

Cuide de você: mediação e estética do jogo em Sophie Calle¹

RESUMO

Este texto tem como foco a exposição *Cuide de você*, da artista francesa Sophie Calle, que tem como base a história de um rompimento amoroso via e-mail e na reação de 107 mulheres que a artista convidou para responder em seu lugar. Calle ficou conhecida por expor suas “experiências pessoais” para produzir um trabalho que discute intimidade e identidade por meio de fotografia, filme, instalação e performance. A partir de uma descrição do tipo etnográfica da exposição, percebe-se que seu objeto não consiste nem na história do rompimento nem nas respostas ao e-mail, mas no circuito por onde circulam afetos, discursos e práticas sociais. O texto propõe-se então a analisar os processos relacionais que constituem seus jogos com as formas narrativas. Com base nos conceitos de mediação e de tradução desenvolvidos por Bruno Latour, nos interessará discutir exatamente esse aspecto comunicativo da obra: os modos como esta mobiliza e conecta em uma rede sónica distintas instâncias de enunciação.

PALAVRAS-CHAVE

Mediação
Arte
Estética relacional

ABSTRACT

This text focuses on the exhibition *Prenez soin de vous* by the French artist Sophie Calle, which is based on the story of a broken love affair via e-mail and on the reaction of 107 women who were invited by the artist to answer in her place. Calle was known for exposing her “personal experiences” to produce a artwork that discusses intimacy and identity through photography, film, installation and performance. By depicting the exposition, one realize that the theme is not either the history of disruption nor the replies to e-mail, but the circuit by circulating affections, discourses and social practices that is mobilized by the artist in order to create her work. The text intends to examine the relational processes which construct the artist’s games with narrative forms. Based on the concepts of mediation and translation developed by Bruno Latour, I will discuss this communicative aspect of the work: the ways it mobilizes and connects different instances of enunciation in a sign network.

KEYWORDS

Mediation
Art
Relational aesthetics

Fernando do Nascimento Gonçalves

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ/RJ/BR.
azert46@yahoo.com

Uma nova curiosidade parece caracterizar as práticas artísticas nos últimos anos. Para além da discussão sobre suportes e linguagens, condições de produção e circulação, parece-nos que é mais diretamente sobre os processos de mediação e de subjetivação que tratam certas produções de arte na atualidade. Hoje também se faz arte com lixo, com o corpo, genes, odores, ruídos e celulares, além de pintura, escultura, fotografia, cinema e vídeo, é preciso se perguntar finalmente sobre o que nos informam tais práticas artísticas.

Há algum tempo venho propondo pensar a arte como um campo rico para a observação e análise dos fenômenos da cultura e da comunicação (Gonçalves, 2007; 2009). Parto do princípio de que a arte pode ser considerada como operador discursivo dentro de um campo de produção simbólica onde se forjam novas formas de olhar e de estar no mundo.

Arte como experiência de comunicação

As práticas artísticas vão interessar aos estudos da comunicação especialmente pela aventura de caráter estético e subjetivo a que pode dar lugar - onde o *estético* diz respeito a formas de sensibilidade criadoras e o *subjetivo*, à produção social de estilos de vida, no sentido dado a esses termos por Felix Guattari (1993). Um dos argumentos centrais deste texto é que algumas das produções artísticas hoje apresentam um curioso aspecto relacional, onde além de sua materialidade imediata (vídeo, performance, fotografia, instalação) importa também perceber as complexas operações de combinação e mediação que elas constituem (Ardenne, 2001; Danto, 2003).

O que parece caracterizar essas operações é a mobilização e articulação de diferentes atores e elementos do cotidiano, que conferem à obra um caráter de construção coletiva e que emerge em rede (Ladagga, 2006). O trabalho que resulta desse tipo de criação deixa de ser apenas visto como processo ou objeto para contemplação para ser percebido também como conjunto heterogêneo de ações que surgem de operações de mediação.

Esse trabalho com as formas sensíveis a partir de elementos e vivências do cotidiano pode ser considerado um trabalho de comunicação. Ao criar aquilo que Deleuze e Guattari (1992, p. 264) chamaram de afetos e perceptos², ou seja, modos de “tornar sensíveis forças insensíveis”, o que os artistas fazem é capturar e mostrar “pedaços

do caos numa moldura”. No caso em questão, “pedaços” das dinâmicas e configurações da vida social para formar espécies de “imagens sensíveis” dessas configurações. Esse tipo de produção simbólica em que formas sociais são tornadas objetos artísticos sem, contudo, constituírem formas de representação³, chama nossa atenção exatamente pela possibilidade de produzirem cartografias poéticas do nosso presente (Gonçalves, 2009). Mapas que nos permitem falar de modos de amar, de perder, de comunicar, de sentir, de aprender, lembrar, esquecer, ferir, de cuidar-se e dar-se a ver em nossas sociedades. Atos aparentemente banais, essas experiências são explorados pelas artistas, articuladas e traduzidas em formas sensíveis.

