

Entre a arte e o cotidiano: experiência videográfica em Maurício Dias e Walter Riedweg¹

Fernanda Goulart²
UFMG

Resumo

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? Como o vídeo poderá operar esta passagem? Este texto pretende analisar a contribuição do dispositivo videográfico para os trabalhos de Maurício Dias e Walter Riedweg, como potencializador da articulação entre as dimensões cotidiana e estética da experiência, e operador de passagens entre a realidade e a ficção.

Palavras-chave

Experiência estética; experiência ordinária; vídeo; Maurício Dias; Walter Riedweg

Corpo do trabalho

Pigmaleão, jovem escultor e personagem da mitologia grega, inconformado com a imperfeição dos homens, resolveu criar, para si, uma estátua que pudesse substituir a mulher que ele desejava. 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.

Que a arte se alimente da realidade (através da *mimesis* ou da representação), ou com ela se misture (naquele tempo em que ainda não a podíamos chamar de arte, pois era aparição encarnada na própria realidade das coisas), não é novidade. Mas, desta relação, arte e realidade, seria interessante perguntar: 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

¹ Trabalho enviado para o NP 07 – Comunicação Audiovisual, do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom.

² Artista formada pela Escola de Belas Artes da UFMG e mestranda em comunicação e sociabilidade pela Faculdade de Filosofia e Ciências humanas da mesma instituição, com a pesquisa *Comunicação e arte: experiência e encontro*.

parecia acreditar Pigmaleão, 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?

O “sutil milagre” - de que nos fala Arthur Danto -, operado por Duchamp, de transformar objetos banais (como os ready-mades) em obras de arte, mantendo-os indiscerníveis dos seus objetos correspondentes do mundo da vida, não teria quase se tornado realidade nas experiências Fluxus? Mas não vingou, porque mais uma vez tivemos que nos conformar que, por mais que se queira, existe uma fronteira intransponível entre a arte e a vida. A pergunta pode ser então a seguinte: O que há de comum, e por consequência, reciprocamente potencializador, entre a experiência estética e a experiência cotidiana? E, mais especificamente, como o vídeo poderá operar esta passagem?

1. O lugar da linguagem: fazer, narrar, pensar

A vida comum oferece toda a linguagem de que necessitamos para operar o mundo? Ou, mais ainda, como nos desafia Michael De Certeau, como podem a arte e a filosofia dar conta da complexidade com que se nos apresenta a vida? Trata-se do vazio, da diferença colocada por Certeau, entre o discurso esclarecido – que tenta dar conta do lugar comum – e a universalidade desse comum – matéria prima cuja riqueza e diversidade o discurso esclarecido tenta captar, capturar. Uma operação de caça, segundo Certeau, que afirma: “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, 2002, p. 63). Para o autor, a vida cotidiana é o “país de origem” da ciência, porém, nenhum discurso poderia sair dela e colocar-se à distância, observando-a e dizendo de seu sentido. A pergunta de Certeau, transfere-se, pois, para o interior da linguagem, assim: como não apenas representar, mas infiltrar-se no saber ordinário?

Aqui lembramos a crítica filosófica de Arthur Danto, para quem o referido milagre de transformar objetos banais em obras de arte efetua-se através de uma espécie de transfiguração do lugar comum. Apesar de também refletir sobre esta tensão entre a vida e o conhecimento filosófico (do qual se aproximaria a arte, e mais do que isso,

tornando-se hoje indistinguível de sua própria filosofia), Danto não parece demonstrar preocupação com esta riqueza e complexidade do comum de que fala Certeau. Busca, assim, uma definição de arte que possa dar conta desta diferenciação entre dois objetos idênticos, norteadas pelo fato de que um deles pode ser elevado à categoria de arte pelo simples gesto ou ação – “pedra de toque” - do artista. Procura, por assim ser, uma noção de arte que ultrapasse a representação e alcance o terreno específico, porém móvel, da linguagem. Seria preciso, para o autor, saber operar a distância entre a representação (que é parte da realidade magicamente estruturada, como nas pinturas das cavernas, ou no misticismo da arte religiosa) e a linguagem (que, por sua vez, opera coisas em contraste com a realidade, fora e frente a ela). Ainda assim, para Danto, o conceito que temos da realidade só se forma a partir do momento que nos distanciamos desta e, seja através da aparência, da ilusão, da representação, ou da arte, ele surge em contraste com esta realidade, e tem de se situar a certa distância. Se a isto não equivale dizer que arte e linguagem sejam a mesma coisa, significa ao menos que permanece aí uma proximidade ontológica: a distância que as separa do mundo.

