mediação como [prática documentária]

texto de avaliação final do projeto [1]

edital

Em março de 2011, o Município de São Paulo, através da Secretaria Municipal de Cultura e do Centro Cultural São Paulo, abriu um concurso público para selecionar 05 projetos de mediação em arte.[2] Tais projetos deveriam ser desenvolvidos no decorrer de 06 meses, a partir de junho do mesmo ano, em pelo menos 08 ações mensais, recebendo para tanto um prêmio de 15 mil reais cada.[3]

A iniciativa deve ser reconhecida. Ao menos no âmbito das artes plásticas ou visuais, incentivos semelhantes (editais, bolsas, residências etc.) tornaram-se comuns para artistas e curadores, mas não para educadores. Antes disso, salvo engano, somente o Governo de Pernambuco, em meados de 2008, através da sua Fundação do Patrimônimo Histórico e Artístico e do Salão de Artes Plásticas de Pernambuco – nesse momento em sua 47ª edição –, havia aberto concurso para selecionar, entre outros projetos, 05 propostas relacionadas à educação.[4] Porque tais propostas, no entanto, só puderam se realizar em dezembro de 2011, os projetos incentivados pelo CCSP teriam precedência sobre elas.[5]

Todavia, mais do que distribuir um pioneirismo entre essas iniciativas, parece-me oportuno, por exemplo, confrontar os perfis que elas concebem dos proponentes, entre outros fatores. A primeira condiciona que eles sejam "artistas-mediadores"; a segunda, que sejam "arte/educadores". Cada uma dessas denominações traça, à sua maneira, quem está ou não habilitado para o concurso, definindo territórios menos ou mais expandidos. Assim, não devemos simplesmente comemorá-las. Uma ressalva desde já: questionar os pressupostos de tais iniciativas, a partir daqui, não quer outra coisa, senão potencializá-las.

Há por certo especificidades contextuais em cada caso. A primeira iniciativa, na verdade, admite que o proponente possa atuar nas várias linguagens artísticas, não só nas artes visuais. Mais do que isso, admite que a proposta possa se desenvolver em uma ou várias dessas linguagens, por exemplo, de maneira interdisciplinar – o que não é uma questão para o edital pernambucano. Isso porque aquela iniciativa concebe a mediação, de certo modo, como uma linguagem artística, ao menos no sentido de que ela não necessariamente deva se referir a momentos da programação do CCSP. Com isso talvez se possa explicar, no edital paulistano, o uso do nome "mediação *em* arte" (grifo meu). Nesse caso, é a própria mediação que se oferece como programação cultural.

Essa situação tem suas ambiguidades. Haveria uma astúcia no modo como a forma dessa mediação intervém no fluxograma da produção cultural, que invariavelmente relega essa atividade em geral a espaços e tempos subordinados às demais instâncias.[6] Assim, a iniciativa do CCSP concede uma autonomia maior à mediação, também no sentido colateral de que ela pode se tornar autoreferente. Mas tal autonomia é limitada pelo próprio edital, que trata de

especificar, à sua maneira, o que seja mediação: "propostas em arte e educação com a finalidade de atingir o público". Examinarei adiante (na seção deste texto sobre as transcrições) essa limitação com mais vagar. Por ora, basta dizer que o edital do Programa de Exposições da mesma instituição, com a finalidade de selecionar artistas e seus trabalhos, ao menos neste ano, não trata de especificar o que seja arte.

O edital pernambucano, por sua vez, não especifica o que entende por mediação. Mas não porque ele espera que o próprio candidato o faça, e sim porque ele pressupõe que o sentido da mediação seja um dado – o que se pode deduzir da sua referência, mais ou menos advertida, a uma teoria específica da área (a Arte/Educação), como se ela fosse a própria área. O equívoco, nesse caso, não é simplesmente metonímico. Informados pelos marcos dessa teoria ou pelas funções instituídas da mediação, os requisitos cobrados por esse edital, na medida em que determinam tanto os momentos que as propostas devem conter (metodologias, encontros, materiais) quanto os referentes da mediação (outros prêmios do mesmo edital), dificultam qualquer proposta efetivamente experimental.