Ao trazer para discussão os trabalhos da artista francesa Sophie Calle, o objetivo é analisar como, particularmente na exposição *Cuide de você*, se elaboram os processos relacionais que constituem o rico aspecto comunicativo de sua obra. A partir dos conceitos de mediação e tradução em Michel Serres (1984), Bruno Latour e Michel Callon (2006), nos interessará discutir como a artista cria mecanismos que mobilizam e põem em relação distintas instâncias – artísticas, técnicas, comunicativas –, que se afetam mutuamente e permitem pensar questões como, por exemplo, intimidade e identidade enquanto produções discursivas dentro de uma cadeia heterogênea de outros enunciados.

Seguindo uma história

Um homem rompe com a amante por e-mail e termina o texto com um *Cuide de você*. Seguindo o conselho do ex-namorado, um famoso escritor, a mulher resolveu “cuidar de si” convidando 107 outras mulheres para analisarem o documento e respondê-lo em seu lugar. A mulher é Sophie Calle, artista francesa com mais de trinta anos na cena artística contemporânea e *Cuide de você* é uma de suas mais conhecidas exposições, que percorreu vários países antes de chegar ao Brasil no final do ano passado, após estrear na Bienal de Veneza em 2007.

Num corpo de trabalho que discute vulnerabilidade humana, identidade e intimidade, Calle ficou conhecida por sua habilidade de investigação da vida alheia e da exposição de suas “experiências pessoais” como material de criação. E como diversos artistas que trabalham com o autobiográfico ou com a intimidade do outro, não se trata aí meramente de uma operação narcisista

ou de simples voyeurismo. A experiência está mais próxima daquilo que Annie Ernaux (1994) chamou de “eu transpessoal”, onde o si não constitui forma de construção de uma identidade, mas de compreensão dos signos de uma realidade familiar, social ou passional. O resultado é um mergulho do espectador num espaço que é ao mesmo tempo individual – pela identificação com situações pessoais banais que podem ocorrer com qualquer um – e social – pela dimensão que esse gênero de experiência pode criar, uma vez mediatizada. Portanto, não é o si ou o outro que de fato interessa no trabalho da artista, e sim a experiência social da intimidade, do público e do privado, vivida de forma individuada como figura de uma produção subjetiva.

Situado por alguns críticos na tradição da arte conceitual dos anos 60 e 70, Calle ficou conhecida por criar um corpo de obra formado por estranhas obsessões e estratégias. Fascinada pela interface entre vida pública e “eus” privados, a artista se interessou no início de sua carreira pelos padrões de comportamento de anônimos e, para investigá-lo, utilizou técnicas pouco ortodoxas, semelhantes às dos detetives particulares. Também se interessou em investigar o seu próprio comportamento, para que elementos de sua própria vida funcionassem como ponte de partida para suas criações. Uma forma de arrumar e dispersar memórias (suas e dos outros) e de rearranjá-las.

Um de seus primeiros e curiosos trabalhos foi *Les Dormeurs*, de 1979. Calle conta que certo dia uma amiga pediu para dormir em seu apartamento e acabou dividindo a cama com ela. A artista achou interessante a idéia de compartilhar um espaço íntimo e resolveu chamar outros 28 conhecidos e desconhecidos para repetir a experiência⁴. Cada pessoa passava 8h em seu leito a qualquer hora do dia. Durante esse tempo Calle filmava, fotografava e entrevistava os convidados. O resultado foi um documentário dividido em blocos com o nome de cada visitante e um resumo de sua estada, acompanhado de fotos PB. Aos poucos a artista ficaria conhecida como uma “contadora de histórias”. “Histórias” que ela contaria de forma bastante particular.

Em outros de seus primeiros trabalhos, Calle encontra gente ao acaso nas ruas e as segue, faz fotos e filmes. Logo, porém, o desejo de observar o comportamento e as ações de estranhos a levaria a interessar-se pela questão da identidade e da vigilância. Depois de seguir e fotografar estranhos

em Paris e Veneza, decidiu pedir a mãe para contratar um detetive para segui-la. Logicamente, tudo é pensado nos menores detalhes e a operação torna-se uma espécie de performance. Ao mesmo tempo, as histórias são todas “verdade”, como ela fez questão de dizer. Verdade da ficção. Verdade inventada. É que a artista não está interessada em seu próprio comportamento ou em colocar-se no lugar do outro, mas simplesmente em vivenciar a experiência de ser seguida. Como em muitos trabalhos, ela estabelece regras, como num jogo.

