

USOS, SENTIDOS E INCIDÊNCIAS DA MEDIAÇÃO/ QUESTÕES DE VOCABULÁRIO¹

Cayo Honorato, Escola Guignard/ UEMG

RESUMO: Este texto articula três diferentes seções, de maneira interdisciplinar. Na primeira, uma vez identificado que a troca é uma palavra recorrente nas discussões sobre a mediação, discute-se as possibilidades dessa atividade como troca, entre outras formas de se compartilhar experiências. Na segunda, busca-se registrar algumas particularidades da mediação educacional da arte, a partir da pesquisa de Raymond Williams sobre as alterações históricas nos significados de algumas palavras-chave, quanto às relações entre cultura e sociedade, dentre elas, a palavra mediação. Na terceira, põe-se à prova uma incidência dessas questões de vocabulário, em uma situação na qual a mediação pode se endereçar à curadoria, de maneira contraditante. Todas as três seções são atravessadas pelas manobras de um mesmo sentido específico da mediação, de mediar: dividir ao meio.

Palavras-chave: mediação, troca, curadoria, Bienal de São Paulo.

ABSTRACT: *This paper articulates three different sections, in an interdisciplinary way. At first, once we identify that the exchange is a recurrent word in the discussions about mediation, we discuss the possibilities of mediation as an exchange, among other ways of sharing experiences. In the second, we try to record some particularities of the educational mediation of art, taking as a point of departure the research of Raymond Williams on the historical changes in the meanings of some key words, for the relations between culture and society, among them the word mediation. In the third, we test an incidence of these questions of vocabulary, in a situation where mediation can address itself to the curatorship, in a countering way. All these sections are crossed by the maneuvers of the same specific meaning of mediation, of mediate: to split in a half.*

Key words: *mediation, exchange, curatorship, Sao Paulo Biennial.*

Em diferentes situações (encontros, cursos, oficinas, debates etc.) organizadas para discutir questões relativas à mediação educacional da arte (também denominada mediação cultural ou mediação artística), ao menos naquelas de que tenho tomado parte, enquanto pesquisador dessa atividade, parece-me recorrente a manifestação, em geral, de um interesse específico pelos participantes, quando se referem ao que os motivou participar, ou a quais seriam os propósitos dessas situações. Tal interesse pode ser resumido em uma palavra: *trocar*. Diz-se mais ou menos assim: "estamos aqui para trocar; para que haja troca, situações deste tipo são organizadas".

Por certo, tal interesse não aparece exclusivamente nas discussões sobre a mediação. É possível que trocar, enquanto interesse genérico, tenha se generalizado – o que talvez seja um sintoma da ordem comunicacional, que não nos deixa a opção

de estar fora da rede. Mas, naquelas discussões, a troca também aparece, eventualmente, como um princípio ou função da mediação. Neste caso, discutir sobre a mediação significaria: *trocar sobre a troca*. Nem sempre, no entanto, a troca se torna um objeto dessas discussões. Nem sempre a mediação como troca é discutida pela mediação. Talvez porque trocar não seja, em nenhum caso, discutir. Trocar não parece mesmo por nada em questão. Qual mediação, portanto, seria produzida pela troca? De que outros modos se poderia compartilhar, como também se diz, experiências e conhecimentos, caso *compartilhar* seja uma função da mediação?

Mas, antes disso, o que significa trocar? Algumas ocorrências da palavra na Internet nos mostram que aí se troca de tudo, não só arquivos, mas livros, discos, figurinhas etc. Nestes casos, a troca significa, conforme uma definição dicionarizada, o ato pelo qual proprietários de coisas determinadas e distintas transferem (trocam) essas coisas entre si. Noutros casos, há troca de beijos, de casais, de sexo etc. Isso indica haver sentidos figurados da troca, mas também uma mudança de sentido. A troca também pode significar mudança. No âmbito das discussões sobre a mediação, no entanto, a troca é "uma palavra de outro tipo", bem menos transparente.

