência artística; espaço esse que funciona como um mundo de conexão humana e um mecanismo de sentido para a experiência estética, em que a arte e a vida se

podem fundir.

Na articulação de contextos (institucional e individual) – nos quais a autonomia e a responsabilidade social dos mediadores se vê confrontada –, as situações e disposições culturais produzidas (práticas artísticas/oficinais) surgem, desde logo, de uma construção coletiva, consentânea com uma ecologia unitária. Circunstância que põe em relação universos singulares (de quem propõe -autor/produtor/mediador – e de quem observa, experimenta, traduz e frui – espetador/participante) e que, nesse movimento, provoca formas de produção subjetiva coletiva.

Uma oficina de mediação artística e cultural pode ser vista como uma entidade complexa e dinâmica de cruzamentos de significados, pois esta está dependente das inter-relações entre participantes, e sujeita a uma constante negociação. A vivência significativa de uma experiência estética inclui, pois, formas de trabalho afetivo – de afetação –, que utilizam o *tempo* (um tempo sem pressa) como material para o *cultivo de si* – uma arte ancestral imprescindível à ação humana.

No livro *Humano, Demasiado Humano*, de 1886, Nietzsche fala “em favor dos ociosos”, sobre a importância da vida contemplativa, notada, então, como algo de que os eruditos, na vida de fruição precipitada, se envergonhavam. Mas como o mesmo Nietzsche assevera, o *otium* (ócio) refere o sujeito que contrai todos os instantes segundo um trabalho livre – como ação que se realiza sem sequer pronunciar (cf. Nietzsche, 2000).

A polinização cruzada livremente requer tempo para nos perdermos ou, por outras palavras, para sozinhos, sermos confrontados com mundos diversos e nesse estranhamento sermos instiga-

8 Que expressam premissas educativas, dos seus serviços educativos, ou discursivas, contidas nas narrativas subsumes às exposições, designadamente no modo como a associação de ideias, entre as obras e os artistas, é tecida.

9 Idiossincrático individual do/a mediador/a e dos participantes.

dos a recriar continuamente pontos de referência. A vida/vivência artística implica tempo; só assim nos abrimos para o inesperado.

Ao dizer “adoro”, verbo transitivo, veículo uma ligação contingencial, momentânea, entre mim e o lugar ou o seu ambiente, que advém da experiência do sujeito que refere o outro – elo afetivo de abertura do coração; no caso da criança narrado, o objeto da adoração, ao qual esta presta culto, existe na “arte”. Este franco falar (*Parrhesia*), que se dá a escutar pela exposição da intimidade, assenta na sua imprevisibilidade, na surpresa, ocasionada pela circunstância, isto é, pela situação ocorrida dos indivíduos em relação uns aos outros e o instante escolhido para dizer a verdade (*Kairós*).

É no movimento de exteriorização do nosso mundo interior, onde nós mesmos somos objeto de contemplação, ligado a um conjunto de determinações e de necessidades que traduzem o que aí somos, sem nunca perdermos de vista este mundo, que apreendemos a sua globalidade. Trata-se de um movimento do sujeito que se exercita e implementa no mundo, numa dada ocasião que se pode traduzir na noção de uma “ecosofia” (Guattari, 2001) – articulação ético-política entre os três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana.

Cabe pois ao/a mediador/a enquanto criador/a e agente de situações (de proposições sobre um determinado contexto, assuntos e reflexões) abrir espaços para a *prática do lugar*, onde os participantes possam imaginar, questionar e inventar de outra maneira aquilo que se observa, que lhes é dado a *ver*. Tal ação comporta, para além do tempo já referido, a constituição de zo-

nas de silêncio, princípio fundamental da prática refletida de escuta e de apropriação dos seres humanos, através da economia de palavras; numa justa posição de medida, calar-se quando possível.

Nesta eventualidade, o *objeto* não é mais considerado na realidade tal qual ela se dá, mas consistirá em medir o seu valor; “fazendo suas as coisas que se sabem, seus os discursos que se ouvem e que se reconhecem como verdadeiros”, como aconselha Séneca a Lucílio nas suas cartas (cf. 2018 (IV)).