Os objetivos do edital paulistano são, neste ponto, mais abertos ou ambiciosos: "experimentar novos procedimentos, além de estimular debates no campo da cultura e educação". No entanto, ele parece desconfiar de que os educadores como tais pudessem lhes corresponder. Ao exigir dos proponentes que eles comprovassem uma dupla experiência profissional, não só como educadores, mas também como artistas, talvez o edital tenha depreciado a possibilidade de um *saber da arte* intrínseco aos processos educacionais.

projeto

[...][7]

entrevistas

Entre meados de julho e início de novembro de 2011, entrevistei cerca de 36 visitantes, frequentadores e funcionários do CCSP, em jornadas semanais de 2h30 cada, de nenhum modo exaustivas.

Nunca houve uma quantidade de entrevistas a ser alcançada, nem mesmo a pretensão de que, por meio delas, fossem delimitados grupos socioculturais representativos dos públicos da instituição, como se pudesse fazer em uma pesquisa científica ou mercadológica. Havia no projeto um interesse geral, artístico e político, em dar visibilidade às "falas dos públicos", na contramão de um discurso predominante no âmbito da mediação institucional.

Esse discurso pode ser subsumido a um mesmo princípio, que tanto a lógica da difusão e da democratização cultural quanto o voluntarismo educacional reproduzem: arte *para* o público. O estado de coisas que isso mantém torna-se particularmente problemático à mediação. Embora tal discurso enfatize a

necessidade de se considerar "a voz do público", ele faz persistir uma indesejável unidirecionalidade. Basta notar que o por vezes evocado "poder transformador da arte" significa, invariavelmente, a transformação do público pela arte, e não das artes, das exposições, das instituições ou mesmo das políticas culturais pelos públicos.[8] Desse modo, ao tomá-los como simples suportes das ações educacionais, artísticas ou institucionais, a mediação faz com que os públicos "desapareçam".[9]

Há portanto um funcionamento conceitual das entrevistas, anterior à sua realização propriamente: elas de algum modo circunscrevem aquele estado de coisas, ao mesmo tempo em que redispõem o horizonte de suas possibilidades, como se efetuando uma "partilha do sensível" (Rancière). Na verdade, o princípio da "arte *para* o público" abarca uma variedade de funções, se não a quase totalidade das funções atualmente atribuídas à mediação. Por isso, todas as entrevistas deveriam ser publicadas sem distinção, tendo nesse contexto sua justificativa. Contudo, não é o que decidi propor. Isso porque as entrevistas dão corpo a diferentes *aventuras*.

Decido neste momento entre 06 e 16 entrevistas, cujas transcrições poderão ser publicadas.[10] Certamente, as diferenças entre escolhidas e não escolhidas precisam ser evidenciadas. Assim, todas as escolhidas terão dado corpo a diferentes modalidades de alguma *intensidade* "artística": momentos de resistência a imposições simbólicas, o colapso de certas separações entre territórios discursivos, apropriações contraprodutivas do tempo etc.

No início, antes das primeiras entrevistas, preocupavam-me quais perguntas eu poderia fazer. Mas logo, mais do que isso, pareceu-me difícil abordar as pessoas, cada uma no seu tempo, fazendo suas coisas: estudando, namorando, cruzando palavras, contemplando o vazio etc. Pareceu-me difícil interrompê-las. Nem sempre os públicos do CCSP estão ali para atender à programação. Então me apresentava numa brecha, dizendo mais ou menos o que fazia, interessado em saber dos usos do espaço pelos públicos, das suas relações com a arte. Desisti desse procedimento quando as respostas se encaminharam para o modelo de elogios, críticas e sugestões. Passei a gravar sem avisar, atento porém a alguma ética.

Esclarecia o que tinha feito no final, mesmo quando entrevistei alguns funcionários. Então registrava em uma ficha informações como nome, idade, ocupação profissional, telefone ou email etc., de modo que depois, manifestado meu interesse por enventualmente publicar as entrevistas, pudesse solicitar-lhes autorização. Nenhuma reprovação desse procedimento foi por acaso registrada por qualquer entrevistado. Imagino que muitos tenham percebido não se tratar de alguma coisa absolutamente espontânea. As gravações eram feitas com um aparelho celular, discretamente, a não ser quando eu o segurava como se fosse um gravador. Além disso, eu tinha um crachá pendurado no pescoço, que por acaso insistia em ficar do avesso.

Na melhor das situações, as entrevistas começavam com uma "deixa", com uma espécie de aceno corporal, com o pressentimento de uma disponibilidade do entrevistado; também a partir do que me chamava a atenção, quanto à maneira do entrevistado usar ou ter usado o espaço da instituição; geralmente, a partir de

quando tal uso parecia autodecidido. Assim, quase sempre, a própria situação dispunha as primeiras perguntas. Mas não deixou de haver interrupções mais ou menos invasivas, assim como esperas mais ou menos demoradas, e até mesmo frustradas.

