

ENTRE A COMUNICAÇÃO E A ARTE: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E VIDA ORDINÁRIA EM CALLE, DIAS E RIEDWEG

Fernanda Guimarães Goulart¹

Pígmalião, jovem escultor e personagem da mitologia grega, inconformado com a imperfeição dos homens, resolveu criar, para si, uma estátua a qual pudesse, como uma mulher, desejar. Executou-a tão cuidadosamente que a jovem de marfim parecia parte da realidade, tão perfeita que era capaz de encobrir sua condição e disfarçar-se de um objeto feito pela natureza. Para ele, somente a arte seria dotada deste potencial de encantamento que a realidade não seria capaz de possuir.

A complexa relação entre arte e vida – que pode tomar a forma da nostalgia de um tempo em que a arte encontrava-se dissociada no cotidiano – é identificada como problema desde que a arte passou a constituir-se como prática histórica, campo de conhecimento, esfera de saber. Mas é a partir do modernismo que a relação entre arte e vida se complexifica, inicialmente estampada sob o modo da utopia de socialização da arte, através do desejo de expandir os processos artísticos até os contextos imediatos da cotidianidade (Clot, 1996). Das ações de caráter mais formalista – os cubistas introduzindo nos quadros “pedaços de realidade” como jornais, panos, palhas de cadeira – passando pelas performances dos anos 60 e 70 – que tentavam, por assim dizer, “artistificar” os territórios da realidade – aos dias atuais – quando os artistas tentam introduzir em seu discurso e sua prática artística os “territórios e experiências do real” (Clot, 1996) – a problemática da arte/vida ganha traços cada vez mais complexos e instigantes. A história de Pígmalião, neste sentido, oferece-nos mais uma questão de grande fôlego, que pode ser interessante para os estudos da comunicação: Ao apropriar-se da realidade, do lugar comum, e em seguida transfigurá-lo, podemos dizer que a arte está dando apenas forma a uma potência política e estética que está na própria existência? Ou, do contrário, como parecia acreditar Pígmalião, somente a arte seria capaz de acrescentar o encanto que falta às coisas do mundo?

A experiência comum atravessa a obra ou é

apenas iluminada pela mão do artista que transcende tudo o que toca? Como pensar uma poética da comunicação que seja capaz de nos ajudar a pensar a arte para além das práticas institucionalmente definidas ou do objeto artístico em sua ontologia?

ESCULPIR A VIDA

Sophie Calle (1953) é uma artista francesa cuja trajetória tem sido marcada pela criação de situações artificiais que ela elabora para que possa vivenciar. Calle, certa vez, conheceu um homem em uma exposição de arte, que lhe contou de uma viagem que faria até Veneza. Foi o bastante para despertar sua curiosidade e fazê-la viajar atrás dele, fotografando-o sem que percebesse. Noutra vez, arranjou um emprego de camareira em um hotel, para que pudesse colocar em prática o desafio de conhecer os hóspedes somente através dos objetos que eles carregavam consigo em suas viagens.

Em certa ocasião, procurou pessoas que nasceram cegas e lhes pediu para relatar sua idéia de beleza. Em outra, contactou desconhecidos para passarem, um a um, uma noite em sua cama, enquanto a artista conversava e registrava o acontecimento.

Concretizadas as ações, experimentadas as situações, a artista compartilha essas experiências conosco, através de registros fotográficos, da escrita (menos descritiva que poética) sobre essas situações e da transcrição dos relatos dos sujeitos que participaram dos processos.

