

## **Poéticas da alteridade: o vídeo como dispositivo na obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg<sup>1</sup>**

Fernanda Guimarães Goulart<sup>2</sup>  
Pesquisador – Universidade Federal de Minas Gerais

### **Resumo**

Dando prosseguimento à pesquisa apresentada no último encontro do NP 07 da Intercom, este artigo pretende avançar no entendimento sobre o modo como a linguagem do vídeo potencializa as experiências estéticas promovidas pelos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg. Para tanto, o vídeo é conceitualizado aqui nos termos de um dispositivo relacional (em diálogo com Anne Marie Duguet e Gilles Deleuze) e de performance, tal como a compreende Paul Zumthor. Visto como um dispositivo a ser performado, o vídeo investe-se da força e complexidade da experiência comum, atravessando-a sendo por ela atravessado, testemunhando e colocando em obra uma comunicação em processo.

### **Palavras-chave**

Vídeo, dispositivo, performance, Maurício Dias, Walter Riedweg

### **Corpo do trabalho**

O pesquisador medievalista Paul Zumthor, descreve as lembranças de sua infância em Paris, nos anos 30, quando era estudante secundarista e transitava do subúrbio onde viviam seus pais para o distrito onde se localizava o seu colégio:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. (ZUMTHOR, 2000, p. 33)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do XVIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação Social pela UFMG

Tendo em vista a leitura poética do pesquisador atento que interpreta a intensificação da vida urbana nas primeiras décadas do século XX, façamos um exercício de nos concentrar na própria canção, do modo como a descreve Zumthor. Estas imagens que desvelam – pelo olhar, a voz ou a escrita – faces da vida ordinária na cidade, ocupam o lugar da universalidade, da riqueza e da diversidade, como poderia dizer Michael De Certeau (1994). Para este, a vida ordinária manifesta complexidades lógicas, armazenadas todos os dias, que não possuem equivalência e não podem ser traduzidas pelo discurso filosófico. Como poderia a arte dar conta de tal complexidade? Ou então, como pergunta Certeau, como não apenas representar, mas infiltrar-se no saber ordinário?

Seguimos com Zumthor, retomando o trecho que sucede a descrição de seu passeio pelas ruas de Paris:

O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma ‘forma’: não fixa nem estável, uma forma-força... (...) não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.” (ZUMTHOR, 2000, p. 33)

Zumthor não poderia mesmo comprar a canção, sua forma precisaria ser investida de uma força, que ele chama de *forma-força*, e que confere não apenas à experiência do medievalista, mas à própria vida, uma certa energia poética. Por esse motivo, a experiência do escritor (e também a nossa) com esses “barulhos do mundo” deve sugerir uma compreensão pragmática e performativa do objeto ou situação envolvidos. Ou seja, à nossa percepção está agregado um caráter experiencial que desvincula-se do campo institucionalizado da arte ou abstrato da filosofia e que só se realiza em sua complexidade se consegue manter-se próximo da vida ordinária.

### **Apropriar, contaminar-se, atravessar**

A dupla de artistas Maurício Dias (1964, brasileiro) e Walter Riedweg (1955, suíço)<sup>3</sup> tem investido, nos últimos dez anos, em uma singular *antropologia estética*<sup>4</sup>. Promovem encontros quase sempre com comunidades marginais ou excluídas (porteiros, garotos de programa, presidiários, camelôs) e tentam traduzir, através da arte, modos de manifestação da alteridade. A partir de encontros entre eles e esses grupos, uma variedade de mundos emergem, registrados e ressignificados pela linguagem do vídeo e pelas complexas video-instalações e/ou intervenções públicas resultantes desses registros. 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 estacionada<sup>5</sup>. Nas experiências desses dois artistas, a vida comum, alcançada por meio das situações por eles criadas, atravessa e é atravessada pela arte. Esta configura-se no seio da própria experiência e só mais tarde dá ao outro, espectador, a possibilidade de experimentar esses processos.