Assim, ainda que sejamos impedidos de atribuir equivalências entre a esfera da arte e a da vida, podemos afirmar, com segurança, que o artista seja alguém capaz de repensar o mundo e refazer seu significado através da linguagem (MELENDI, 1999). Afinal, não é verdade que nos servimos da linguagem para resistir à reificação e instrumentalização da vida? Este distanciamento, problemático a Certeau e necessário a Danto, significa, para Maria Angélica Melendi que, “ao funcionar como uma linguagem, a arte versa menos sobre as experiências da realidade que sobre a função simbólica do meio.” (MELENDI, 1999). A linguagem não é transparente³, é ferramenta epistemológica: determina o fazer, a apresentação e a recepção da arte.

A dupla de artistas Mauricio Dias (1964, brasileiro) e Walter Riedweg (1955, suíço), tem investido, nos últimos dez anos, numa espécie de *antropologia estética*. Trabalhando com grupos sociais minoritários, marginais ou excluídos, os artistas têm

³ Aqui fazemos referência à obra do artista Mel Bochner, que pinta sobre a parede da galeria a frase: “A linguagem não é transparente”. Nela, a capacidade da linguagem de representar a realidade é posta à prova pela sua própria materialidade, que se torna evidente. Décadas depois das experiências de Mallarmé, Bochner recoloca a linguagem em crise semelhante à pintura: é impossível representar a realidade sendo-se também parte dela.

tentado traduzir, através da arte, modos de manifestação da alteridade. Seus trabalhos constituem-se como uma espécie de laboratório que promove experiências sensoriais e imaginativas nos participantes antes mesmo que se constituam como um produto artístico pronto a ser contemplado ou experimentado (verbo mais apropriado) por outros espectadores. Não à toa Maurício e Walter fazem do seu contato com as pessoas uma espécie de *métier*. Nestas realizações não há muito espaço para a contemplação. O que esses artistas pretendem é interpelar diretamente os sujeitos através do dispositivo de mediação, típico dos procedimentos comunicativos e que, para eles, representa algo mais: uma estratégia.

Nesta 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. Na maioria de suas obras, o vídeo tem se prestado a testemunhar testemunhos. Em vez de efetuar simples registros, o que se nota é que este tipo de linguagem - mais do que portadora de um valor em si (este distanciamento que escancara seu valor estético e põe os mapas de sentido⁴ em segundo plano) - está a serviço do que está sendo posto em obra, ou seja, presta-se especialmente a traduzir e potencializar as experiências por ele testemunhadas. Pressupõe, então, entender em que medida nossa relação com a arte é pautada pela nossa experiência no mundo, já que o dispositivo de mediação videográfico cria, provoca - e não apenas traduz, comunica - experiências. Registradas, essas experiências são potencializadas: é a câmera que provoca o encontro. Se também o vídeo não é transparente ao efetivar estas traduções das experiências dos sujeitos, por outro lado se deixa contaminar por esta experiência ordinária para em seguida transfigurá-la. Vejamos como podem se dar estas passagens.

2. Experiência estética e ordinária: procura-se um lugar entre

Arthur Danto nos conta uma história da doutrina budista de Diamond Sutra, expressa em uma passagem de Ch'ing Yuan:

⁴ Suely Rolnik vai dizer que o modo como o vídeo é utilizado na obra de Dias & Riedweg lhes permite driblar o estatuto de fetiche adquirido por este suporte na arte hoje, ou seja, mais do que uma pesquisa formal ou técnica, resultado de um fascínio pela tecnologia em si, o vídeo está ligado a uma “problematização dos mapas de sentido estabelecidos”.