No caso em questão, levou o detetive a seus lugares preferidos e o resultado foi *La Filature* (1981). Nele, Calle exhibe o conjunto das fotos dela feitas pelo detetive, os textos dos relatórios de seus movimentos diários e seus relatos sobre a experiência de ser seguida. Inclui também fotos do próprio detetive⁵ e uma curiosa passagem em que ela vai ao Louvre ver um de seus quadros favoritos e fica lá intencionalmente por horas, de pé, diante do quadro, obrigando-o a admirar a obra também.

Desde seus primeiros trabalhos, filmes, fotografias e textos são recorrentes e existem em uma estrutura circular auto-referente: os elementos mencionados no texto são encontrados novamente nos filmes e nas fotografias, mas o seu papel como primeira evidência narrativa é (re)construído através da narrativa do conjunto da obra-história, cuja credibilidade está exclusivamente nas mãos da artista.

Nesse mesmo período, Calle vai explorar também questões relacionadas à privacidade. O formato é igualmente documental: preto e branco, justaposta com textos descritivos. O resultado é um olhar intrigante da relação obsessiva de Calle com seus anônimos. É uma relação em que Calle conhece as pessoas não por meio de sua existência direta, mas através dos vestígios que deixam para trás.

O que chama a atenção são seus métodos, às vezes bastante controversos. Em *L’Hotel* (1981), por exemplo, a artista se faz contratar por cerca de um mês como camareira em um hotel em Veneza. Ela limpa os quartos para ter acesso a eles e poder assim espionar a intimidade dos hóspedes. Olha o interior de malas e armários, lê suas cartas e documentos, tira fotos e faz anotações. Apesar da tática invasiva, o objetivo não é simplesmente devassar a vida dos outros para conhecê-la melhor. Ela coleta evidências que servem apenas como elementos para a criação de um jogo narrativo. O texto escrito pela artista

combina fato, ficção e impressões dos hóspedes cujos quartos espreitava. Em 1984 ela publica as fotografias dessas “invasões” acompanhadas das descrições de seus “diários de campo”.

Se, de certa forma, Calle transforma o espectador ou o leitor em cúmplice de seu “voyeurismo”, é importante notar que ela parece fazê-lo animada por um desejo de auscultar a esfera da vida privada (que ela adentra sem ser convidada, porém, sem ser completamente anti-ética). Na mesma linha de raciocínio encontra-se *Le Carnet d'adresses*.

Controvérsias à parte, é interessante observar que Calle produz com seus projetos uma espécie de ficção da intimidade, que cumpre uma dupla função: primeiramente, questiona e embaralha a relação espectador x sujeito/objeto, revelando suas armadilhas e ilusões.

Calle encontra, em 1983, uma agenda na rua, que devolve mais tarde ao dono. Antes, porém, decide fotocopiá-la, ligar para alguns dos números de telefone e falar com as pessoas sobre o seu dono⁶. A artista depois transcreveu essas conversas e adicionou fotografias das atividades favoritas do homem (simuladas ou registradas com outras pessoas), criando assim um retrato de alguém que ela nunca conheceu, por meio de seus conhecidos. As conversas foram publicadas na forma de 28 artigos no diário francês *Libération*. Quando descobriu, o proprietário da agenda, um documentarista, ameaçou processar a artista por invasão de privacidade. Calle conta que achou a reação muito interessante e que o proprietário, tendo descoberto mais tarde uma fotografia dela nua, exigiu que o jornal a publicasse em retaliação por aquilo que ela lhe havia feito. *Le Carnet d'adresses* consistiu então na exposição dos textos publicados pelo jornal, as mencionadas fotos das atividades do dono da agenda e o registro de suas acusações.

Controvérsias à parte, é interessante observar que Calle produz com seus projetos uma espécie de ficção da intimidade, que cumpre uma dupla função: primeiramente, questiona e embaralha a relação espectador x sujeito/objeto, revelando suas armadilhas e ilusões. Em segundo lugar, como histórias deliberadamente inventadas, funcionam como um mecanismo que questiona a natureza da intimidade e da verdade sobre o outro, expon-

do-as como jogo narrativo, evidenciando assim seu aspecto de construção social e discursiva.

Finalmente, é curioso perceber como, já em seus primeiros trabalhos, a artista vai mobilizando e enredando diferentes elementos em sua obra, que se constitui a partir de uma operação de conexão e combinação. É justamente esse aspecto dos trabalhos de Calle que estou chamando de “relacional” e que procurarei aprofundar a seguir.

Cuide de você

Tarde escaldante no Rio. Mais um domingo de praias lotadas. Decido ir ao MAM⁷ ver a exposição de Sophie Calle, que chegara à cidade no início de dezembro, depois de ter passado por São Paulo e Salvador.