Para que se tenha uma ideia, essas conversas têm entre 30 segundos e 1h30 de duração. Quase todas são bastante casuais. Em uma delas, por exemplo, a primeira pergunta é feita pelo entrevistado e não pelo entrevistador, desfazendo por um momento essas distinções. Poucas solicitaram alguma "preparação". Mas uma, por exemplo, levou 2 meses e meio entre uma primeira sondagem e sua realização, o tempo talvez necessário para que houvesse entre nós uma "memória em comum".

Por fim, são mais propriamente conversas. Possivelmente, os "entrevistados" não veriam nelas qualquer finalidade exterior à sua duração. Há, portanto, uma situação paradoxal quando se pretende publicá-las. De fato, eu não poderia responder pelo interesse que eles teriam nisso, nem se o teriam. Esse paradoxo, contudo, talvez seja semelhante ao de se pensar que, em relação às entrevistas, seu funcionamento conceitual e seu caráter de aventura (o que elas têm de imprevisto pelo projeto) são a mesma coisa e, definitivamente, não são a mesma coisa. Mas, a meu ver, elas tanto mais "funcionam" quanto mais se singularizam, isto é, quanto mais sua intensidade "artística" surge nessa *aventura*.

grupo de estudos

Entre 1º de agosto e 28 de novembro, o grupo se encontrou 15 vezes, sempre às segundas-feiras (quando normalmente os mediadores não trabalham), das 15 às 17h30.

Dos seus 16 frequentadores, 07 se submeteram ao processo de inscrição e seleção no mês de julho, enquanto outros 05 foram incorporados no decurso dos encontros, sendo 01 deles proponente de outro projeto selecionado. A propósito, não houve razão para se fechar o grupo a novos interessados, admitindo-se com isso diferentes modalidades de participação, menos ou mais pontuais. Em todo caso, manteve-se o caráter processual dos encontros. Os 04 frequentadores restantes eram mediadores do CCSP, aos quais, desde o projeto, sua participação no grupo fora facultada.

São eles, quase todos mediadores do "chão das exposições" (que trabalham em contato direto com o público), alguns mais, outros menos experientes, seguidos do nome da instituição em que trabavalhavam no período dos encontros:

01. Amanda Fechter, Centro Cultural São Paulo
02. Bruna Lima, Centro Cultural São Paulo, Projeto Linhas de Encontro
03. Bruno Makia, Paço das Artes
04. Camila Feltre, Casa das Rosas
05. Diana Tubenchlak, MAM-SP
06. Dresler Aguilera, Centro Cultural São Paulo
07. Flávia Giacomini, Centro Cultural São Paulo

08. Gabriele Veron, Associação Videobrasil
09. Juliana Antunes Mendes, MAM-SP
10. Leonardo Akio, Centro Cultural São Paulo
11. Luana Fida Rossi, MAM-SP
12. Luciana Honório Souza, Acervo dos Palácios do Governo de São Paulo
13. Marcia Machado de Moraes, Fundação Bienal de São Paulo (em 2010)
14. Maria Filippa Jorge, Fundação Bienal de São Paulo
15. Melina Martinho, Instituto Tomie Ohtake
16. Mirela Estelles, MAM-SP

O principal motivo para a formação desse grupo, conforme o projeto, consistia no estabelecimento de um processo, cujo horizonte fosse a elaboração de textos, com e pelos mediadores, sobre suas experiências de mediação ou sobre questões relativas a essa prática. O projeto, em resumo, reconhecia que os mediadores escrevem textos (roteiros, relatórios, registros etc.), cuja publicação, todavia, não tem sido posta em perspectiva; que os mediadores articulam um saber específico, diferente dos saberes do artista, do curador e do crítico; um saber que pudesse, enfim, participar de um debate público.

Mas não havia, de minha parte, nenhum interesse em discutir maneiras de aprimorar o trabalho da mediação institucional, no sentido de fazê-lo melhor segundo as funções que atualmente lhe são atribuídas. Antes, interessava-me discutir o modo como a mediação vem sendo implicada pela lógica da produção de exposições, entre outros eventos culturais, ao mesmo tempo em que redispor, objetivamente, os modos de se pensar e fazer mediação. Para isso, a proposta de um grupo de estudos, enquanto ação de mediação, enfatizava a necessidade de um posicionamento por parte dos mediadores, contrariando a neutralidade da mediação "entre arte e público", na medida em que tal posicionamento ou posicionalidade se elaborasse como endereçável aos demais agentes e instâncias do sistema das artes (e não só *para* o público).