“Antes de estudar Zen durante trinta anos, via as montanhas como montanhas e as águas como águas. Quando cheguei a um conhecimento mais íntimo, cheguei ao ponto em que via que as montanhas não eram as montanhas, e as águas não eram as águas. Mas agora que cheguei à mesma essência, estou em paz. Porque de novo vejo as montanhas unicamente como montanhas e as águas de novo como águas” (DANTO, 2002, p. 196)

De acordo com este ensinamento, podemos concluir com Danto, o mundo não se menosprezaria em favor de um outro mais elevado, mas sim já seria dotado de qualidades desse mundo mais elevado. Esta história nos leva a pensar sobre as relações entre a experiência estética (mais provável portadora do encanto em que cria Pigmaleão) e a experiência trivial da vida cotidiana. Seja como for, é possível partir do seguinte ponto – premissa base para esta discussão - de que a circunscrição da experiência estética ao domínio específico da estética filosófica pode levar-nos a formular uma delimitação empobrecedora da experiência. E não apenas isso: será importante não perder de vista que a especificidade da experiência estética, de acordo com Maria Tereza Cruz, diz respeito à aquisição de um sentido, é um modo fundamental de acesso à experiência de nós com o mundo. Ou seja, a arte, para Cruz, deve ser vista “enquanto forma de nos dar algo a experienciar” (CRUZ, 1991, p.46), de promover um apelo ao encontro, com o outro, com a alteridade, ou uma autoconsciência, a nossa própria experiência do mundo.

Significa então que, por um lado, se está reivindicando uma dimensão antropológica e sociológica para a arte, e não apenas metafísica e institucional para o estético. Por outro, parte-se de uma premissa que virá se configurando complementarmente, o fato de que a própria experiência cotidiana estaria impregnada de ambivalências e sentidos truncados, estes sim responsáveis pela transfiguração de que a arte é capaz. Adriano Rodrigues (1991) nos oferece uma pista, ao entender que é através da linguagem que se processa a apropriação criativa do mundo. Num movimento hermenêutico tensional e dinâmico, o processo de decifragem dos enigmas do mundo põe as coisas em relação entre si e constitui-se, desta forma, como um interminável trabalho de elaboração de sentido. “O processo mítico-poiético é o fundamento da conversão da experiência do mundo em experiência estética”, afirma. (RODRIGUES, 1991, p.27)

Interessante constatar a duplicidade convergente que se instala: por um lado temos a imagem, nas palavras de César Guimarães, como um “vetor criador de formas renovadas de sociabilidade e de existência (individual e coletiva)” (GUIMARÃES, 2002, p.89) e por outro a ambigüidade própria da vida social, que serve de matéria prima para a produção artística e que nos permite transportarmo-nos e reconhecerno-nos ali. É a partir dessa convergência que podemos nos sentir livres para enfatizar uma propriedade relacional da experiência estética, em contraposição ao que seria uma análise ontológica do objeto artístico. Guimarães afirma que “a experiência estética, ao modificar a totalidade na qual se encontram as dimensões cognitiva, normativa e expressiva da vida, comunica uma verdade numa linguagem que pertence à prática comunicativa diária e não à crítica estética” (GUIMARÃES, 2002, p.91).

Se for sabido que a experiência estética está na base desses fenômenos comunicativos primários (este estar-no-mundo através da linguagem), há também que se pensar se esta dimensão cotidiana não pode ser vista como constituidora e potencializadora de determinados fenômenos artísticos, principalmente aqueles que promovem processos de interação, encontro e subjetivação.