A dupla de artistas Maurício Dias (1964, brasileiro) e Walter Riedweg (1955, suíço), por sua vez, tem investido, nos últimos dez anos, em uma singular antropologia estética². Trabalhando com grupos sociais minoritários, marginais ou excluídos, os artistas tentam traduzir modos de manifestação da alteridade. Trabalhos como os que realizaram com imigrantes ilegais na Suíça, com crianças e adolescentes em situação de risco social no Rio de

Janeiro, com porteiros imigrantes em São Paulo, com presidiários nos Estados Unidos, constituem-se, a princípio, num laboratório (efetivado através de oficinas e entrevistas) que promove experiências sensoriais e imaginativas nos participantes. A partir de encontros entre eles e esses grupos, uma variedade de mundos emergem, registrados e ressignificados pela linguagem do vídeo e pelas complexas instalações e/ou intervenções públicas resultantes desses registros.

Sophie Calle parte sozinha, como se sua própria vida estivesse sendo guiada por um projeto estético. Busca discreta e solitariamente uma dimensão subjetiva das experiências que não está desenhada apenas em sua pessoa, ou na de um outro em particular. Ao misturar sua prática artística com sua própria vida, ela cria situações que não a conduziram ao encontro de algo ou de alguém anteriormente idealizado. Numa feliz tentativa de associar arte e vida, Calle parece estar, de certa maneira, satisfazendo fantasias pessoais.

Mas faz mais do que isso. Através dessas vivências aparentemente solitárias, tentará fazer emergir a alteridade. De acordo com Jean Baudrillard (1997), seguir o outro é conferir a ele uma existência paralela, que, até então banal, passa a ser transfigurada.

Colocando em tensão as dimensões da realidade e da ficção, a artista confunde sua arte com sua vida, tentando retirar, de sua vida e da vida alheia, sentidos irrepresentáveis.

Maurício e Walter (Mau-Wal³) se envolvem também em situações que dão a ver a alteridade, mas através de uma outra estratégia. Diferentemente de Sophie Calle, acompanha-os desde o princípio a dimensão coletiva das experiências, a começar pela elaboração conjunta dos trabalhos pela dupla (cujo processo os encaminhará, claro, a resultados imprevistos). Promovem encontros quase sempre com comunidades (porteiros, garotos de programa, presidiários, camelôs), mas de tal modo que o coletivo permite interceptar mundos privados. O interesse da dupla reside em desmistificar os processos identitários (a noção de pertencimento a um grupo ou comunidade), que barram a manifestação da singularidade. Como afirmam os artistas, trata-se de tentar recuperar uma presença erótica da existência, em contraposição a uma existência estacionada⁴.

Nas poéticas de Calle, Dias e Riedweg, o “outro”, a “alteridade”, o “encontro” e o “compartilhamento de experiências” podem ser eleitas palavras chave. Junto a elas, as dimensões estética e ordinária da experiência, que refletem esses dois momentos (da arte e da vida) que caracterizam, quase inseparavelmente, as obras desses três artistas. Nelas, a vida comum, alcançada

por meio das situações por eles criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Vida e arte se significam mutuamente. Os artistas vivenciam a arte na vida e a vida na arte, provocando um movimento em que ora a vida se traveste de arte, ora a arte constitui-se a partir da vida.

“Não estou pedindo para você reinventar o mundo. Só quero que você preste atenção nele, pense nas coisas que estão em sua volta mais do que em você” – recomenda escritor Paul Auster a Sophie Calle, na obra *The Gotham Handbook*, feita em parceria entre os dois⁵. “Eles são tão estranhos. Pagam o mesmo que os meus clientes, mas não querem o mesmo que eles. Eles apenas querem que eu lhes diga coisas” – escreve um dos michês que participa de *Voracidade Máxima*, um dos projetos de Mau-Wal. A busca pela alteridade empreendida por esses três artistas dribla os estereótipos que constituem as identidades para revelar processos de subjetivação que atribuem uma determinada potência à existência, independente dos papéis sociais com que se “fantasiam” os indivíduos.