Integrando o projeto Arte-cidade, idealizado por Nelson Brissac Peixoto, *Mera vista Point* foi uma intervenção pública realizada pelos artistas em conjunto com os camelôs do Brás (uma das maiores concentrações de camelôs do Brasil), no Largo da Concórdia, em São Paulo. Maurício e Walter produziram trinta e três vídeos de curta duração, que continham imagens desse mesmo número de vendedores apresentando os objetos à venda em suas barracas. Somado a isto, suas impressões sobre funções, usos e preços davam a ver suas inutilidades, seu aspecto *kitsch*, a imitação barata. Em cada uma das bancas, um aparelho de TV e um vídeo cassete foram instalados e transmitiam aquelas imagens, como numa espécie de propaganda. Cada dono de barraca ganhou cem cópias da fita, que seria dada de brinde nas compras acima de 30 reais feitas durante o evento artístico. Além disso, sobre o teto de lona da barraca foi impresso e instalado um

---

<sup>3</sup> Adotaremos, em alguns momentos, para nos referirmos à dupla, a abreviação Mau-Wal, cunhada pelos próprios artistas, como podemos conferir no documentário sobre sua obra, realizado pela associação Videobrasil.

<sup>4</sup> Esta expressão aparece na capa do vídeo *Encontros Traduzidos*, documentário sobre os artistas, realizado pela associação Videobrasil).

<sup>5</sup> Palestra conferida por Dias e Riedweg no evento Emoção Artificial, no Instituto Itaú Cultural, em 5/7/2004.

retrato do participante em tamanho ampliado. Por fim, em meio às barracas, foi erguida uma outra mais alta, que funcionava como um vídeo-bar, um local de confraternização, onde as pessoas comiam, assistiam aos vídeos, dançavam e podiam ter acesso à (mera) vista das barracas e dos rostos anônimos.

A obra *Voracidade Máxima*, por sua vez, 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 a 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. O jogo de espelhos quase desautoriza delimitações, quem é entrevistador, quem é o entrevistado. Na sala de exposições, o espectador integra o jogo, já que projeções e espelhos paralelos estão presentes também na videoinstalação.

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. Daí resultaram imagens: de dedos gastos, bocas, peitos em close, paisagens abstratas de pele, que compõem o registro videográfico do processo.

Poderíamos dizer: eis a apropriação da vida ordinária realizada pela arte, materializada em *Mera Vista Point* por essa intervenção no fluxo da vida cotidiana ou em *Voracidade Máxima*, através destas conversas triviais, quase desinteressadas. Mas será

apenas o fato de nos transferirmos para o campo da arte que tornará a vida ordinária predisposta a ter o seu sentido transfigurado e, dessa forma, ser experimentada esteticamente? No caso de Mau-Wal, a relação entre arte e vida pressupõe bem mais do que uma operação de leitura ou apropriação (termo caro às práticas artísticas contemporâneas), pois materializa-se através da experiência do outro, atravessando-a, reconfigurando-a, potencializando-a. O suporte do vídeo não participa apenas como registro ou reprodução, mas **participa do acontecimento**. Não se trata apenas de um diálogo ou da contaminação entre a experiência estética e a experiência ordinária, mas de um atravessamento. Um movimento que não apenas retira elementos da vida ordinária, mas lhe devolve algo em troca.

O processo e os resultados imprevistos da mediação<sup>6</sup> que a dupla de artistas procura estabelecer são mais importantes que a obra acabada ou o planejamento prévio destas complexas vídeo-instalações. Em vez de efetuar simples registros, a linguagem do vídeo está a serviço do que está sendo posto em obra, traduzindo e potencializando as experiências vivenciadas. A mediação possibilitada por esses curtos encontros com a câmera cria, provoca - e não apenas traduz, comunica - experiências. E, além disso, se esses procedimentos artísticos atravessam e são atravessados pela vida ordinária, é porque, acima de tudo, configuram-se como o que parece ser a dimensão fundante do campo da comunicação: a experiência. O que o registro videográfico possibilita não é simplesmente “o comunicar” (no sentido de uma transmissão de informações), mas o compartilhamento de experiências, o encontro.

### **Linguagem, encontros, experiências**

Para além do “suporte-arte” ou do vídeo como linguagem técnica, Maurício Dias e Walter Riedweg trabalham com dispositivos relacionais. Tipo complexo de mediação, o

---

<sup>6</sup> Tomamos o conceito de *mediação* tal como compreendido por Jesús Martín Barbero, que o contrapõe a uma idéia de linguagem ou mídia pronta a disparar seus sentidos latentes e previamente modelados, sem que haja, neste processo, uma participação dos atores sociais na construção de sentido. “O estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido” (BARBERO, 1997, p. 281), permitindo-nos, dessa forma, ver os sujeitos não só como decodificadores inertes. O conceito de mediação, então, permite compreender os mídia não apenas como objetos ou produtos, mas como processo.

vídeo é provocador de encontros. Isso porque, na obra desses dois artistas, não é possível separar o que é da ordem da linguagem artística do que é da própria experiência. Não podemos mais falar em suportes, mas em dispositivos.