3. Estética para uma imagem cotidiana: o vídeo como passagem, experiência e processo

O vídeo é um lugar de passagem - escreve Raymond Bellour (BELLOUR, 1993) - que conecta as diversas artes (a idéia da dupla hélice, expressa pelo autor). Opera, também, a passagem entre um espaço tátil (do registro à manipulação das imagens) e um espaço conceitual, que vai além do visual e alcança uma dimensão auto-reflexiva, mental. Como explica Nelson Brissac Peixoto (PEIXOTO, 1993), o vídeo opera não apenas a passagem entre a pintura, a fotografia, o cinema, mas também entre a abstração e a figuração, o movimento e o repouso, o real e o imaginário, o passado e o presente, e principalmente, entre a intuição e a reflexão. Longe de serem inocentes, estas janelas, espelhos e enquadramentos, explica Peixoto, fragmentam objetos e cenas e os dispõem segundo outras constelações.

Operado pelo vídeo, o dispositivo da mediação em Dias & Riedweg, longe de ser um inocente testemunho, reconfigura e orienta (dispõe sob outras constelações) as

relações entre os sujeitos, que certamente saem renovados deste processo. Nessas obras, mais do que documento, o vídeo é ativado por uma dimensão processual, que Suely Rolnik irá chamar de *vídeo-transversalidade*. A autora define o “coeficiente de transversalidade” - conceito que busca em Félix Guatarri – como um “grau de reconhecimento ou de cegueira em relação à alteridade que predomina no contexto em que se quer intervir, o grau com que a subjetividade, neste contexto, se permite ser atravessada pela singularidade de universos diferentes do seu e redesenhar a si e ao mundo a partir daí” (ROLNIK, 2003). É assim que, atravessando diversas fases da obra - do registro da vivência compartilhada dos sujeitos com os artistas às complexas vídeo-instalações que finalizam e expõem o processo aos espectadores – o vídeo incorpora diferentes reações e integra universos distintos, formando uma complexa e densa rede de sentidos, de um alto valor de transversalidade.

Em *Question Marks*, obra exibida pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1996, foram promovidos encontros entre dois grupos de prisioneiros de centros de detenções diferentes, 10 presos de longa data da Penitenciária Federal de Atlanta e 30 adolescentes do centro para menores infratores, o Fulton County Child Treatment Center. A estratégia usada para promover tal conversa, já que eles não poderiam sair de suas respectivas prisões, foi o registro videográfico, que criou, de acordo com os artistas, um túnel de comunicação entre as duas instituições. Foram filmadas primeiramente as perguntas que os presos tinham vontade de fazer uns aos outros, resultantes das reflexões feitas nos workshops, em que eram estimulados a pensar sobre as questões carcerárias e a resgatar suas memórias pessoais. Mas não como um simples registro: o vídeo aqui se presta a um testemunho não apenas da memória, mas da imaginação pessoal e coletiva, do pensamento acerca da relação eu/mundo, eu/outro. “Você já fez da prisão a sua casa?”⁵, pergunta um dos adolescentes. Perguntas como essas foram confeccionadas em placas⁶ de carro que circularam pelas ruas de Atlanta, expressando mais uma vez o eixo central do projeto (de nome bastante significativo): territórios em movimento. Além

⁵ “Nunca farei daqui a minha casa” ou “Sim. Esta é a minha casa e ponto final”: respostas de tom e sentido enfaticamente diferentes, expressando mundos sociais equivalentes e universos pessoais distintos.

⁶ Nos EUA é costume fabricar as placas dos carros nas prisões, em um sistema de trabalho forçado. Além disso, no Estado da Georgia, os carros só são obrigados a usar uma placa numerada e a outra pode ficar reservada à publicidade. Eram nesses espaços que fizeram circular essas mensagens, aumentando a dimensão pública do trabalho.

disso, os trabalhos materializaram-se em uma complexa vídeo-instalação, com projeções no chão, nas paredes, com os conteúdos das conversas e as perguntas que os presos quiseram fazer à sociedade.