COMUNICAÇÃO EM PROCESSO: POR UMA COMUNIDADE ESTÉTICA

Por que tomar como objetos de análise tais experiências artísticas, situando-as no campo de estudos da comunicação? E se o fazemos, que tipo de compreensão demandam? É certo que a dimensão processual que vem sendo conquistada pela arte desde o modernismo nos permitiria afirmar, com toda naturalidade, que esses objetos deveriam ser acolhidos pelo campo artístico. No entanto, sua maior potência não estaria no fato de esses artistas concentrarem-se nas possíveis relações estabelecidas com os sujeitos, sejam eles atores sociais ou espectadores? Não à toa Mau-Wal e Sophie fazem do seu contato com as pessoas uma espécie de *métier*. Na medida em que suas obras reivindicam um elemento experiencial anterior à relação sujeito (espectador) / objeto (obra), guardam menos espaço para a fruição do que para os processos de mediação – típicos da atividade comunicativa – que passam a configurar-se como estratégia de encontro com os sujeitos com os quais eles buscam, direta ou indiretamente, interagir.

Nessas estratégias, deve haver um chamado, traduzido por um tipo de poética na qual importa menos a obra acabada que o processo, menos o planejamento prévio do artista que os resultados imprevistos da mediação que ele procura estabelecer. E, além disso, se esses procedimentos artísticos atravessam e são atravessados pela vida ordinária, é porque, acima de tudo, tais estratégias configuram-se

como o que parece ser a dimensão fundante do campo da comunicação: a experiência. O que essas obras colocam em jogo não é simplesmente “o comunicar” (no sentido de uma transmissão de informações), mas o compartilhamento de experiências, o encontro. De modo complementar, é possível vislumbrar uma dimensão estética para a comunicação, partindo de uma perspectiva relacional que conhece a estética em sua origem etimológica⁶: a experiência. Sob um viés relacional, então, a busca de uma dimensão comunicativa para a arte poderá levarnos ao encontro de um sentido estético para a comunicação e vice-versa. Mais do que interseção, trata-se de uma fronteira maleável.

Assim, na histeria de Louis Quéré (1991), é possível compreender o compartilhamento de experiências promovido por estas obras como construção intersubjetiva do sentido, que diz respeito à construção coletiva de um espaço interacional, a publicização de um mundo que não é anteriormente dado, mas que só se constitui por meio de uma atividade conjunta e presente. Comunicar, afirma Paul Zumthor, “não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (Zumthor, 2000, p. 61). Algo que se dá no processo, e que está sempre colocando em tensão suas partes constitutivas. A comunicação, assim, trabalha não apenas pela identificação, mas comporta, de igual maneira, o desacordo, o dissenso, os descompassos típicos das relações. Elas estão pautadas por esse sedutor desentendimento, esse eterno deparar-se com a diferença que, ao mesmo tempo, nos separa e nos aproxima do outro.

Neste sentido, Herman Parret nos surpreende ao reivindicar uma comunicação estética e dizer de “um ser-em-comunidade afetivo, onde absolutamente nada é comunicado” (Parret, 1997, p. 21). Na busca por uma pragmática da comunicação, enfatiza o risco de reduzirmos o sujeito social e comunitário a um mero comunicador e informador. Recorrendo ao pensamento kantiano, o autor reivindica uma dimensão estética subjacente e necessária para as práticas comunicativas, atestando valor ao afeto, à sinestesia, procurando por uma espécie de *racionalidade imaginativa*. Também, aqui, trata-se de pensar a intersubjetividade – como já apontava a estética de Kant – como fundamentadora do processo comunicativo. Contraopondo-se à racionalidade comunicativa tal como a concebeu Habermas, o autor argumenta que os sentidos são apreendidos em comunidade pela via do afeto: em vez do entendimento, é o valor que sobressai. Os discursos,

portanto, ganham importância por fazerem ou não sentido para os interlocutores, na maneira como atribuem beleza e racionalidade a suas vidas.