É importante esclarecer, neste ponto, o posicionamento do projeto, ou mesmo o que se quis dizer por *posicionamento*. A proposta de uma mediação como [prática documentária] não terá pretendido ser mais um "olhar sobre a mediação". Isso redundaria em se pensar a história como um espaço vazio e homogêneo, a ser preenchido por olhares que não se conflitam, segundo uma lógica cumulativa sempre "aberta" a novos olhares. Mas um posicionamento não quer, necessariamente, suplantar outras posições de mediação, nem mesmo se tornar um modelo para elas. Em vez disso, solicita a essas posições, no modo como lhes faz referência, que elas evidenciem os modos pelos quais pensam e operam relações entre arte e educação, ou entre arte e público, ao mesmo tempo em que busca evidenciar ele próprio os modos pelos quais pensa e opera essas mesmas relações. Num momento, ele terá sido crítico; no outro, autocrítico.

Desse modo, um posicionamento não se mostraria indiferente às demais posições. Ele introduz parâmetros comuns, se não outras diferenças, pelas quais espera que todos os termos em relação sejam comparados ou confrontados. Cabe esclarecer ainda que, na proposta do grupo, não se trata apenas de uma metamediação, de uma mediação da mediação. Antes, trata-se de evitar, nesse posicionamento, uma autocontradição performativa, aquela unidirecionalidade

persistente (enquanto seu objeto), para que seu caráter simultaneamente crítico e autocrítico tenha validade. Nos casos em que ignora as condições reais de atuação da mediação, a meu ver, essa autocontradição precisa ser questionada.

O projeto vislumbrava um circuito de idas e vindas entre a apresentação pelos mediadores de suas experiências, a leitura coletiva de textos de referência (não necessariamente ligados ao campo da mediação), discussões a partir dos textos e relatos, e tentativas de escrita de textos a serem publicados. Havia, por certo, uma variedade de experiências a ser considerada. Além disso, a própria situação do grupo dispunha, no cruzamento dessas experiências, um trânsito entre mediar e ser mediado, que nos melhores momentos depunha unidirecionalidades residuais. E para que tais componentes não fossem ignorados, ou ainda, para que o grupo se diferenciasse tanto de um curso, quanto de uma "formação em serviço", era importante que o programa dos encontros fosse construído de maneira ascendente, sem uma hierarquia de temas pré-definida.

Em atenção aos diferentes interesses registrados pelos participantes, foram então discutidas maneiras de se compartilhar experiências (da noção de "troca" ao conceito de *amizade* em Agamben). Também como parte de uma apresentação da minha pesquisa enquanto proponente, foram discutidas funções da mediação institucional (arte *para* o público) e possibilidades de redisposição dessas funções (arte *pelo* público). A partir daí, alcançado o que era um começo também para mim, o recurso aos textos de referência passou a ser motivado por questões levantadas nos encontros, tais como a dos usos e sentidos da mediação, e das concepções de público – o que me rendeu anotações para textos em fase de elaboração.[11] Também houve, por parte dos mediadores, muitos intentos nessa direção, sem que nenhum texto tenha sido concluído. No entanto, algo diverso aconteceu.

No quarto encontro, quando solicitados a comparecer com o esboço de um parágrafo, o primeiro dos mediadores a se manifestar disse: "eu não trouxe nada escrito, mas posso falar". Eu tinha o computador ligado a uma tela de projeção. Então comecei a tomar notas do que cada um falava. Assim, era possível ver o que se tinha falado e, de algum modo, enfrentar-se com isso. O procedimento foi repetido com cada participante. 03 encontros foram dedicados a essa atividade. O resultado são textos compostos a partir da fala de cada um, comentada pelos demais. Desses "parágrafos", foram extraídos 09 blocos de questões, que depois foram disponibilizados em uma plataforma on-line de edição coletiva, de modo a solicitar respostas de múltipla autoria, que tampouco foram desenvolvidas.

É possível que os "parágrafos" sejam dignos de interesse. Eles configuram um gênero híbrido de relato e diálogo, bastante significativo do que houve no grupo. Mas por que publicar as questões, mesmo que, eventualmente, sem nenhuma resposta? Muitas se referem a problemas internos à mediação (planejamento e avaliação das visitas, abordagens dos públicos etc.), de maneira condizente ao funcionamento regular do trabalho. Mas outras questionam formatos, fundamentos, limites, expectativas, hierarquias, relações de trabalho etc. Assim, não é que não tenham respostas; não deve prevalecer aqui a "provocação de incertezas mais do que verdades" – uma função eventualmente atribuída às

artes. Essas questões indiciam, por si só, problemas que o caráter institucional da mediação não tem sido capaz de enfrentar.