Temos, num primeiro olhar, um deslocamento de um *eu-artista* para um *eu-outro*, significado de um interesse forte pela alteridade. Lisette Lagnado chama o conceito de *instauração*, para compreender essas novas manifestações da arte contemporânea. Pensado inicialmente como uma mistura de instalação e performance, a autora acrescenta que a *instauração* diz da incorporação de uma “fagulha de vida” na obra de arte. A *instauração* remonta às práticas dos anos 70 de interação entre público e obra. Seu enfoque está no outro, e não no artista, como explica a autora, “o artista, sem abdicar do tom confessional que vem marcando os anos 90, vem deslocando o foco de seu próprio corpo (como fizera a *Body art*) para corpos alheios” (LAGNADO, 2001, p. 372-3).

Os dispositivos, por sua vez, também ultrapassam as denominações que costumamos atribuir a certas manifestações artísticas como as instalações, a vídeo-arte, as performances, etc. Estudados em sua dimensão formal e tomando as videoinstalações como meio privilegiado para reflexão, os dispositivos são, para Anne-Marie Duguet (1985), máquina e manobra, sistemas que estruturam a experiência sensível a cada vez de maneira original, colocando em jogo diferentes instâncias enunciadoras e perceptivas. Não é à toa que Duguet lança mão de figuras da encenação para compreendê-los: são o teatro do ver e perceber, dramatizam infinitos papéis.

Já em Gilles Deleuze, as expressões “tipologia de formações subjetivas”, não fixidez, mutações de agenciamento, repúdio à universalidade, “sujeitos eventuais” ajudam a compreender o dispositivo. Este, diferente da concepção de Duguet, é visto pelo autor como um conceito mais filosófico e age em todas as esferas da vida. Pertencemos aos dispositivos e através deles nos orientamos. Eles representam o que somos e o que vamos nos tornando. Guardam a idéia de que em cada ação há uma reconfiguração infinita das coisas, como explica Deleuze:

Assim, todo dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, e que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar, ou de desde logo se fender em proveito de um dispositivo futuro, a menos que se dê um enfraquecimento das linhas de força nas linhas mais duras, mais rígidas, ou sólidas. E, na medida em que se livrem das dimensões do saber e do poder, as

linhas de subjectivação parecem ser particularmente capazes de traçar caminhos de criação, que não cessam de fracassar, mas que também, na mesma medida, são retomados, modificados, até a ruptura do antigo dispositivo. (DELEUZE, 1996, p. 92)

O dispositivo, aqui, diz da própria vida, suas bifurcações e ramificações, instaurações e desabamentos resultantes dos recortes e escolhas que operamos. Procurando uma definição mais precisa para o dispositivo, podemos dizer que ele é um conjunto de relações que reúne estratégias, experiências, ações, apropriações e colocam em atividade a subjetividade, a alteridade, a técnica, as experiências, a linguagem, etc. Relacional por natureza, o dispositivo não permite separar o que é da máquina e o que é da manobra (tomando emprestados os termos de Duguet), o que é linguagem técnica e o que é experiência.

Assim, podemos dizer que o dispositivo é, na obra de Mau-Wal, impregnado de experiência, capaz de gerar uma narrativa alimentada pela alteridade. Contribui para que se estabeleça um “jogo infinito” entre o *eu* e o *outro*, possibilitando que, a cada passo, a obra transforme-se indefinidamente. É como dispositivo que o vídeo se transforma em um “recodificador de experiências”, nas palavras de Christine Melo (2004). Em Dias & Riedweg, esse tipo de linguagem não se limitará a cumprir a função de registro ou a apresentar-se como pesquisa formal e técnica (estatuto de fetiche para Suely Rolnik (2003), sendo capaz de potencializar as experiências que se processam.