Ainda assim poderia parecer simples se não prestássemos atenção na complexidade do processo desenvolvido, que nos faz pensar sobre este caráter testemunhal do vídeo. Mais do que documentais, esses registros apontam para algo que está no cerne da experiência dos sujeitos, não apenas traduzindo, mas reconfigurando as relações que se estabelecem neste processo. Martin Seel afirma que é justamente este o papel da experiência estética (no caso destas obras, proporcionada pelo vídeo): sua motivação está voltada para a própria experiência, uma experiência - pode parecer redundante, mas é transformador – com a própria experiência, confrontando o agir prático cotidiano com as possibilidades e fronteiras da experiência estética. Afirma o autor:

“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)

Em determinado momento, um dos adolescentes entrevista e está filmando Maurício Dias, que pergunta o que ele acha da arte, se significa para ele alguma coisa. O menino responde “Arte é muito importante, com a arte posso virar esta câmera de cabeça para baixo”. E vira, completando: “Não estou certo do que a arte realmente é. Sei que há uma teoria, que é um estilo, é uma forma de, como dizer, aliviar o seu estresse, sua raiva. E potencialmente você pode fazer o que quiser com a arte.” Maurício pergunta se a arte pode o tornar um pouco mais livre, ao que ele responde sim: “Me descubro à medida que olho as coisas de uma nova forma.” A importância do vídeo neste processo de conversação, é atestada por Suely Rolnik, que escreve:

“Impregnados de sensações e do modo como estas foram processadas, tais vídeos e objetos têm o poder potencial de provocar outros acontecimentos. Os vídeos serão a matéria prima da dimensão documentária dos trabalhos da dupla e, junto com os objetos [que eles usam nos workshops, nos exercícios de sensibilização], o serão também de suas etapas de comunicação

com o mundo da arte e com um mundo mais amplo. Tais etapas terão como desafio fazer com que a experiência vivida até este momento em pequeno âmbito, reverbere numa rede social mais ampla.” (ROLNIK, 2003)

É que estas obras reivindicam um elemento experiencial que parece não diferenciar-se do estético, que é anterior à relação sujeito (espectador) - objeto (obra). Sua dimensão estética é ao mesmo tempo subjetiva, política e ética, dimensões mais relacionadas à *práxis* do que à *poiesis*, a priori. Maurício e Walter, ao deslocarem-se do espaço privado para o público, atribuem novas significações às práticas receptivas da arte. Público, de acordo com Rosalyn Deutsche (1999), será não apenas o espaço das ruas e a mídia, não somente o espaço físico (a transposição da arte para a paisagem urbana em vez das instituições), mas um espaço abstrato - por vezes rigidamente fixo, por vezes excessivamente movediço - das nossas representações (do poder, do amor, da diferença, da culpa). É no âmbito das relações, entre nós e esses espaços, sobretudo no espaço da alteridade, que se efetivam estes trabalhos. A pergunta que faz Brissac, neste caso, parece estar sob algum aspecto respondida: Como encontrar sua própria imagem na desordem das imagens? Como fabricar imagens que fiquem, que deixem rastros?

4. Da representação à ficcionalização: o vídeo na fronteira do real

Se a arte, mais do que representação, é linguagem; o vídeo, especificamente, mais do que representação e linguagem, é também analogia. Esta, como atesta Bellour, mais do que representar, oscila - como na imagem da porta giratória proposta por Walter Benjamin - entre o potencial de realidade (herança do vídeo com a fotografia e o cinema) e a ficcionalização (propiciada pela contaminação do suporte, sua pictorialidade, a manipulação proporcionada pelo digital).

A analogia, mais do que contraposição ao digital, é, para Bellour, um índice de semelhança e representação em relação à realidade carregado por determinada imagem. Por isso, há que se descobrir a analogia entre a construção da verdade e o mundo real suportado pela imagem e perceber que, por maior que seja este potencial, a identidade entre a obra e o mundo natural será sempre parcial, relativa, constitutiva e constituinte da nova realidade criada pelo meio em questão, neste caso o vídeo. Como afirma Bellour:

“É em conjunto e constituindo corpo que as diversas artes da imagem estendem e transformam a realidade do mundo (a natureza) de que participam, mantendo porém, no interior desse mundo, um afastamento entre sua apreensão enquanto tal e sua apreensão enquanto imagem (a partir da experimentação comum da visão ‘natural’). A arte é, em particular, o que dá forma e voz a esse afastamento, o exemplifica, abrindo potências próprias a essa apreensão.” (BELLOUR, 1993, P. 220)