Eis algumas dessas questões: Por que se teria de atender às expectativas do público, como se fossem clientes? Por que o educativo é, por vezes, o único setor do museu (ou instituição cultural) que, em seu discurso, finge não haver interesses mercadológicos na organização das exposições? Para o museu, o educativo é um item que gera despesa ou receita? Por que a "fidelização do público" (o reconhecimento de quem volta ao museu, por ter passado pelo educativo numa primeira visita) não é considerada moeda pelos patrocinadores? Pautada por demandas *a priori*, de que modo a mediação pode responder a questões emergentes, que surgem no "tempo vivo" das exposições, caso o considere como tal?

Tais questões, em geral, manifestam uma inconformidade com o lugar que tem sido reservado à mediação; uma inconformidade inabarcável pelas metas institucionais, pela mentalidade administrativa, pela promoção dos números a verificadores do trabalho. Seria justo registrar que o espaço do grupo lhes tenha sido favorável, uma vez que ele não estava regulado nem pela lógica do rendimento escolar, nem pela lógica do rendimento profissional; ao menos não lhe pesava nenhuma ameaça de reprovação ou demissão. Na "esfera pública" experimental que ele temporariamente configurou, os mediadores aparecem como *contrapúblicos*: formações paralelas de caráter subordinado ou menos representativo, cujos discursos e práticas oponentes podem ser formulados e disseminados, com a intenção de endereçar outros sujeitos e temas, também outros imaginários.[12]

Mas as questões dos mediadores devem ter sua incidência verificada, na consideração de algumas circunstâncias. Não é comum ver publicados os relatórios de avaliação dos educativos, ou mesmo das ações institucionais em geral. Deve-se reconhecer, quanto a isso, o investimento da 29ª Bienal de São Paulo, por exemplo, nesse tipo de prestação de contas à sociedade. Comprometidas, porém, com a investigação do *recall* dos patrocinadores e apoiadores do evento, as questões da instituição têm um caráter completamente diverso. Quando pretende saber a "opinião do público", o Relatório de Gestão e Contribuições à Sociedade, encomendado pela diretoria da Fundação Bienal em 2010, pergunta por exemplo: "você diria que, para a imagem das empresas, patrocinar a Bienal é...?" Ao que admite como respostas: muito importante, importante, mais ou menos importante, pouco importante, nada importante.

Não bastasse confundir o interesse do público com o interesse dos patrocinadores, *como se a imagem das empresas fosse de interesse público*, a pergunta é ela própria tendenciosa, uma vez que sobrepõe a crença das empresas (na importância, para sua imagem, de se patrocinar a Bienal) a uma opinião do público. Basta notar a seguinte ambiguidade na pergunta: Ela quer saber a opinião do público ("você diria"), mas do ponto de vista das empresas ("para a imagem das empresas"). Assim, alguém que confirmasse tal importância para as empresas (como sendo essa, de fato, a opinião das empresas), poderia não necessariamente sustentar a mesma opinião do *seu* ponto de vista (então

isso para as empresas pode ser muito importante, mas não necessariamente para mim) – uma diferença que, obviamente, a pergunta não é capaz de perceber.

Segundo o Relatório, 66% dos entrevistados optaram pela primeira resposta (muito importante), enquanto 27% optaram pela segunda (importante). Se tomado como um argumento de afirmação da importância das empresas em patrocinar, teríamos nesse resultado um exemplo perfeito do empreitamento da opinião pública. Em todo caso, é preciso considerar que 83% do financiamento dessa Bienal proveio de renúncia fiscal, por meio da Lei Rouanet, o que significa, em última análise: de recursos públicos. A propósito, junto ao gráfico resumo das fontes de financiamento, falta uma planilha de distribuição desses recursos entre os setores da produção do evento (exposição, comunicação, educativo etc.). Com isso, entre outras informações, talvez se pudesse avaliar a real importância concedida pelas empresas ao educativo.

transcrições

Alguns dispositivos só revelam suas possibilidades no decurso do projeto, às vezes de modo imprevisto. Esse foi o caso das transcrições. Concebidas como atividades secundárias em relação às entrevistas, elas levantaram questões decisivas a uma discussão tanto do que seja "mediação" quanto do que seja "público".