A troca sugere haver, nessas situações, uma variedade de experiências e conhecimentos; também que se pretende considerar essa variedade, nos termos de um intercâmbio, de uma cooperação; que se planeja com isso estabelecer relações não hierárquicas ou democráticas entre os diferentes participantes; que se trata, em todo caso, de uma forma de interação voluntária, da qual os participantes, implicitamente, só poderiam se beneficiar. Mas o que esses sentidos parecem ocultar é, justamente, que se trata de um processo, de alguma coisa relativa à interação dos participantes, cujo valor não poderia ser definido previamente. A troca parece atribuir a essas situações uma positividade insuspeita, preterindo uma evidenciação de posicionamentos, postergando uma receptividade ao dissenso.

Também a troca, enquanto interesse genérico, parece pressupor que se pudesse, indefinidamente, ser preenchido com experiências e conhecimentos diversos; que se pudesse escolher uns, recusar outros, sem nenhuma perspectiva de conflito entre eles. É como se ter experiências fosse um processo cumulativo, ou ainda, conforme a vontade ou conveniência de cada um. Isso, por exemplo, desconsidera que elas, mais do que divergentes ou contraditantes, podem ser eventualmente traumáticas,

violentas, disruptivas. Não por acaso, prevalece naquelas discussões uma visão ingênua das experiências.²

Mas é possível trocar experiências? E se as experiências, como propõe Larrosa, em um texto muito conhecido pelos mediadores em geral,³ mais do que "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca", forem "a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente existe de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente"; logo, algo da ordem de uma passividade, sobre o que não se pode operar, a não ser receptivamente, ou ainda, o que não pode ser coisificado, uma vida; o que significará, nesse caso, a pretensão de se trocar experiências? Fosse isso possível, que disponibilidade teríamos para viver experiências alheias? Quais são as implicações da vontade de que o outro viva as minhas experiências? É contudo suficiente dizer que cada um viva sua própria experiência? O que acontece quando uma troca acontece, caso a troca pudesse, de algum modo, ser uma experiência?

Ainda que não nos interesse discutir aqui expressões cotidianas do tipo "por-se no lugar do outro", especialmente, quando isso quer evitar a própria realidade (seja enquanto circunstâncias ou como horizonte de possibilidades aqui e agora), por exemplo, quando alguém se lamenta, dizendo "eu queria tanto ter a vida de Fulano"; nem discuti-la, quando isso redunde em um sentimento de pena (compaixão ou piedade); o problema parece nos solicitar a consideração de algum tipo de simpatia, de sinestesia, de com-sentir, de sentir junto, como um sentimento especificamente humano, ou melhor, como fundamento de uma política. É o que faz Agamben, num texto marginal, a respeito da amizade. Lendo Aristóteles, ele cita o grande filósofo:

[...] o amigo é, de fato, um outro si mesmo (*heteros autos*). E como, para cada um, o fato mesmo de existir (*to auton einai*) é desejável, assim – ou quase – é para o amigo.

[...] Também para o amigo se deverá então *com-sentir* que ele existe e isso acontece no conviver e no ter em comum (*koinonein*) ações e pensamentos. Nesse sentido, diz-se que os homens convivem (*syzen*) e não como para o gado, que *condividem* o pasto. [...] A amizade é, de fato, uma comunidade [...].⁴

A amizade, nesse sentido específico, tem um significado político: cada um sente que existe e tal sentimento é "por si só doce", porque "a vida é naturalmente um bem", mas, além disso, cada um, ao sentir que existe, também *com-sente* que o outro o

sente do mesmo modo e, por isso, para Aristóteles, há nesse sentimento um princípio comunitário. A leitura de Agamben, como veremos mais adiante, é diferente. Por ora, uma ressalva: embora seja referida como um "bem", a vida não equivale em Aristóteles a uma mercadoria. Aliás, é porque os "economistas ingleses" atribuíram às mercadorias o caráter de "coisa útil ou agradável para a vida" que, em alguns casos, passou-se a denominá-las "bens".⁵