Se para a arte a prioridade atribuída ao processo dá-se em detrimento da obra acabada – o que implica uma espécie de incompletude e abertura –, é possível fazer uma construção semelhante pensando a comunicação também como um processo aberto às imprevisibilidades inerentes à vida. Uma comunicação processual e estética é guiada por uma intersubjetividade cambiante, um jogo pelo jogo⁷, uma constante troca de papéis em função das circunstâncias, uma construção dos discursos que não obedece a uma verdade prévia estabelecida pelo contrato comunicativo.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, EXPERIÊNCIA DO MUNDO

Ainda que a noção de estético abrigue uma forma relacional tanto no campo da arte como no da comunicação, não seria possível encontrar aí nem uma coincidência, nem uma convergência conceitual e lógica absolutas. A dimensão da experiência deve ser eleita como ponto de convergência entre os dois campos em mais um argumento. Esse deve passar pelas perspectivas pragmatistas que buscam entender a arte como experiência (buscando compreender em que medida nossa relação com a arte é pautada pela nossa experiência no mundo), na contramão das correntes filosóficas que a vêem sob o predomínio de uma perspectiva ontológica e formal, centrada no objeto artístico.

Lançar mão da noção de experiência estética, em detrimento da experiência artística, é uma forma alternativa de compreender, para além das poéticas pessoais de cada artista ou das práticas de recepção, uma potencialidade própria da experiência que esses processos colocam para funcionar, antes mesmo de se configurarem como obra. O exercício de lançar um “olhar comunicativo” para as obras de Calle, Dias e Riedweg possibilita vislumbrar, de maneira renovada, a noção de experiência estética. Um tipo de experiência não exclusivamente ligada a um objeto de arte e ao espectador, mas que aponta para a possibilidade e presença de processos estéticos no âmbito da própria experiência comum. Se assim consideramos, a imbricação entre arte e comunicação será traduzida por uma experiência que diz respeito menos ao objeto da arte (e sua dimensão comunicativa imanente) do que ao modo de operar o mundo, uma experiência de alteridade, de reconhecimento, de encontro.

Martin Seel (1991) investiga uma possível aproximação entre a experiência estética e a

experiência cotidiana, ao sugerir a existência de uma racionalidade estética e, mais do que isso, sua concorrência e conflito com os outros tipos de racionalidade. Aqui, mais importante do que a discussão sobre a racionalidade, será a maneira como o autor julgará inseparáveis o mundo da vida e a estética (entendida em sua dimensão ontológica e filosófica). Na contramão das perspectivas que vinculam a experiência estética estritamente ao campo institucionalizado da arte, o autor questiona a necessária presença da utopia na estética (típica do pensamento adorniano), para propor em seu lugar a coexistência de diversas “regiões da experiência” (cognitiva, afetiva, prática). Ou, como quer Shaeffer, seria necessário fazer diminuir a oposição ontológica entre “a condição humana efetivamente vivida e um modo de ser que, sob uma forma ou outra (acesso a um estado contemplativo universalmente compartilhado, a uma plenitude do ser ou a uma verdade extática), é suposto como capaz de escapar a essa condição” (Shaeffer apud Guimarães, 2004, pp. 5-6).

Para usar as duas metáforas propostas por Seel, este conflito está manifestado pela oposição entre o esteta que deseja a experiência completa e o filisteu que vibra por sua experiência já estar enraizada no seu próprio existir. À utopia faltam as práticas do mundo da vida. Este é o ponto mais interessante do raciocínio de Seel, que argumenta: do estético, “diz-se do comportamento que procura agir experienciando relativamente ao mundo da sua experiência” (Seel, 1991, p. 9). Seel afirma que o papel da experiência estética consiste em motivar-se em relação à própria experiência, confrontando a práxis cotidiana com as possibilidades e fronteiras da experiência estética.

A obra conseguida e a sua experiência não são, de agora em diante, referidas, de forma negadora e transcendente, a outro estado de experiencialidade, por mais que os modos utópicos possam ter significado estético. A obra conseguida confere a possibilidade de um encontro libertador com a própria experiência – agora, aqui, hoje (Seel, 1991, p. 21).