Em meados de outubro de 2011, quando comuniquei à Divisão de Ação Cultural e Educativa do CCSP que, a partir daquele momento, faria transcrições, em vez de entrevistas, responderam-me que elas, diferentemente das entrevistas, não poderiam ser reconhecidas como ações de mediação. De fato, o projeto não esperava que as transcrições em geral fossem reconhecidas dessa forma, como se pudessem introduzir, para além deste contexto, uma nova forma de mediação. Elas tinham sido propostas como parte das ações do projeto, no tensionamento do discurso da mediação institucional, mas sem uma devida consideração de seu caráter eventualmente mediativo – um lapso do projeto que a recusa por parte da instituição pôs à prova.

A dificuldade em reconhecê-las como tal era clara: porque eu poderia fazê-las sozinho em qualquer lugar, as transcrições não resultariam em "ações para *o público desta instituição*" (grifo meu) – uma condição disposta pelo edital. Além disso, em correspondência à sua concepção de mediação, o edital cobrava que as ações propostas tivessem por finalidade "atingir o público passante ou agendamentos de grupos e escolas" (*sic*). Dessa perspectiva, as transcrições pareciam não atingir nenhum público. Na verdade, neste momento, como se verá, elas evidenciam a limitação pelo edital tanto do que seja mediação, quanto do que seja público, terminando assim por tensionar não só as concepções da mediação institucional, mas também as do próprio edital.

Antes, é preciso notar que a concepção de mediação sustentada pelo edital depende da sua concepção de público. Mas se, por um lado, o edital especifica o que entende por mediação, por outro, ele parece tomar o público como um dado, como uma entidade existente *a priori*, que por sua vez se especifica em termos

sistêmicos, compreensíveis por instrumentos estatísticos, e não como: espaço, noção, projeto, acontecimento, "conglomerado de alteridades" etc.[13] Afinal, o que é um público? Desse modo, a aceitação da segunda concepção parece comprometer o posicionamento da primeira. Mas vejamos o que ele entende por *público*.

De três outras maneiras a palavra aparece no edital: (1) para registrar que esse instrumento quer incentivar a "formação de público na instituição"; (2) para especificar outra vez o "público da instituição", quando estabelece como função do artista-mediador orientar "grupos de visitantes de todas as idades e público espontâneo"; (3) como parte dos critérios de seleção das propostas, quando espera que elas atendam a um "interesse público", sem mais detalhes – o que, no entanto, mesmo a Constituição brasileira parece pressupor. A par dessa ocorrência enquanto adjetivo, o edital parece compreender que o público, enquanto substantivo, é sempre feito de pessoas ou, eventualmente, de pessoas que precisam de *formação* – o que, nesse contexto, tem geralmente dois sentidos: (1) ser educado pela instituição ou (2) entrar na composição das demandas institucionais, isto é, tornar-se usuário da instituição.

Assim, o "público espontâneo" e o "público agendado" somados parecem compor a totalidade do público da instituição, de um modo que poderia identificar o público a simples consumidores culturais, desaparecendo com sua dimensão politicamente imaginária de um mundo por vir. Além disso, o comparecimento desse público, para o edital, deve implicitamente coincidir com o período de vigência dos projetos – motivo pelo qual as transcrições "não atingem nenhum público". Nesse público não entram, por exemplo, as pessoas que terão visitado a instituição posteriormente ao término do projeto, quando eventualmente pudessem ter contato com sua *publicação*, como se a instituição trabalhasse com a mesma concepção de público das exposições temporárias. Dessa forma, o edital restringe, segundo suas próprias concepções, o que poderia ser o público da instituição. Mas o que ele restringe, de maneira a meu ver mais problemática, é a própria possibilidade de os projetos conceberem seus públicos.

Minha primeira réplica ao não reconhecimento das transcrições foi a de questionar essa posição, afirmando que o projeto nunca havia proposto, exatamente, ações para o público, uma vez que suas ações queriam, justamente, questionar o princípio da "arte *para* o público". Quanto a isso, o projeto registrava que as entrevistas constituiam "ação cultural e educativa" não exclusivamente para o público, mas também para a instituição, e que o grupo de estudos deliberadamente confundia os mediadores com o público. Também ele propunha um princípio diferenciador, o da "arte *pelo* público", que poderia eventualmente se expressar enquanto concepção de arte, curadoria, mediação ou público. Tudo isso para dizer que a discussão dessas concepções foi desde sempre um objetivo do projeto.