Mas o que a troca significa? De uma maneira muito simples: "eu te dou, você me dá" ou, mais gravemente, "eu te dou, você me dá, *do mesmo tanto*". Se uma história da troca fosse escrita, imagino que um texto incontornável sobre isso, a despeito do ranço com que ele possa ser recebido, seria o primeiro capítulo d'*O capital* de Karl Marx, publicado pela primeira vez em 1867. Um resumo do que se lê nesse texto: Enquanto componente da mercadoria e função social dos produtos do trabalho, a troca estabelece uma relação quantitativa entre diferentes espécies de coisas úteis, que as faz "iguais" e permutáveis entre si, por meio de uma grandeza que lhes é comum, seu *valor de troca*. Mas a determinação dessa grandeza (seu preço em dinheiro), medida pelo tempo de "trabalho igual" (trabalho abstrato e geral) empregado na produção dessas coisas, resulta na abstração das diferenças entre as diferentes propriedades dessas coisas, assim como entre os diferentes trabalhos empregados na sua produção; resulta, em suma, na abstração do que Marx denomina seu *valor de uso*.

No processo da troca de mercadorias, aquilo que é uma relação entre pessoas, o intercâmbio entre diferentes objetivações da vida, aparece como uma relação entre coisas autônomas, que no entanto se dirigem a nós, enfeitando-nos. No desenvolvimento disso, a relação entre pessoas, enquanto produtoras ou proprietárias de mercadorias, torna-se a relação social dominante, mesmo quando o dinheiro não aparece como mediador. Nessa articulação fetichista da realidade, a própria atividade humana se converte em mercadoria; o trabalho se converte em algo que se possui, em vez de manifestar aquilo que é o próprio trabalhador. Esse "trabalho alienado" traz consigo o desreconhecimento da relação de cada um com o produto de seu trabalho, consigo mesmo e com os outros homens. Com isso, absurdamente, uma vida pode até ser trocada; e não se faz referência aqui, simplesmente, à assimilação dos públicos a números.

No âmbito da mediação institucional da arte, a troca parece tão somente confirmar interesses prévios. De fato, muitas vezes, ela opera com a atecipação desses interesses, assim como o fazem as relações de consumo e dominação. Concebida muitas vezes como um valor em si, a troca parece prescindir de verificação. Basta que ela introduza alguma forma de participação, para, de saída, por exemplo, se autodeclarar democrática. Aliás, nesses termos, a troca também é praticada pelas curadorias.⁶ Mas um processo mediativo que buscasse resistir a esse processo, de maneira talvez mais inteligente, deveria levantar interesses e introduzir diferenças ainda inexistentes, a fim de verificar seu caráter potencialmente transformador, em sentido político e existencial.

Sob o regime da troca, parece não haver tempo para que se considerem questões emergentes (no sentido de imprevistas), muito menos episódios ou acontecimentos de inconciliação entre arte e público – o que, na história recente das instituições culturais brasileiras, costuma ser tratado como caso jurídico, se não de polícia, mas não de mediação. Sob o regime da troca, a mediação apenas se dedica a incluir os diversos públicos ao que já acontece, conforme suas concepções geralmente apriorísticas, sistêmicas e aculturais dos diversos públicos. Nesses casos, mesmo quando a "transformação dos públicos" é posta como meta, o trabalho da mediação geralmente se reduz à demonstração de efeitos previamente determinados.

De resto, corresponder a interesses prévios (que podem ser abstratos ou projetados) tende a ser aflitivo – e certamente muito da ansiedade que circula no trabalho da mediação institucional provém disso, do propósito aparentemente necessário de se alcançar metas, ou de ser aprovado por alguma coisa, cujo critério verificador se apoia em algum tipo de *efeito intangível sobre o público*, em vez de buscar transformações mais concretas e impessoais das artes, das instituições, das políticas culturais ou mesmo do imaginário social.