Da crítica estética, ele vai dizer que se torna estéril quando se limita a examinar a percepção de costas para o mundo. Segundo o autor, o homem só exercita sua capacidade imaginativa quando transfigura, a partir de sua realidade mesmo, o seu lugar. A ilusão da pureza e do homem total estão aqui negadas quando se tenta compreender que o fundamento da dimensão estética está mesmo no aqui e agora da experiência ordinária. Lembramos aqui

de Michael De Certeau, quando diz: “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (Certeau, 1994, p. 63).

Para além da consideração da arte como experiência em si, é interessante perceber a maneira como a relação com a arte, nos trabalhos de Sophie, Maurício e Walter, é pautada pela nossa experiência no mundo. Se a arte deve ser vista “enquanto forma de nos dar algo a experienciar” (Cruz, 1991, p. 46), de promover um apelo ao encontro, significa trazer para o campo uma fundamentação antropológica (nos termos de Gadamer) ou comunicativa. Daí a possibilidade de uma arte que se abra aos processos comunicativos e que incorpore suas questões mais relevantes: os fluxos de interação, as práticas da existência cotidiana, o compartilhamento de interesses e afetos, evidenciando conflitos, contradições sociais, práticas vivenciais.

NEM TODO NOME E NEM TODA EXPERIÊNCIA SE TRADUZEM

Como não apenas representar, mas infiltrar-se no saber ordinário? A indagação de Certeau permite aos artistas responderem à nossa principal hipótese: a de que sua arte dá forma (uma “forma-força”, nos termos de Paul Zumthor) a uma potência política e estética que está na própria existência. Mas como impedir que esta potência desapareça, que se esgote na experiência do sujeito? Trata-se de uma questão de difícil resolução, ainda mais quando essas duas dimensões parecem confundir-se – como é o caso das obras de Mau-Wal e Sophie Calle – e terminamos por não saber onde começa a experiência estética e termina a experiência vivida. Vejamos.

Voracidade Máxima foi realizada em 2003 com chaperos (palavra que designa os michês na Espanha) imigrantes em Barcelona. Dias e Riedweg propuseram encontros encenados entre um dos integrantes da dupla e um garoto de programa, em quartos baratos de hotel, lugares onde eles costumam trabalhar. Tais encontros foram pagos, pelo preço da hora de trabalho de cada michê, e duraram o equivalente à intensidade que fosse alcançada pela narrativa. Entrevistado e entrevistador vestiram roupão branco (traje típico das saunas de sexo, comuns em Barcelona) e o primeiro, além dessa roupa, uma máscara de borracha que vestia toda a cabeça e reproduzia o rosto do artista que o estava entrevistando. Sentavam-se frente à frente, numa cama, situada entre dois espelhos paralelos. Os encontros foram filmados de ângulos diversos, de

modo que as imagens resultaram multiplicadas por um jogo de reflexos, brincando com as identificações. A máscara confeccionada a partir do rosto dos artistas funcionou como um empréstimo de identidade: a partir daí emergiria outra, outras.

Dias & Riedweg lançam mão de recursos teatrais de encenação para dinamizar e potencializar a capacidade de fala dos sujeitos com quem compartilham as experiências, como se os fizessem representar seus próprios papéis. Nas entrevistas, a dupla fez perguntas relativas ao país de origem dos michês, que são em grande parte imigrantes em Barcelona, e também sobre suas vidas. Perguntas simples compuseram uma conversa trivial: *O que você oferece? Quanto é suficiente para você? Como foi a sua primeira vez? Como descobriu a sua sexualidade? O que é o amor para você?* Um ambiente de absoluta intimidade é construído (os roupões de banho se afrouxam, reclinam-se cada vez mais na cama, seus corpos se encostam, dividem um cigarro) e propicia uma conversa quase casual.