O espaço do museu dedicado ao trabalho da artista fica no segundo andar, juntamente com outra grande exposição. O salão é amplo e ladeado por janelões transparentes que vão do piso ao teto e dão vista para os prédios do centro, de um lado, e para a Baía de Guanabara, do outro. O calor intenso não afasta os visitantes, que se contam às dezenas e que iam se sucedendo ao longo das 5h que passo no MAM.

A entrada, o visitante se depara com uma grande parede negra onde estão dispostas 34 fotos coloridas em tamanho grande de algumas das mulheres convidadas pela artista para “responder” o e-mail de X, escrito no estilo de uma carta comum. Do outro lado da parede, uma vídeo-instalação composta por telas de grandes e pequenos formatos apresenta “respostas-performance” de diversas artistas, dentre as quais Laurie Anderson, Jeanne Moreau, Maria Medeiros e Victoria Abril.

As 107 mulheres - das quais a exposição no Rio mostrou 46 - foram escolhidas por suas profissões, mas com uma particularidade: todas deveriam trabalhar com a interpretação de textos. Entre anônimas e conhecidas, as mulheres receberam uma cópia do e-mail e foram convidadas a respondê-lo “de um ponto de vista profissional”, cada qual do seu jeito e dentro da linguagem que caracterizava sua expertise. As “respostas” são, na verdade, diversas formas de reação ao e-mail, como comentários, interpretações e/ou apropriações do documento. Fotos, vídeos, contos, traduções, partituras musicais, performances, análises jurídicas, balanços contábeis, análises de discurso e de lexicometria, pareceres clínicos, análises sociológicas, tabelas, torpedos SMS,

mensagens cifradas em código morse compunham então o trabalho.

Na exposição, os discursos são apresentados e distribuídos de diversas maneiras, a começar por cópias gratuitas do e-mail-carta de X para os visitantes e um livreto com a tradução dos textos expostos para consulta. Em seguida, instalado em diagonal, há um longo muro branco que atravessa a imensa sala, dividindo-a em dois. Afixados nele, podemos ver, de ambos os lados, fotos de algumas das mulheres acompanhadas da reprodução de suas “respostas”. No final do muro branco, um enorme telão exibe mais alguns vídeos-resposta, como uma dança oriental e uma sessão de tiro tendo a carta como alvo.

Embora *Cuide de você* parta de um acontecimento íntimo, pessoal, Calle faz questão de lembrar que não é essa a questão do trabalho. A artista afirma que seu interesse não é nem exibir seus sentimentos nem tratar de emoções. Ela tampouco se interessa pelo conteúdo em si das “respostas”. O que lhe importa é mobilizar pessoas e sensibilidades e produzir uma história formada por múltiplas formas de narrativas. Como em alguns de seus trabalhos anteriores, chama atenção o fato de tantas pessoas (algumas conhecidas suas, a maioria, anônimas) terem aceito esse tipo de convite e de se engajarem também em dar uma “resposta” para um assunto que não lhes diz respeito, ao menos diretamente. Contudo, é esse o tema do trabalho: o por em relação diferentes perspectivas numa lógica de jogo.

Tanto por parte da artista quanto por parte das mulheres, o que sobressai no conjunto da exposição não são os elementos de uma auto-expressão, mas a formação de um mecanismo de produção de discurso, de distribuição de saberes e de deslocamento de pontos de vista. O e-mail de rompimento, de pessoal e banal, passa a ser fato cultural e objeto de análise em um domínio mais amplo. É que, enquanto “resposta”, o trabalho pode ser visto como uma “pergunta” e não simplesmente como forma de “curar” uma dor íntima.

Esse aspecto de produção discursiva (obra) a partir da convocação de múltiplas vozes não passou despercebido por alguns dos visitantes da exposição. M, 27 anos, administradora, afirmou⁸ que o que mais a impressionou foi a justamente a diversidade das perspectivas: “achei interessante a idéia em si, como as diferentes perspectivas imprimem uma marca nas análises e nas respostas”. Mas houve também quem dissesse

que não entendia a razão de tudo aquilo e que achou a exposição um exagero, como a estudante K, 15 anos: “Muito barulho por nada. Eu li a carta e nem achei tão agressiva assim. Pra que fazer tudo isso? É inútil... improdutivo. E as fotos são esteticamente sem interesse”. Ou quem achasse que a artista não soubera lidar com a perda, mas que nem por isso deixara de fazer dinheiro e de se promover com a experiência, como H, 49 anos, dona de casa.