*Mera Vista* poderia ser compreendida por Anne-Marie Duguet como um exemplo típico do dispositivo, onde o espectador é estimulado a inserir-se corporalmente no espaço e tomar contato com diferentes estímulos consecutivamente. As televisões, o vídeo-bar, as fotografias nas barracas, os produtos que ali são vendidos, a fita que ele poderá levar para casa são elementos capazes de fornecer uma visão hipertextual, multiespacial, geradora de uma multiplicidade de significados em sobreposição. De acordo com Walter Riedweg, as obras da dupla são geralmente uma tentativa de “manter a complexidade do problema na própria forma de apresentação” (RIEDWEG apud ROLNIK, 2003, p. 229). Resultantes de uma observação atenta das características do lugar onde estão atuando e da perspicácia em capturar as nuances que elas oferecem, as estratégias de ação em Dias & Riedweg fortalecem o dispositivo. Através da apropriação dos espaços livres e alternativos de circulação de informações, essas ações provocam

outros acontecimentos, alimentando e transformando o dispositivo, expandindo idéias para além das fronteiras da arte. Eis a ação do dispositivo: complexificar a experiência, fazer mover a linguagem, dar força à forma -vídeo, lembrando a expressão de Zumthor.

Por isso, a definição de Duguet ainda seria simples se não prestássemos atenção na complexidade do processo desenvolvido, que nos revela a atuação de um dispositivo relacional, que ultrapassa a dimensão formal e é circundante a todo o processo. O dispositivo de *Mera Vista* extrapola os diversos suportes (da tela da TV instalada nas barracas à intervenção artística urbana), para estar presente em todo o percurso e acentuar-se nas experiências que é capaz de catalisar. *Mera Vista* é uma espécie de documentário realizado coletivamente, capaz de integrar diferentes universos, o das pessoas que por ali trabalham, que por ali circulam e das que por ali são, por consequência do evento *Arte Cidade*, convidadas a circular. Visto como dispositivo, o vídeo promove e possibilita o compartilhamento das experiências e, deste mesmo modo, a construção de uma narrativa coletiva.

*Voracidade Máxima* também está configurado de maneira complexa. Tem a força simbólica da máscara, o jogo de espelhos no quarto e na sala de exposição, a encenação proposta pelos artistas como elementos constitutivos de seu dispositivo, além de gerar dois tipos de relatos. Um deles é o registro das entrevistas, que estão presentes em um DVD, que permite ao espectador escolher, a partir de um menu interativo, qual depoimento quer escutar. Esse DVD integra, além da videoinstalação, o catálogo da exposição em Barcelona. Nesse catálogo, encontramos outros relatos: onze textos – supostamente assinados pelos *chaperos* – sobre a experiência com Dias & Riedweg. O contato com essa edição não nos permite, a princípio, saber que esses textos, na verdade, compõem um outro trabalho, uma espécie de livro de artista, que agrega também doze fotografias de *Voracidade Máxima*. A partir da personalidade e do que escutavam dos michês, Maurício e Walter escreveram eles mesmos esses depoimentos, um em cada dia de gravação, produzindo um diário do processo.

Mais uma vez atestamos o papel do dispositivo na obra desses artistas: complexificar a experiência, embaralhando as possibilidades de reconhecimento e

distinção no jogo das identidades que promove. Quem fala em *Voracidade Máxima*? Quando os artistas emprestam suas identidades ao michês não estariam, em contrapartida, tomando deles algo emprestado? Não apenas os michês se fantasiam de Maurício e Walter, mas também os artistas disfarçam-se de michês, incorporando, inclusive, suas falas. Contaminação e atravessamento recíprocos: poderia a experiência ser traduzida em sua complexidade apenas por um dos elementos do dispositivo?

### **Duração, presença, movimento**

Com um olhar mais apressado, poderíamos qualificar os dispositivos elaborados por Mau-Wal como uma *estratégia* (nos termos de Certeau), que segue regras próprias do campo institucionalizado da arte, estabelecendo, dentro do evento para o qual foi idealizada, um espaço próprio que, fora dele, não mais se constitui. No entanto, se as obras só se constituem atravessando e atravessadas pela experiência dos sujeitos, é possível pensar que o que está em jogo não é apenas uma experiência de caráter artístico. Aqui interessa notar a diferença que Paul Zumthor estabelece entre o poético e o artístico<sup>7</sup>. Para o autor, o artístico é um sistema organizado de expressão que garante ordem e duração. Lembrando a experiência do medievalista em sua infância, a canção que ele ouvia, diferente e independente dos modos de concretização do sistema artístico, tinha uma energia poética. Zumthor refere-se ao poético como uma emancipação da linguagem (o sujeito e suas emoções, os comportamentos, as imaginações), uma nova forma de viver a linguagem. Ou seja, a poeticidade de um texto deve despertar um sentimento corporal, a maneira própria do corpo “de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