Na obra *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, Maurício Dias e Walter Riedweg reuniram porteiros imigrantes nordestinos que trabalhavam na cidade de São Paulo e tentaram compreender como se processavam as relações entre eles e os moradores, através de depoimentos de ambos os lados. A convivência resultou em uma instalação na 24ª bienal de São Paulo, composta por uma sala com vários interfones do lado de fora. Acionando-os, podíamos escutar algum das dezenas de depoimentos dos moradores, dizendo suas histórias e impressões sobre os porteiros de seus prédios. Do lado de dentro, imagens e depoimentos dos porteiros em seus lares projetada sobre um pano translúcido que cobria o cenário em que foi gravado um encontro promovido entre todos eles ao fim do processo.

Um cenário construído com objetos, trazidos pelos porteiros, de suas próprias casas, que possuía uma porta comum através da qual Dias & Riedweg propuseram aos porteiros que entrassem e reproduzissem o que costumavam fazer quando chegavam do trabalho. Um a um eles foram entrando e enchendo aquele ambiente, até que a sala estivesse completamente lotada, numa representação, de acordo com os artistas, das más condições de habitação do país. Como escreveu Homi K. Babha:

“Nessa manipulação da sua própria imagem reside uma visão da transformação das suas e das nossas vidas cotidianas. Sua presença, a partir do significado que lhe conferem D/R, não pode mais estar confinada a seus afazeres domésticos nos halls dos prédios de classe média ou alta. Ao encontrá-los onde menos esperávamos, na forma altamente mediada e traduzida desse trabalho, no meio da Bienal de São Paulo, eles entram em nossas vidas tanto como personalidades individuais quanto como personagens simbólicos da luta por justiça e representação que deve seguir, tanto dentro do reino conflituoso da arte quanto no

mundo global e diversificado que se encontra para além dele.”(BHABHA, 1998, p.123)

Muito além da representação, o fato de estas ações terem sido realizadas e, mais do que isso, encenadas, em frente a uma câmera de vídeo, carrega outras implicações. Se tomar a analogia como modelo é, para Bellour, crê-la cegamente, e se a arte necessita de um afastamento, como já antecipou Danto, será um desafio tentar perceber, com Dias & Riedweg, como o vídeo opera esta passagem, entre a documentação e o testemunho de uma experiência trivial e uma espécie de transcendência de que a arte é capaz de produzir. Que a experiência videográfica é responsável por essa transição, não há mais dúvidas. O vídeo, como acredita Bellour, ao operar passagens entre as diversas artes, faz passar “fora do eixo” a analogia do mundo. Para ele, o digital traz em si o analógico, ainda que na forma de um afastamento entre aquilo que a imagem designa e o que ela se torna. É aqui que a ficção se estabelece.

Pois será possível alcançar a verdade em qualquer que seja o suporte – na pintura, no cinema, no documentário ou mesmo na vida? Gilles Deleuze, em sua complexa obra sobre o cinema, atesta que as imagens não devem aspirar à verdade, devem abrir mão de uma “pretensão de verdade”, para mostrar e criar universos líricos e de alteridade. O que se revela é, então, um novo estatuto da narração, essencialmente falsificante. Isto não significa apenas que permaneça cada um com sua verdade (algo que estaria mais ligado ao conteúdo), mas que o falso seja apresentado como potência artística, criadora. Tomar o falso como potência é, para Deleuze, perder a capacidade de distinção entre o *eu* e o *outro*, que seriam de “irredutível multiplicidade”.

Dias & Riedweg, ao se colocarem não diante, mas entre o universo do outro, fazem de sua arte uma tradução criativa de certas experiências da vida e, não sem desvios, nos permitem experimentá-la também. Através dessas imagens é revelada a diferença, emerge o outro, a alteridade. Como apreender a experiência da migração e, mais do que ela, a dimensão da palavra casa, para quem é estrangeiro em sua própria cidade? Como traduzir a troca de impressões entre aqueles que moram e o outro que coabita um espaço que não é seu?