Polêmicas à parte, muitos visitantes pareciam absorvidos pela exposição. Em duplas, sozinhos ou pequenos grupos, alguns se deixavam ficar longamente assistindo os vídeos, sentados. Muitos carregavam o livrinho especialmente criado para a exposição com a tradução dos textos para poderem entender e apreciar as “respostas”. Alguns tinham até as suas preferidas, como H, estudante de Direito de 24 anos, que afirmou nunca ter visto esse tipo de trabalho em um museu. Ao perguntar-lhe qual das “respostas” mais chamou sua atenção, ele diz ter sido a de Ambre, 9 anos e meio. A menina estranha palavras como “irremediável” e “farsa”; afirma não entender a razão do homem dizer que ama a mulher mas que não quer mais ficar com ela; e que quando X diz que gostaria que as coisas terminassem de outro jeito, isso pareceu dizer que elas iam terminar mal. Ou da já citada M., que afirmou ter gostado muito da análise do comportamento de X feita por H.B, *headhunter*, para quem X é um candidato com um perfil “instável” e “auto-centrado” e, por isso mesmo, “complicado”.

Nesse processo de enredamento, chamou particularmente minha atenção o modo como ocorre o agenciamento dessas múltiplas vozes: a artista muito habilmente cria um circuito de criação coletiva, arruma os discursos e os distribui como elementos plásticos e estéticos.

Mesmo que a impressão da maioria dos visitantes sobre o trabalho girasse em torno dos fatos que lhe serviram de suporte – a carta de rompimento e as “respostas” –, foi curioso perceber que, em certa medida, o trabalho parecia engajá-los também subjetivamente. E se isso não aconteceu com todos, pelos menos alguns pareceram, pelos comentários que faziam e que pude ouvir, enredados pela teia formada a

partir de uma experiência pessoal: as reações das mulheres e a apropriação e mobilização de seus saberes pela artista.

Nesse processo de enredamento, chamou particularmente minha atenção o modo como ocorre o agenciamento dessas múltiplas vozes: a artista muito habilmente cria um circuito de criação coletiva, arruma os discursos e os distribui como elementos plásticos e estéticos. Estes, por sua vez, vão gerar outros tipos de percepção do fato que originou a obra. Finalmente, nessa rede discursiva, as vozes vão poder circular, produzir e engajar outros discursos (como a deste pesquisador, por exemplo).

De fato, a idéia da convocação dessas vozes, os critérios de escolha da natureza dos pontos de vista, a produção de distintas perspectivas e seus modos de apresentação parecem cumprir uma dupla função. Primeiramente, diluem o caráter pessoal e íntimo da experiência do rompimento amoroso. Em seguida, deslocam o fato de seu aspecto individual para seu aspecto social, através de uma operação de despersonalização e distanciamento, dado que cada reação remete a modos de apreensão e interpretação marcados por determinados modos de construção de discurso. Cabe ressaltar, porém, que apesar da artista ter colocado como condição as respostas serem dadas de um ponto de vista profissional, ela não está necessariamente interessada em seu conteúdo enquanto função enunciativa (Foucault, 1984), mas enquanto possibilidades e variações discursivas.

É assim, por exemplo, que Micheline Renard, linguista, faz uma análise lexicométrica da mensagem de X, em que sublinha a recorrência de determinados termos e a complexidade das construções frasais; Michele Delmas, criminologista, vai ver X como um sedutor e manipulador, incapaz de enfrentar conflitos; X, juíza, faz uma análise da relação de ambos como sendo altamente contratualizada e vai ver X como alguém que justamente quebra um contrato; Caroline Mécarry, advogada, invoca artigos do código civil para enquadrar o comportamento de X como fraude e sugere dois anos de prisão ou multa de 37.500 euros; a jornalista do *Libération*, Florence Aubenas, dá 5 razões para não publicar a carta por não atender a nenhum critério relevante de noticiabilidade do *fait divers*; Nilufer Gölle, socióloga, vai falar da exacerbação do amor heterossexual no ocidente, que segunda ela refletiria o “espírito do tempo” de nossas sociedades; Anna Bougureau, uma adoles-

cente, responde com um SMS que diz apenas “ele se acha”; Monique Sindler, sua mãe, se solidariza com a filha, sugere que ela não hiperdramatize a situação e transforme a experiência numa obra de arte; a curadora de museu sugere que ela prepare uma pilha de cópias do email para visitantes levarem no caso de uma eventual exposição.

Ao apresentar esses fragmentos, desejou-se tão somente ilustrar os tipos de “respostas” dadas e não reforçar relações do tipo “tal pessoa representa tal profissão” e/ou “tal profissão produz tal tipo de discurso”, o que seria cair nos imbróglis da representação. É claro que, uma vez que cada profissão implica determinadas formas de saber e de poder, essa implicação deixa marcas nos discursos dos sujeitos⁹. Mas esta parece ser apenas uma das pontas ou dos nós do circuito que a obra cria. O que parece realmente interessar à artista não é representar formas dos discursos, mas sim jogar com as representações: apresentar e organizar distintas narrativas e poder contar uma história feita de outras histórias.