Adriano, Andrés, Antonin, Miguel, Cristian, Alex, Dani, Jean, Jorge Luiz, Carlos, Pedro: nem todo nome se traduz, dizem os artistas⁸. “Eu não sei o que isso significa”, escreve Antonin, “mas entendo que o que eles estão procurando é algo como eu estou tentando ver, mesmo sem ser capaz de nomeá-lo” (Dias & Riedweg, 2003, p. 185). Mais do que a relação de poder entre os michês e seus clientes, essas conversas terminam por revelar algo sobre a subjetividade que extrapola o plano identitário. “Creio no amor, sou muito romântico – revela um *chaperone* na entrevista – (...) busquei uma vida nova, diferente, porque sou gay, para viver só, viver minha independência. É duro, mas é bonito também”.

Em fevereiro de 1981, Sophie Calle arranhou um emprego como camareira em um hotel em Veneza, para que pudesse colocar em prática o desafio de conhecer os hóspedes a partir dos objetos que eles carregavam consigo. Estava criada a obra *The Hotel*, vista assim por Paul Auster:

Na verdade ela intencionalmente os evitava, restringia-se ao que se podia deduzir com base nos objetos espalhados em seus quartos. Mais uma vez, tirou fotos; mais uma vez inventou histórias de vida para eles, à luz dos indícios disponíveis. Tratava-se de uma arqueologia do presente, por assim dizer, uma tentativa de reconstituir a essência de alguma coisa a partir dos fragmentos mais elementares: o canhoto de uma passagem, uma meia rasgada, uma mancha de sangue no colarinho de uma camisa (Auster, 2001, p. 87).

Sophie Calle pôs-se a fotografar objetos e a imaginar os gestos escondidos neles. Lia diários dos hóspedes enquanto escrevia os seus, acompanhava suas rotinas, entradas e chegadas, evitava encontrá-los, como se temesse quebrar um encanto. Fotografou as camas intocadas (intocáveis), anteriormente à chegada dos hóspedes, e contrapôs essas imagens ao uso que é capaz de dotar os objetos de alma: roupas jogadas na cama, a casca de uma laranja no cesto de lixo, os sapatos de uma família dispostos junto aos brinquedos, um cartão postal rasgado (cujos pedaços foram cuidadosamente reunidos por Sophie, para que pudesse lê-lo). De acordo com Manel Clot, Sophie busca penetrar no coração das coisas, “nas entranhas do mundo para além das aparências e das formas, de encontrar o espaço que nelas nos corresponde” (Clot, 1996, p. 17). Como se quisesse, como no filme *Blow up*, de Antonioni, encontrar um pedaço de sentido que possa revelar algum mistério escondido em uma fotografia qualquer. Tal associação é de Luis Monreal, que diz que a busca implementada por Sophie está relacionada à “esperança de que destas fotografias emergirá algo íntimo, grave, algo verdadeiramente significativo e revelador” (Monreal, 1996, p. 13).

Ainda que esses objetos expressem uma idéia de cotidianidade, mesmo em um ambiente de hotel, terminamos por não saber quem são aquelas pessoas. Assim, se nos acostumamos a entender o subjetivo como aquilo que é individual, pessoal, particular, pertencente unicamente a um sujeito, Félix Guattari afirma que a subjetividade – também contrária à identidade, que é serializada – é plural, polifônica, “não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”, (Guattari, 2000).

Na singularização há um movimento de criação, expressão e reapropriação da subjetividade. É preciso, para o autor, construir um paradigma ético e estético para compreendê-las, criar novas e originais formas de existência. Jean Baudrillard comenta a obra de Sophie Calle e nela identifica dois movimentos opostos e complementares. Se por um lado Sophie entrega-se cegamente ao desejo do outro, que se torna guia e a principal razão de ser da experiência, é porque está em jogo uma espécie de anulação do próprio desejo.