“Você engole São Paulo ou São Paulo engole você?”, uma das perguntas. Uns engolem, outros não. Os depoimentos desses porteiros não estão para comprovar ou induzir a algo. Para Deleuze, um *eu* dá lugar ao *outro*, e a história conta-se a si mesma. Os objetos falam em vez de serem falados, e não é mais necessária a figura manipuladora ou ideologizante do narrador. É que o vídeo, como a linguagem, não é transparente, e presta-se aqui não a fornecer-nos uma via de acesso pura à alteridade, mas sim a criar novas verdades, através da arte. Como escreveu Deleuze, “o artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada”. (DELEUZE, 1990, p. 178)

O falso, mais do que configurar-se como potência, é opção artística, na medida em que garante às imagens o poder de transfigurar o mundo. A verdade, de fato, está além do realismo. A linguagem videográfica só vem reforçar esta procura pela multifacetada realização do mundo, traduzida, ademais, pelas reflexões que os dois artistas fazem-se sobre *Raimundos, Severinos e Franciscos*: “Quanto do Nordeste ainda existe no quartinho do porteiro na garagem? E quanto dele está lá fora, na identidade da cidade? Será que algum morador sabe?” (DIAS & RIEDWEG, 2002)

A relação entre arte e realidade, vista aqui como íntima referencialização entre experiência estética e ordinária, pressupõe então uma operação de captura. Não apenas da mensagem pelo meio, mas traduzida por um dispositivo de mediação, através do qual a linguagem enreda, em volta de si, sujeito representado, capturado e o outro que trará contato com a imagem. O vídeo em Dias & Riedweg já não nos possibilita separar estes lados, o que é do sujeito e o que é da linguagem. Através da linguagem, assimilamos e nos apropriamos da realidade. Nesses trabalhos é o vídeo que nos permite fazê-lo. E assimilar, voltando a De Certeau, “significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e não ‘torná-lo semelhante’ ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele” (CERTEAU, 2002, p. 260-261). Apropriar, então, mais do que captura, é uma espécie de atravessamento, em que fazemos um duplo movimento de nos tornarmos semelhantes ao outro ao mesmo tempo em que fazemos do outro o nosso espelho. Ambos saem modificados deste processo. Experiência ordinária converte-se em experiência estética, que, por sua vez, envolve dimensões éticas e políticas acerca das

diferentes realidades que emergem. Num movimento contrário, o sangue passa a correr nas veias da estátua de Pigmaleão, que, de face corada, cede ao beijo do escultor.

Referências Bibliográficas

BABHA, Homi K. Abrindo uma porta para o mundo: Os Raimundos, Severinos e Franciscos. In: *Arte contemporânea Brasileira: uma/entre outros*. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, 1998.

BARBERO, Jesus Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 260-261.

CRUZ, Maria Tereza. Arte e experiência estética. In: *Percepção estética e públicos da cultura*. Lisboa: Fundação Colouste Gulbenkian, 1991.

CRUZ, Maria Tereza. Experiência estética e estetização da experiência. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. São Paulo: ed. Brasiliense, 1990.

DEUTSCHE, Rosalyn. Breaking ground: Bárbara Kruger's spatial practice. In: KRUGER, Barbara. *Thinking of you*. Los Angeles: [s.n.], 1999

DIAS & RIEDWEG. *O outro começa onde nossos sentidos se encontram com o mundo*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

GUIMARÃES, César. O campo da comunicação e a experiência estética. In: WEBER, Maria Helena et al (orgs). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002. Cap.2, p.82-101.

MELENDI, Maria Angélica. *A linguagem não é transparente*. In: *A Imagem Cega*, Tese de Doutorado, FALE, UFMG, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Arte e experiência. In: *Revista de comunicação e linguagem – A experiência estética*, n. 12/13. Lisboa: Cosmos, jan/1991.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Comunicação e cultura*. A experiência cultural na era da informação. Lisboa: Presença, 1994.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. In: *Possiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.