Curiosamente, pode-se também perceber que a artista mescla as respostas com ponto de vista profissional com outras que fogem a essa regra. É o caso das respostas da menina de 9 anos e meio, da adolescente e da mãe. São vozes aparentemente exteriores ao jogo, mas que apesar disso são também mobilizadas enquanto funções enunciativas para, em seguida, serem integradas na rede que compõe o trabalho de Calle com os discursos. Esse é o jogo.

O trabalho de Hermes

Depreende-se que o objeto da exposição não são as respostas ao email, mas o circuito de discursos formados por diferentes narrativas. O trabalho apresenta assim um interessante aspecto relacional, que consiste na criação de um espaço por onde circulam afetos, discursos e práticas sociais. Embora esse aspecto relacional seja percebido como fato comum em certas práticas artísticas contemporâneas, como sugere Nicholas Bourriaud (1998), e que podem até oferecer ferramentas para mudar a percepção da realidade e criar formas de sociabilidade, percebemos que na obra de Calle “relação” não é necessariamente partilha ou troca, e sim, jogo, como sugere Anne Sauvageot (2007) na análise de sua obra.

De fato, como comenta Sauvageot (2007), Calle não parece estar preocupada com a constituição de uma rede de solidariedade nem em entender e diluir sua dor por meio de diferentes

pontos de vista. Segunda ela própria afirma, não é a emoção que está em jogo em seus trabalhos, e sim a verdade da ficção, das histórias que deseja contar. De forma que me parece ser preciso entender o aspecto relacional e de comunicação de sua obra sob outro ângulo. E é em Michel Serres, Bruno Latour e seu ex-colega da École de Mines de Paris, Michel Callon, que procurei algumas pistas e encaminhamentos.

Em seu livro sobre a comunicação, Serres (1984, p. 180) analisa o método foucaultiano da arqueologia e sublinha seu aspecto “geométrico”, que punha num mesmo plano ou diagrama domínios distintos, como as práticas sociais, políticas e econômicas, para então cruzá-los, de modo a poder traçar sua história da loucura, da prisão, etc. É esse conectar diferentes elementos num mesmo diagrama que para Serres seria o trabalho de Hermes, deus dos caminhos, das encruzilhadas, da comunicação.

Ao mesmo tempo, Serres (1984, p. 5) define comunicação como um ato de viajar que nos permite “passar para o sítio do Outro, assumir a sua palavra como versão, menos subversiva que oblíqua, comercializar objetos pagos”. É esse trabalho de Hermes que Calle parece realizar: ela estabelece um espaço de comunicação, de circulação de discursos, que são postos habilmente *em relação* para constituir uma rede sógnica. Nela, há passagens de sítio, trocas e encontros de fluxos. É precisamente essa criação de encontros que formam improváveis trajetórias que consiste num trabalho de comunicação realizado no interior da obra de Calle.

Para contar suas histórias, ela simplesmente não as inventa. Ela as faz emergir de um de conjunto complexo que funciona como uma espécie de dispositivo relacional¹⁰. Vejo uma proximidade desse dispositivo produtor de relações com aquilo Callon e Latour chamam de “rede”, mecanismo que torna visíveis microinterações (Callon, 2006, p. 274). Para estes autores, esse espaço das redes segue a lógica das conexões e por isso mesmo está intimamente ligada, como veremos mais adiante, às suas noções de “mediação” ou de “tradução”. Essas noções são centrais em suas análises sobre os modos de construção dos discursos e das práticas científicas, mas que podem também ser estendidos a outros domínios, como as práticas cotidianas ou à arte, por exemplo.

Porém, para esses autores, mais do que mapear os distintos enunciados que constituem a Ciência como rede de atores humanos e não-

humanos, é preciso compreender o modo como se dá a produção desses enunciados. Para eles, isto ocorre através dos mecanismos da tradução. E esta se dá precisamente na própria cadeia heterogênea de que participam os enunciados. Ou seja, no processo mesmo da fabricação dos enunciados, como afirma Callon (2006, p. 235): “cada elemento permite ao outro funcionar e cada um tira sua significação e sua dimensão das relações que tecem uns com os outros”. Por isso mesmo, como considera Serres, comunicar é também traduzir: fazer “passar para o sítio do Outro”, ou seja, fazer passar de um regime de signos a outro ou produzir um outro campo sógnico.