Também seria possível dizer que, diante da generalizada parceria entre a lógica da competência (da consecução de efeitos segundo metas *a priori*) e a filosofia da "abertura" a todas as ideologias (sendo a troca uma dessas "filosofias"), qualquer posicionamento verdadeiramente crítico terá afinidade com o fracasso. Logo, uma mediação crítica, e que também fosse autocrítica, deveria evidenciar em relação a

quê ela pretende decisivamente falhar. E, a meu ver, no âmbito da mediação, tem sido preciso falhar em relação ao aproveitamento da experiência dos públicos.

Como então “ensinar” que cada um seja capaz da sua própria experiência? Como enfim questionar a pretensão de se “formar o público”, na medida em que isso tem significado “empregar a experiência do público”, sem deixar de enfrentar o problema da 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? Certamente, o reconhecimento dessa distância fundamental (disso que é, ao mesmo tempo, um compromisso e uma distância) entre os indivíduos é muito diferente do mero individualismo.

E aqui podemos retomar a leitura de Agamben. Para ele, diferentemente de Aristóteles, a amizade não significa tomar parte em uma substância comum. Aquele *com-sentimento*, no qual acontece a amizade, não exatamente configura uma comunidade dos que têm sentimentos em comum – o que poderia coincidir, atualmente, com as diversas formas de convivalismo preconizadas pela mediação institucional em geral –, mas uma coexistência dos que são *divididos ao meio*, no momento em que não mais se sentem idênticos a si mesmos; uma comunidade dos que são, num mesmo passo, por assim dizer, rasgados nessa experiência. Assim,

Os amigos não *compartilham* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *compartilha* que precede toda divisão porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política.⁷

* * *

Muitas são as mediações, não só como troca ou amizade. Em *Palavras-Chave (Keywords)* – livro que Raymond Williams, pioneiro dos estudos culturais, publica em 1977 –, a palavra *mediação (mediation)* aparece não somente associada à palavra experiência, mas também a dialética, idealismo, inconsciente e mídia. Por que e como ele escolhe essas e não outras palavras como verbetes ou títulos do livro, como se dá sua pesquisa sobre os diferentes significados dessas palavras, e como isso

nos informa sobre os estudos culturais são tópicos que, embora cruciais a uma compreensão da obra de Williams, excedem os limites deste texto.

Em todo caso, nas suas contas, a palavra *mediation* entrou na língua inglesa no século XIV, tendo como precursoras as palavras *mediacion* (francês antigo) e *mediationem* (latim tardio), que por sua vez tem como primeira precursora rastreável a palavra latina *mediare*. *Mediare* estaria associada a três diferentes sentidos, de uso geral:

(i) ocupar uma posição média,

(ii) agir como intermediário e

(iii) *dividir ao meio*.

Na língua inglesa, os dois primeiros sentidos se tornaram comuns: O primeiro foi usado para se fazer referência, por exemplo, à intercessão de Cristo entre Deus e os homens, mas também à tentativa de caráter político de se reconciliar adversários. Ainda hoje é corrente, e talvez mais frequente, o uso da mediação no sentido da solução de conflitos, em atividades que reúnem, por exemplo, saberes do direito e da psicologia.⁸ O segundo sentido contemplava a atuação intermediária de coisas ou pessoas, por exemplo, quando se dizia "pela mediação deste tratado, proponho ensiná-lo isso ou aquilo".

A partir disso, outros sentidos específicos foram inseridos por alguns sistemas de pensamento. Na filosofia idealista, a mediação não é só reconciliação, mas um processo ativo no qual a forma da mediação altera as coisas mediadas. A respeito da mediação educacional da arte, seria preciso abrir espaço à alteração da própria forma da mediação nesse processo. De fato, além de invariavelmente neutra, essa mediação, como já dissemos, costuma esperar que somente o público seja alterado. Na tradição marxista, a mediação assumiu um sentido desfavorável, como aquilo que se interpõe, de maneira enganosa ou ideológica, entre a consciência e a realidade, dificultando a compreensão da realidade pela consciência; logo, de maneira falsamente reconciliadora. A respeito da mediação educacional da arte, seria preciso propor uma mediação que trabalhasse pelo seu próprio desaparecimento, ou então, assumindo a farsa.