6. Notas Finais

Uma oficina de mediação artística e cultural, como “A História da Coisas Simples”, pode operar como uma resposta à crise ecológica, como a desencadeada pela indústria do entretenimento e das redes sociais. Enquanto ainda formos capazes de sentir e expressar vulnerabilidade, a intimidade tem uma chance para se exercer, para resistir a uma espécie de padronização dos comportamentos.

A desaceleração da fruição da vida apressada, olhada muitas vezes com desconfiança no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e informáticas, faz parte da arte da coexistência. A fruição da arte leva tempo.

Numa perspetiva ecosófica e reflexiva da cultura da criação, da pesquisa, da reinvenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e da sensibilidade, o/a mediador/a artístico e cultural tem um papel ético e social a desempenhar.

Tal operação implica uma responsabilidade que não se coaduna com qualquer tipo de pressão

de autoritarismo mecânico, de relações do tipo industrial (Illich, 1976). Só é autoridade aquilo que nos aumenta e que nos faz falar. Nesses termos o/a mediador/a enquanto operador/a de agenciamentos de encontros vários assoma como figura que *faz aumentar*; a sua conduta terá o seu valor definido na relação convivial, na relação intersubjetiva que conseguir criar, sem pretensão universal.

Referências Bibliográficas

- Andrade, J. (7 de janeiro de 2022). «A capacidade de os nossos filhos raciocinarem sobre a informação na internet resume-se a uma palavra: desoladora» – Michel Desmurget, neurocientista” em Sapo Lifestyle, <https://lifestyle.sapo.pt/familia/noticias-familia/artigos/a-capacidade-dos-nossos-filhos-raciocinarem-sobre-a-informacao-na-internet-resume-se-a-uma-palavra-desoladora-michel-desmurget-neurocientista> (consultado em 28 de março de 2023).
- Badiou, A. (2021). *Metafísica da verdadeira felicidade*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (2009). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70.
- Bataille, G. (2021). *A Experiência Interior*. Lisboa: Edições 70.
- Boutang, P.-A. & Pamart, M. (Diretores). (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [O Abecedário de Gilles Deleuze] [Filme]. França. Transcrição do filme, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D9s4ub2tjLA>. (consultado em 28 de março de 2023).
- Crespo, N. (30 de março de 2012). “Contradições, invisibilidade e noite de Fernando Calhau” em *Público*, <https://www.publico.pt/2012/03/30/jornal/contradicoes-invisibilidade-e-noite-de-fernandocalhau-24265582> (consultado em 28 de março de 2023).
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Desmurget, M. (7 de jan de 2022). (J. Andrade, Entrevistador) Disponível em <https://lifestyle.sapo.pt/familia/noticias-familia/artigos/a-capacidade-dos-nossos-filhos-raciocinarem-sobre-a-informacao-na-internet-resume-se-a-uma-palavra-desoladora-michel-desmurget-neurocientista>
- Faria, N. (2007). *Fernando Calhau. Convocação I e II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guattari, F. (2001). *As Três Ecologias* (11.ª ed.). (M. C. Bittencourt, Trad.) Campinas: Papyrus.
- Huberman, D. (2015). *Que Emoção! Que Emoção?* Lisboa: KKYM.
- Illich, I. (1976). *A Convivencialidade*. Lisboa: Europa-America.
- Levinas, E. (2018). *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Martinho, T. D. (2013). *Mediadores Culturais em Portugal: Perfis e Trajetórias*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Nietzsche, F. (2000). *Humano, Demasiado Humano – Um livro para espíritos livres*. (P. C. Souza, Trad.) São Paulo: Companhia de Bolso. Disponível em <https://aletp.com.br/wp-content/uploads/2017/12/nietzsche-humano-demasiado-humano-l.pdf> (consultado em 28 de março de 2023).
- Pastouret, M. (2014). *Preto -História de uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sardo, D. (31 de março de 2012). “Paint it black” em *Público*, <https://www.publico.pt/2012/03/31/jornal/paint-it-black-24286481> (consultado em 28 de março de 2023).
- Sêneca, L. A. (2018 (IV)). *Cartas a Lucílio* (6 ed.). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sloterdijk: (2002). *A Mobilização infinita – Para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio D'Água.