Inspirados em Serres (1984), Latour (2000) e Callon (2006) também vão trabalhar com a idéia de tradução como operação de produção de sentido, mas vão fazê-lo para construir as bases de sua “antropologia da ciência e da técnica”, através de um trabalho empírico sobre “a ciência em ação” (Latour, 2006). A Latour e Callon interessam, por exemplo, chegar “antes que fatos e máquinas se transformem em caixas-pretas” e relevar as controvérsias que permitam problematizar a ciência como prática “pura” e “racional” (Latour, 2000, p. 421).

Os autores consideram a tradução como processo que constrói as práticas e os discursos científicos e lhes confere um caráter de autonomia e verdade. Ele afirma que a Ciência só adquire esse caráter por causa de um complexo trabalho invisível de aliança entre distintos elementos, que eles chamam de “humanos” e “não-humanos”: laboratórios, tecnologias, consumidores, trabalhadores, pesquisadores leis, patentes, políticas públicas, mercado e meios de comunicação. A noção de tradução como mecanismo de mediação fica mais clara na explicação de Letícia Freire:

Traduzir (ou transladar) significa deslocar objetivos, interesses, dispositivos, seres humanos. Implica desvio de rota, invenção de um elo que antes não existia e que de alguma maneira modifica os elementos imbricados. As cadeias de tradução referem-se ao trabalho pelo qual os atores modificam, deslocam e transladam os seus vários e contraditórios interesses (Freire, 2006, p. 51).

Callon (2006) e Latour (2006) costumam usar o termo “tradução” para indicar então uma dupla operação: a primeira é a mobilização e conexão dos elementos que vão circular e a segunda é a

transformação desses elementos que se afetam e que poderão constituir discursos e práticas não-discursivas. Para melhor ilustrar esses dois processos, Latour e Callon tomam emprestado a imagem da “malha de tecido sem costura” de Thomas Hughes. Os trabalhos de tradução implica um movimento que vai justamente construir “uma malha com múltiplos ornamentos e bordados, que costura junto elementos tão estranhos quanto numerosos: pedras e leis, reis e elétrons, telefone e amor, medo e átomos, estrelas e trabalhadores” (Latour, 2006, p. 98).

A aplicação da noção de tradução ao campo da análise das práticas científicas me parece útil para se pensar também certas práticas artísticas como a de Sophie Calle. A artista parece realizar também esses trabalhos de Hermes e das redes. Ao construir um espaço de comunicação e de circulação de discursos, ela parece estar produzindo exatamente uma operação de tradução.

Observando “Cuide de você”, é possível considerar que Calle promove não apenas uma proliferação de discursos que irão constituir uma malha sígnica ou uma rede de atores humanos e não-humanos formada por mulheres, profissionais, discursos, saberes, instituições e tecnologias. Ela cria um espaço de circulação que favorece a um só tempo a produção de sentido para esse espaço e a emergência e proliferação de práticas e discursos.

A exposição é o resultado desse trabalho de tradução realizado pela obra (espaço de forças), composta por distintas linguagens, práticas sociais e saberes e no qual cada um desses elementos afeta e interfere no outro e constitui o enunciado-obra. No vocabulário de Latour (2006) e Callon (2006), a artista poderia ser considerada uma “mediadora”, figura que articula o processo de mediação que produz essa rede heterogênea. Mas é a obra que promove efetivamente a mediação e a tradução dos enunciados e as afetações nos espaços de relação (rede formada por museus, visitantes, imprensa, patrocinadores, curadores, escolas de arte, etc).

Assim, a convocação de subjetividades (atriz, jurista, jornalista, dançarina, escritora, médica, música, lingüista, criança, adolescente, mãe etc) e de sensibilidades (respostas-performance, respostas-parecer, respostas-conto, respostas-release, resposta-dança etc) e sua orquestração pela artista vai compor uma teia onde se tecem relações entre palavras e coisas (email, amor, vídeo, texto, fotografia, museu), saber e poder

(discursos, tecnologias, instituições, mídia, circuito de arte, mercado etc) que, por sua vez, vão afetar e engajar outras subjetividades (espectador, imprensa, artista, pesquisador, professor etc).

O fato de muitos artistas realizarem hoje obras que discutem as relações entre fatos do cotidiano, objetos técnicos, instituições e suas lógicas e discursos só evidencia o quanto tais práticas se inserem nessas práticas que mesclam distintas instâncias e atores sociais, humanos e não-humanos, como dizem Latour (2006) e Callon (2006). É nesse sentido que entendo as dinâmicas relacionais e comunicativas das práticas artísticas como práticas de mediação e de tradução.

Finalmente, ao operar no campo da produção estética, campo do sensível, como propõem Deleuze e Guattari (1992), a arte participa também dos processos de produção de sentido e de subjetividade. Por isso mesmo possibilita a investigação sobre algumas das dimensões atuais da experiência humana e social, na medida em que a obra é um espaço de forças que cria e faz circular sensações, discursos, visões de mundo e estilos de vida.