Mas sua concepção de público, tal como a do edital, mantinha implicitamente a ideia de que o público é sempre feito de pessoas. Além disso, a proposta de ações para a instituição poderia ser acusada de não cumprir rigorosamente o edital. De fato, que a instituição fosse um público só ficou claro no decurso do projeto, tornando-se manifesto a partir dessa discussão sobre o estatuto das transcrições.

Com isso, é possível afirmar que um público do projeto são as concepções de mediação e de público sustentadas pelo edital, ou ainda, pela mediação institucional em geral; também que as transcrições funcionaram como "mediação em arte", mas na medida em que souberam apanhar, nos lapsos tanto do edital quanto do projeto, a possibilidade de transformar, objetivamente e no mesmo passo, as concepções de ambos. Basta registrar que, por fim, as transcrições foram aceitas como tal – o que, a propósito, demonstrou uma sensibilidade dos gestores da instituição para o que emergiu nesse processo. Pelo menos 06 das ações devidas pelo projeto foram cumpridas com a realização de transcrições.

Talvez o único proveito da categoria "público espontâneo" seja o de evidenciar que o público agendado é, por vezes, um público arregimentado, de nenhum modo auto-organizado. E da confiança prática na possibilidade dessa auto-organização depende, inclusive, o próprio sentido de se pertencer a um público, de se fazer público. Desse modo, o público agendado só é um público em sentido precário. Por sua vez, um público arregimentado será sempre um público postiço.

Eis um paradoxo que a mediação tem de enfrentar: ela deve questionar o discurso da formação do público, quando isso significa e porque isso tem significado o empreitamento da experiência do público; mas também trabalhar pela formação do público, no sentido de se questionar e subverter a distribuição desigual de saberes e oportunidades, tanto em relação à experiência das artes, quanto em relação ao complexo econômico-cultural que, em suas múltiplas articulações, as produz enquanto valores ou instrumentos de certas finalidades.

Na verdade, nenhum público é espontâneo. Trata-se de uma noção histórica, socialmente produzida. Além disso, há sempre um texto (em sentido amplo) organizando um público, no sentido de que um público só existe enquanto destinatário estranho e incerto de um texto (de uma exposição, por exemplo, ou mesmo de uma ação de mediação), que por sua vez pertence a um público ou se faz pública, na medida em que exerce aquela confiança prática na capacidade de um público agir por conta própria, ainda que, muitas vezes, tal capacidade não possa ser verificada.[14]

O que as transcrições instituem, de certo modo, e pelo que podem ser vistas como "mediação", isto é, como tendo incidência no campo da mediação, é o sentido de público enquanto um *espaço discursivo*, no qual se cruzam referências diversas – textos e suas interpretações (Warner); enquanto "*algo* e seus efeitos, além de *alguém*" (Basbaum). A próposito, talvez um proveito disso terá sido limitar o comércio intersubjetivo, por exemplo, entre desejos *individuais* de auto-identificação, de alguma relação consigo mesmo ou de assimilação do outro, que, de maneira predominante, parecem caracterizar as experiências mediativas, em detrimento da sua referenciação a processos histórico-culturais, mais concretamente impessoais.

A proposta desse sentido mais objetivo de público, todavia, não pretende reduzir uma dialética dos desejos, afetos e afinidades, na circulação dos textos e de suas interpretações, tampouco duvidar que a felicidade seja "[...] algo inteiramente subjetivo".[15] Mas é imperativo, no entanto, considerarmos um aspecto da

promoção predominante do que seja *subjetivo*. Apenas um exemplo: nos textos reflexivos e narrativas "construídos livremente" pelos educadores do Projeto Educativo da 29ª Bienal de São Paulo, que integram o relatório geral do Projeto, disponível para consulta pública no Arquivo Histórico Wanda Svevo da mesma instituição, é notável a recorrência com que os educadores tomam a si próprios como suportes das transformações relatadas. Frequentemente, é porque se sentiram positivamente transformados que eles imaginam ter produzido nos outros transformações igualmente positivas.

Contudo, também é possível imaginar que essa moldura para os textos, que esse tipo de transformação, como objeto primordial dos textos, não tenha surgido assim tão livremente, tratando-se na verdade de uma demanda de avaliação do Projeto, daquilo que interessa ao Projeto avaliar. De maneira mais ou menos advertida, o que isso parece mitigar são os eventuais conflitos entre diferentes agentes e instâncias, em vista de transformações mais objetivas, como já foi dito, das artes, das instituições ou mesmo das políticas culturais pelos públicos. Assim, diante da envergadura dessas transformações, o momento instituinte das transcrições configura tão somente uma realização em pequena escala.