Associados ao sentido de um processo ativo, os usos mais importantes da mediação, segundo Williams, concebem-na como uma atividade direta e necessária entre diferentes espécies de atividade ou de consciência. Nesses casos, a mediação tem formas próprias, sempre específicas. Segundo Adorno, citado por Williams, "a mediação está na própria coisa [na obra por exemplo], não sendo [...] algo acrescido entre a coisa [a obra] e aquelas às quais ela é aproximada [o público]".⁹ Ela corresponde, portanto, a uma *forma*, que expressa relações que de outro modo não seriam expressas. É a partir disso que se poderia dizer que todas as "coisas", e não somente as obras de arte, são mediadas por relações sociais específicas, não podendo ser reduzidas a uma simples abstração dessas relações. Nesse sentido, seria mais razoável pensar, quanto à mediação educacional da arte, que a obra é mediadora entre diferentes agentes ou públicos, do que pensar que um educador é mediador entre a arte e o público.

Mas essa dança da palavra mediação com os sentidos de reconciliação, atuação indireta ou instrumental, ideologia e forma vai se esquecendo do sentido que, dentre aqueles três primeiros derivados de *mediare*, mais tarde apareceu (c. 1425) e primeiramente caiu em desuso: *dividir ao meio*; sentido que, na língua portuguesa, está presente na palavra *mear*, que também pode significar "chegar ao meio". Estamos acostumados a pensar que a função da mediação é ligar arte e público ou, quem sabe, proporcionar uma troca de experiências entre arte e público; mas não que a mediação pudesse, como a amizade, coincidir com o momento em que acontece uma "comunidade" dos que são *meados* pela experiência da arte.

* * *

Apenas um exemplo da incidência de *dividir ao meio*, desse sentido "como se" preterido da mediação: o discurso curatorial da última edição da Bienal da São Paulo (2010),¹⁰ como se sabe, defendeu uma relação específica entre arte e política, com base na ideia de que "é impossível separar arte e política". A ideia nos levaria a pensar que arte e política não se distinguem uma da outra. Mas esse discurso quer, ao contrário, defender que "a arte tece, entranhada nela mesma, uma política"; que haveria, portanto, uma "política da arte", diferente da política, da propaganda ou do ati-

vismo. Mas o que significa essa política, que não quer ser confundida com a política enquanto tal?

Referida a um texto de Jacques Rancière,¹¹ essa "política da arte" é especificada pela curadoria em uma série de premissas: a arte pode "interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam ainda, tornando-o assim maior e diferente"; "desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo"; "ampliar ou ao menos problematizar, desde ela mesma e valendo-se de procedimentos formais os mais variados, o repertório de posições, movimentos e falas que a cada momento é pactuado e partilhado por uma coletividade"; produzir "[...] conhecimento que desestabiliza certezas há muito assentadas"; levar "[...] aquele que é tocado por ela a desaprender o que convencionalmente se chama de política". Ao reconhecimento dessa "potência de desconcerto", cujo sentido, em alguns casos, é semelhante a *dividir ao meio*, não nos cabe fazer nenhuma objeção. O que deve ser questionado, no entanto, aparece na afirmação de que a mostra "vai pôr seus visitantes em contato com a política da arte".