O fato de muitos artistas realizarem hoje obras que discutem as relações entre fatos do cotidiano, objetos técnicos, instituições e suas lógicas e discursos só evidencia o quanto tais práticas se inserem nessas práticas que mesclam distintas instâncias e atores sociais, humanos e não-humanos.

No caso em questão, através de sua estética do jogo, Calle nos apresenta em *Cuide de Você*, por exemplo, não apenas formas de lidar com a dor da perda no contexto de uma relação amorosa. Discute também como noções como “privacidade” e “intimidade”, longe de ser uma experiência individual, participa de uma rede de interações sociais com diversos atores humanos e não-humanos (pessoas, situações, objetos, regras sociais, discursos), sendo, portanto, uma experiência social de produção subjetiva.

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. *Pratiques contemporaines: l'art contemporain comme expérience*. Paris: Dis Voir, 2001.
- BOURRIAUD, Nicholas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.

CALLON, Michel. Quatre modèles pour décrire la dynamique de la science. In: AKRICH, Madeleine (Org). *Sociologie de la Traduction: textes fondateurs*. Paris: Mines Paris, 2006.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ERNAUX, Annie. Vers un Je transpersonnel, autofictions et Cie. In : *Cahiers RITM*, n. 6, p. 218–221, Paris, Université Paris X- Nanterre, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREIRE, Leticia de Luna. *Seguindo Bruno Latour: notas para uma antropologia simétrica*. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum26/artigo2.pdf>>. Acesso em 12 ago. 2009.

GONÇALVES, Fernando. Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social. In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 38, v. 1, p. 100-110, 2009.

_____. Comunicação, Arte e Cultura Contemporânea. In: *Revista Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 8, v. 16, 2007. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br/antiores/index08.html>.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LADAGGA, Reinaldo. *La estética de la emergencia*. Buenos Aires: Hidalgo, 2006.

LATOUR, Bruno. Le prince : machines et machinations. In AKRICH, Madeleine (Org). *Sociologie de la Traduction: textes fondateurs*. Paris: Mines Paris, 2006.

_____. *Ciência em Ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade a fora*. São Paulo: Edusc, 2000.

_____. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LINS, Consuelo. *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Vídeo Brasil, Festival Internacional de Arte Eletrônica. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/apresenta.asp>> Acesso em 28 set. 09.

SAUVAGEOT, Anne. *Sophie Calle: l'art caméléon*. Paris: PUF, 2007.

SERRES, Michel. *A comunicação*. Lisboa: Rés, 1984.

NOTAS

- ¹ Trabalho adaptado do originalmente apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Sociabilidade, do XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.
- ² Estes elementos, explicam os autores, não se confundem com a sensação ou a percepção de algo que nos é exterior, mas consistem em uma espécie de relação de forças ou sensações que nos afetam e transformam num nível sutil mas não negligenciável que é o da produção subjetiva.
- ³ Lembremos que o que é próprio da arte contemporânea é sua busca de discutir os fenômenos da cultura, de reapresentá-los, e não de representá-los. Aprofundei essa discussão no artigo Comunicação, Arte e Cultura Contemporânea (2007b). Disponível online: <<http://www.contemporanea.uerj.br/antiores/index08.html>>.
- ⁴ Ao todo foram contatadas 45 pessoas, das quais 13 recusaram. Das que aceitaram, 5 não compareceram.
- ⁵ Segundo a artista, feitas por uma amiga, *just in case*, já que Calle não confiava totalmente no detetive porque, segundo ela, ainda não conhecia muito bem.
- ⁶ Em entrevistas e palestras, como a que assisti em 09 de dezembro de 2009, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, a artista afirma que muitas pessoas teriam se recusado a participar da proposta. Outras, curiosamente, teriam aceitado.
- ⁷ Museu de Arte Moderna, no centro da cidade. Visita em 08 de fevereiro de 2010.
- ⁸ Consegui entrevistar cinco visitantes na saída da exposição, ainda no MAM, antes de ser proibido de fazê-lo.
- ⁹ Embora não seja nossa questão aqui, eu diria, apoiado em Foucault (1984), que as mulheres e seus discursos aparecem na obra como uma “função enunciativa”, que operaria e faria circular “ordens de discurso”. No trabalho de Calle, relação entre os sujeitos, suas profissões e seus discursos devem ser vistos mais como traços de processos de subjetivação do que como marcas identitárias e que vão servir como variedades discursivas com as quais a artista vai trabalhar para compor seu trabalho.
- ¹⁰ O termo é inspirado em Consuelo Lins (2009), quando ela trata da obra dos vídeo-artistas Dias & Riedweg como um mecanismo produtor de relações.