Apropriar-se da experiência do outro é desprender-se da sua própria, em tudo o que há ou não de compensatório. Por outro lado, escreve Baudrillard, seguir é também uma forma de ser seguido, já que a manipulação dos caminhos não deixa de estar nas mãos do outro. Aí é que se configura o encontro: “A rede do outro é utilizada como forma de você se ausentar de si mesmo. Você só existe no rastro do

outro, mas sem que ele saiba, na verdade você segue seu próprio rastro, quase sem saber” (Baudrillard, 1997, p. 47). Como disse Clarisse Lispector, “o outro como porto de chegada”.

Calle, Dias e Riedweg dão a ver a alteridade não pela identidade ou individualidade, mas pela singularidade e a subjetividade. O interesse desses artistas está voltado para uma potência própria do existir que é inominável, não-representável, expressa por uma alteridade radical (nas palavras de Hal Foster) ou uma alteridade a céu aberto (nas palavras de Sueli Rolnik). Tomando emprestadas as palavras de Drummond, “um jeito só de viver / mas nesse jeito a variedade, / a multiplicidade toda / que há dentro de cada um”. A singularidade não passa pelo individual, é irrepresentável, não diz respeito a uma essência, diz Giorgio Agamben (2000). Também a subjetividade não está centrada em nenhum sujeito específico: é no acontecimento que ela se transforma: na troca de um sorriso, através de uma conversa trivial, com um cigarro compartilhado.

VIVER A OBRA

“Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e as tensões se apresentem”, dizem Maurício e Walter. Tanto eles quanto Sophie constroem paradigmas discursivos polifônicos, que parecem confundir o sujeito representado, aquele que o representa e o texto-obra resultante. O que suas obras nos mostram é que não há como traçar uma fronteira clara e nítida que separe o que vem da arte e o que vem da vida ordinária. Por isso, não poderíamos estar nos referindo apenas a uma espécie de antropologia das subjetividades, mas a algo que só o estético parece ser capaz de resgatar. É como afirmou Maria Tereza Cruz (1991): apenas esteticamente podemos realizar o desejo de sermos diferentes daquilo que somos.

Se a experiência ordinária pode converter-se em experiência estética, é porque esta envolve dimensões subjetivas, éticas e políticas acerca das diferentes realidades que emergem, realimentando o ciclo. Confirma-se, assim, o estatuto de uma dimensão estética já não remetida apenas à poiesis, mas também às práxis. Se a experiência estética deve passar pelo filtro da arte, se deve ser experiência artística, importa menos. Trata-se de uma alimentação recíproca, a arte atravessando a vida e a vida atravessando a arte.

Por fim, é na inspiração kantiana de Parret que encontramos a intersubjetividade (tão cara à atividade comunicativa) como ponte para um

pensamento, ao mesmo tempo, estético, político e ético. Se para Kant a experiência estética já não estava fechada no domínio da consciência, mas no da intersubjetividade, Parret nos mostra que hoje o sujeito (seja ele ator social, artista ou espectador) nunca experimenta algo apenas em relação a si mesmo, mas sempre também em relação ao outro, o que pressupõe necessariamente uma atitude ética. Maurício, Walter e Sophie não apenas experimentam, eles mesmos, mas traduzem, alimentam, sugerem, propõem e colocam em obra todas essas questões. Parafrazeando Antonio Cicero, perdida neles, a voz do outro ecoa.

Habitar as fronteiras. Entre a arte e a vida, entre a estética, a política e a ética, entre o nós e o outro. Habitar um lugar que extrapola a experiência comunicativa (por mais que digamos que ela é processual, circunstancial, aberta), mas que ainda não pertence à arte, menos ainda se esta funciona apenas como uma moldura, uma seta exclusiva e legitimadora. Num movimento contrário, o sangue passa a correr nas veias da estátua de Pigmalião, que, de face corada, cede ao beijo do escultor.