Nesse discurso, a política da arte é reduzida a uma espécie de propriedade substancial da arte, a um conjunto de efeitos com os quais se pode operar, inclusive os de produzir determinadas reações do público. Uma hierarquia se revela em uma das pretensões da curadoria: "envolver o público na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade dessas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas". Aqui, a capacidade crítica é vista como uma propriedade da arte, não do público, muito menos das relações entre a arte e os públicos, cujas reações seriam produzidas pela arte. Por exemplo, descarta-se com isso uma possível negatividade do público em relação à arte ou à exposição. É como se a sua "reação propositiva e crítica" já estivesse de algum modo contida naquela "política da arte", restando ser apenas atualizada pelo público, para o crédito da arte. Isso não significa que a arte não possa desconcertar. Simplesmente, não se pode afirmar quando nem como isso irá ocorrer, muito menos que isso decorre de quaisquer "procedimentos formais" da arte.

Em outro texto, Rancière afirma que muitas das diversas estratégias e práticas, que hoje em dia manifestam uma vontade de repolitizar a arte, sustentam como funda-

mento de sua eficácia uma *continuidade* entre as formas da arte e as formas de sua recepção. A curadoria da 29ª Bienal incorre no mesmo equívoco. Subsiste, no cerne da sua vontade “subversiva”, uma causalidade, cuja pretensão de fornecer novos comportamentos e pensamentos, na verdade, antecipa relações de poder, devendo, ela sim, ser subvertida. Para Rancière, a política da arte consiste, propriamente, na *suspensão* “[...] de qualquer relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada em um espaço de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”.¹² Essa é, propriamente, a potência de desconcerto da arte, que o discurso curatorial, no entanto, transforma (ou julga transformar) em simples efeito.

Por certo, trata-se de uma eficácia paradoxal. Ela tem seus “efeitos”, mas eles não podem ser usados para justificar nenhuma empresa artística, curatorial ou educativa. O conflito por ela instaurado entre “muitos regimes de sensorialidade” é o que Rancière chama de *dissensus*. Mas ela não define nem uma estratégia política da arte, nem uma contribuição calculável da arte à ação política. Ela apenas reconfigura os limites sensíveis no interior dos quais se definem os objetos comuns, rompendo com a distribuição policial do visível e do invisível, através da invenção de uma instância coletiva de enunciação, da constituição de um espaço neutro, no qual as obras se endereçam a um público anônimo.

Todavia, as pretensões da curadoria da 29ª Bienal são em tudo diferente disso. A institucionalização que ela produz do desconcerto e da subversão como simples procedimentos não parece testemunhar outra lógica senão a do consenso ou, mais precisamente, da transfiguração do dissenso em consenso, por exemplo, quando sua parceria com os pichadores deseja “construir junto” o espaço do dissenso.¹³ Ela se esquece de que o dissenso não pode ser programado; que ele só emerge num campo de relações.

Essa “política da arte”, que transforma, para sua credibilidade, o desconcerto em efeito, é na verdade um regime da “menospolitização” da arte, na medida em que reproduz a mesma lógica da causalidade que ela talvez quisesse interromper; a causalidade entre, de um lado, as formas da arte ou as intenções de um artista (causas) e, de outro, determinados fins sociais ou posições, posicionamentos e posicionalidades do público (efeitos). Essa “política da arte” alegada pelo texto curatorial faz da

dissociação entre causa e efeito um efeito supostamente manipulável, e do dissenso um projeto supostamente coletivo, praticando dessa forma um sequestro do porvir. Esse é um de seus resultados. Afinal, para quem opera com a antecipação do desconcerto, não faz diferença que o desconcerto aconteça ou não.¹⁴

Eis o que uma mediação pode endereçar a uma curadoria: um momento em que a primeira não se concilia com a segunda. Para estar no dissenso, é preciso haver sido *meado*; é preciso dividir e dividir-se ao meio. Mas porque isso não pode ser programado, a mediação pode ser então o que se põe à espreita do dissenso.

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada, na forma de conferência, na oficina de Curadoria e Mediação Crítica, organizada pelo Fórum Permanente, no Centro Cultural da Espanha em São Paulo, no dia 14/09/12. Neste Encontro da ANPAP, minha participação conta com o apoio da FAPEMIG.