De resto, as transcrições também são, de certo modo, aventuras. Elas não são o resultado de uma mecânica qualquer. A tentativa de manter, no texto escrito, certos ritmos e dicções da fala, expressos em pausas, repetições, inversões etc., guarda proximidade com um trabalho de *tradução*, com uma poética da documentação. Assim, também seu funcionamento não é exclusivamente conceitual, endereçando-se a um público indefinido.

Cayo Honorato, janeiro de 2012 (com revisão em outubro de 2013)

---

[1] A Quazeina Wodaaba, por sua inestimável companhia.

[2] Embora a palavra *mediação* compreenda inúmeros sentidos e atividades sociais, no âmbito das artes plásticas ou visuais, se não das artes em geral, ela comumente se refere à atividade, cujo objeto são os "modos de inter-relacionamento entre arte e público" ou a "interlocução entre pessoas e obras", podendo ser qualificada, por exemplo, de mediação educacional, artística, cultural ou social. Nos espaços de educação não formais, também se pode eventualmente denominar essa atividade de *educação em arte*. Isso porque os mediadores, ao menos nos espaços de arte, são por vezes chamados de educadores.

[3] O edital n. 01/2011 – CCSP se encontra disponível para download nos endereços <http://www.centrocultural.sp.gov.br/ccsp_editais.asp> ou <http://www.ccsplab.org/educativo/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=52&Itemid=89>.

[4] O edital do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco se encontra disponível para download no endereço <http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento_editais.php>.

[5] É preciso reconhecer, no entanto, que, no caso dessas iniciativas em geral, a primeira iniciativa, salvo engano, deve ser creditada à Prefeitura de Recife, que, através da sua Secretaria de Cultura e do MAMAM no Pátio, convida, desde o início de 2006, especialistas na área de

educação em museus, para residências artísticas de uma semana, junto aos educadores do MAMAM. Mas se trata, nesse caso, de convite, não de concurso público.

[6] A propósito, o "educativo" no CCSP, a Divisão de Ação Cultural e Educativa, está no mesmo patamar organizacional das curadorias de Artes Visuais, Audiovisual, Dança, Música e Teatro, não sendo, portanto, braço de nenhuma destas.

[7] O projeto se encontra disponível para download no endereço <http://cayohonorato.weebly.com/>.

[8] Cf. a propósito: HONORATO, Cayo. Arte *para* o público: comédia ou tragédia da mediação. In: Anais do XX Encontro Nacional da ANPAP. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, pp. 338-351. Disponível em <http://cayohonorato.weebly.com/>.

[9] É preciso ressalvar, contudo, que, no Brasil, os estudos sobre os "públicos da cultura" apenas dão seus primeiros passos. Cf. BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. In: Revista Observatório, n. 12. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, pp. 08-18.

[10] Até a finalização deste texto não conseguimos viabilizar a publicação das entrevistas, que de fato são imprescindíveis à consumação deste projeto.

[11] Até o momento (outubro de 2013), ao menos dois outros textos foram publicados nesse sentido: (1) *Usos, sentidos e incidências da mediação/ questões de vocabulário*, nos anais do XXI Encontro Nacional da ANPAP, em 2012, e (2) *Tem alguém, algo aí? O público, os públicos, um público*, a partir do Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação, realizado pelo MAM do Rio de Janeiro em novembro de 2012. Ambos se encontram disponíveis para download na Internet.

[12] SHEIKH, Simon. Sobre a produção de públicos ou arte e política em um mundo fragmentado. In: CAMINTZER, Luis & PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (orgs.). *Educação para a arte/ Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, pp. 74-88.

[13] Essas possibilidades são diferentemente apresentadas e discutidas por inúmeras autores e textos, dentre eles: RIBALTA, Jorge. Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos. In: Revista Ramona, n. 55. Buenos Aires, octubre de 2005, pp. 24-38. Disponible en <http://www.ramona.org.ar/node/14560>; SHEIKH, Simon. *Idem*; WARNER, Michael. *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books, 2005. Sobre a ideia de "conglomerado de alteridades", especificamente, cf. BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos? [2009] Disponível em <http://rbtxt.wordpress.com/>

[14] WARNER, Michael. *Idem*, pp. 65 et. seq.

[15] FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: ___. *Obras completas*, vl. 18; tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 47.