NOTAS

- 1 Mestre em Comunicação Social pela UFMG.
- 2 Esta expressão aparece na capa do vídeo *Encontros Traduzidos*, documentário sobre os artistas, realizado pela associação Videobrasil (ver videografia ao fim da pesquisa).
- 3 Adotaremos, em alguns momentos, para nos referirmos à dupla, esta abreviação, cunhada pelos próprios artistas, como podemos conferir no documentário sobre sua obra, realizado pela associação Videobrasil (veja videografia).
- 4 Palestra conferida por Dias e Riedweg no evento *Emoção Artificial*, no Instituto Itaú Cultural, em 5/7/2004.
- 5 Em virtude do contato que manteve com Sophie Calle nos anos em que morou em Paris, o escritor Paul Auster fez dela a personagem Maria, em seu livro *Leviatã*. É interessante notar que Sophie, ao mesmo tempo em que se torna personagem de uma ficção e tem suas vivências descritas de maneira literária, mistura, na própria execução de suas ações, a realidade com a ficção. *Leviatã* plantou as sementes

de uma parceria inusitada. Se Auster doa veracidade ao seu romance, ao fazer de Sophie sua personagem, a artista realiza movimento inverso, apropriando-se do romance de Paul Auster como um jogo e fazendo sua “mistura particular de realidade e ficção”. Depois, solicita ao escritor que elabore outra obra especificamente para ela executar, ou, como escreve Sophie, que crie um personagem para ela representar.

6 De acordo com Maria Tereza Cruz (1991b), a aisthesis, ao remeter à sensação e à percepção, identifica-se necessariamente com a dimensão da experiência.

7 Aqui fazemos referência a Parret, que, referindo-se a James Carse, vai dizer da cultura como um “jogo infinito”, cujo propósito, ao contrário de ganhar, seria o de continuar a jogar. Esta é, aliás, sua função, a prática independente do resultado, o jogo pelo jogo. “Os jogadores do jogo finito jogam no interior dos limites; os jogadores da infinitude jogam com os limites” (Parret, 1997, p. 19). Também encontramos esta imagem em Hans Georg Gadamer, que reflete sobre a função elementar do jogo na vida humana e na cultura. O jogo, metaforizado pela figura da bola que bate e volta das mãos, é o ir e vir de um movimento que se repete continuamente, e está livre de outros objetivos e regras (Gadamer, 1985).

8 Em palestra proferida no Instituto Itaú Cultural (Emoção artificial, 5/7/2004, São Paulo), os artistas fizeram uma bela apresentação de suas propostas, que começava com uma extensa lista de nomes e cidades, seguida da frase que ajuda a dar nome ao nosso subcapítulo: nem todo nome se traduz.

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. **Leviatã**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ / N-Imagem, 1997.
- CALLE, Sophie. **M’as – tu vue**. Barcelona: Éditions Xavier Barral, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CICERO, Antonio. **Guardar: poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CLOT, Manel. Figuras de la identidad. In: CALLE, Sophie. **Relatos**. Barcelona: [s.n.], 1996.
- CRUZ, Maria Tereza. Arte e experiência estética. In: **Percepção estética e públicos da cultura**. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1991.
- DIAS & RIEDWEG. **Possibly talk about the same**. Barcelona, Macba, 2003.
- FOSTER, Hal. **Recodificação. Arte, espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. Dez 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos>. Acesso em 15 jan 2005.
- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Roxo, 1999.
- MONREAL, Luis. Apresentação do catálogo de Sophie Calle. In: CALLE, Sophie. **Relatos**. Barcelona: [s.n.], 1996.
- PARRET, Herman. **A estética da comunicação. Além da pragmática**. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- QUÉRÉ, Louis. D’un modele épistemologique de la communication à un modele praxeologique. In: **Réseaux**. n.46/47. Paris: Tekné, mar-abril 1991. Tradução livre não publicada.
- ROLNIK, Suely. Otherness beneath the open sky. The political-poetic laboratory of Maurício Dias e Walter Riedweg. In: **Possibly talking about the same**. Barcelona: Macba, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003.
- SEEL, Martin. Razão estética. **Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética**, n.12/13. Lisboa: Cosmos, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. **Performace recepção leitura**. São Paulo: Educ, 2000.