² Este texto não irá explorar as aproximações e diferenças entre os usos e sentidos de experiência e de conhecimento. Porque a experiência, mais do que o conhecimento, tem me parecido mais recorrente, enquanto objeto da troca, aquele último termo não receberá aqui a devida atenção. Em todo caso, seria diferente discutir a troca de conhecimentos.

³ Jorge Larrosa. Experiência e paixão.

⁴ Aristóteles *apud* Giorgio Agamben. O amigo, p. 87.

⁵ Marx. O *capital*. (primeiras páginas)

⁶ Catálogo "2080".

⁷ Giorgio Agamben. O amigo, p. 92.

⁸ Eliana Riberti Nazareth. *Mediação: o conflito e a solução*.

⁹ Adorno *apud* Raymond Williams. *Palavras-chave*, p. 275.

¹⁰ Agnaldo Farias & Moacir dos Anjos. Há sempre um copo de mar para o homem navegar.

¹¹ Jacques Rancière. Politics of aesthetics.

¹² Jacques Rancière. Les paradoxes de l'art politique, p. 63. (tradução minha)

¹³ Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, meses antes da abertura da exposição, o curador Moacir dos Anjos teria declarado: "A nossa aposta é em descobrir formas novas de tratar do assunto [participação dos pichadores na exposição] com integridade de ambas as partes, sem que instituição e pichadores [*sic*] cedam completamente ao universo da outra". (Folha.com. "'Pixo' questiona limites que separam arte e política", diz curador da Bienal de SP.)

¹⁴ Essa operação "menospolítizante" foi percebida diferentemente por outros autores como "apagamento das diferenças em uma espécie de harmonia consensual", "renúncia a encarar seriamente a questão de como se produz o político" (Marcelo Exposito. Naufragar em um copo de água), ou como "congelamento no binômio 'arte e política'" (Cristina Ribas. Vilma!! Vencemos, enfim! Mas, quem quer saber?).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, pp. 77-92.

Catálogo 2080. São Paulo: MAM, 2003.

EXPOSITO, Marcelo. Naufragar em um copo de água. Disponível em:

<<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/29a-bienal/naufragar-em-um-copo-de-agua/>>, acesso em 11/01/2011.

FARIAS, Agnaldo & ANJOS, Moacir dos. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. In: Catálogo 29ª Bienal. São Paulo: FBSP, 2010, pp. 18-29.

FOLHA.com. "'Pixo' questiona limites que separam arte e política", diz curador da Bienal de SP. [15/04/10] Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/720657-pixo-questiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>>, acesso em 28/03/12.

-
- LARROSA, Jorge. Experiência e paixão. In: _____. *Linguagem e educação depois de Babel*; tradução de Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, pp. 151-165.
- MARX, Karl. *O capital*; tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1985. (Os economistas, 1)
- _____. *Para a crítica da economia política*; tradução de Edgard Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os pensadores)
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*; tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- NAZARETH, Eliana Riberti. *Mediação: o conflito e a solução*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Les paradoxes de l'art politique. In: _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, pp. 56-92.
- _____. Politics of aesthetics. In: _____. *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- RIBAS, Cristina. Vilma!! Vencemos, enfim! Mas, quem quer saber? Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/29a-bienal/vilma-vencemos-enfim-mas-quem-quer-saber/>>, acesso em 11/01/2011.
- WILLIAM, Raymond. Mediação. In: _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade* [1976]; tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 272-276.

Cayo Honorato é doutor em Educação/ Filosofia e Educação, pela FE/ USP; mestre em Educação/ Cultura e Processos Educacionais, pela FE/ UFG, e bacharel em Artes Visuais, pela FAV/ UFG. Em 2011, foi proponente e coordenador do projeto Mediação como [Prática Documentária], selecionado em edital público do Centro Cultural São Paulo. Atualmente, é professor e pesquisador na Escola Guignard da UEMG, em Belo Horizonte.