Se consideramos que o poético deve estar ligado a uma corporeidade, passamos, ainda com a ajuda de Zumthor, à idéia de performance, o antigo modo de comunicação, próprio da cultura popular, que, para ele, é hoje desvalorizado. Termo antropológico, e não histórico, a performance refere-se a um momento presente, à uma presença imediata. Mais uma vez marcando uma distinção com o artístico, ela existe fora da duração,

---

<sup>7</sup> É importante lembrar que Paul Zumthor, estando inserido na tradição dos estudos medievalistas, tem suas pesquisas situadas no campo de estudos da literatura, reivindicando para esta um caráter experiencial que, coincidindo com as nossas buscas, desvincula-se do campo fechado e institucionalizado da arte para aproximar-se da vida ordinária.

estando sempre a atualizar virtualidades. As regras da performance regem e são regidas pelo tempo, o lugar, a transmissão, a ação do locutor, a resposta do público. Os elementos da performance – o intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural, as relações intersubjetivas, o que há entre a representação e o vivido – importam mais para a comunicação do que as regras textuais.

A performance implica, assim, competência. Não no sentido de *saber fazer*, mas um *saber ser*, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. É um modo vivo e eficaz de comunicação poética. Comunicar, aqui, adquire um sentido de transformação, como explica Zumthor: “Comunicar (não importa o que: com mais forte razão um texto literário) 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) O texto poético, neste sentido, deve provocar uma vontade de reconstruí-lo.

Daí a necessidade de compreender o vídeo como algo que não se viabiliza apenas em função de uma materialidade. O dispositivo, tomando emprestada a reflexão de Zumthor, deve ser performado. Nas obras de Mau-Wal, a experiência estética proporcionada pelo vídeo é uma maneira de se conhecer o mundo e possibilita aos artistas, de fato, infiltrarem-se no saber ordinário. Dias e Riedweg, tomando emprestada a fala de Barbero, não se restringem a objeto e tema, mas alcançam o sujeito e a fala, e, em seus dispositivos, também podemos observar modos próprios com que os sujeitos são capazes “de perceber e narrar, contar e dar conta” (BARBERO, 1997, p. 271). Mais do que promover um compartilhamento de experiências, então, os dispositivos elaborados pelos artistas possibilita a cada um dos atores do processo experimentar suas próprias experiências, se pensarmos nos termos de Martin Seel<sup>8</sup>. Assim o fazem os camelôs em *Mera Vista*, ao mediatizar suas falas, lançá-las a este jogo e terem a oportunidade de perceber a sua e outras vozes. Ocupam também o papel de espectadores, pois é a partir deste confronto com sua própria imagem que são capazes de transfigurar seu próprio mundo. Um caráter dialógico, assim, atravessa o dispositivo desta obra e é capaz de conectar as instâncias da produção e da recepção, do texto e da leitura. Isto porque, ao

---

<sup>8</sup> Para Seel (1991), o papel da experiência estética consiste em motivar-se em relação à própria experiência, uma experiência – pode parecer redundante, mas é transformador – com a própria experiência, confrontando a *praxis* cotidiana com as possibilidades e fronteiras da experiência estética.

caminharmos entre as barracas do Brás, não estamos ali apenas como observadores, mas nos tornamos parte deste imenso texto em construção.

### **Por uma poética da alteridade**

A orientação principal da dupla é procurar, nas práticas cotidianas de uma “maioria marginalizada”, uma alteridade capaz de revelar não uma identidade (niveladora, circunscrita, referencial), mas a singularidade dos indivíduos inseridos em uma comunidade. É a partir deste tipo de abertura que seu dispositivo consegue desvelar o “acontecer da singularidade em si” (AGAMBEN, 1993). Algo que se dá não apenas no momento da recepção, mas em todo o processo da obra, que é rearranjada com a enunciação de cada fala, de cada outro. É para promover esta busca que todo um cenário é montado, sobre o qual várias vidas são encenadas e uma diversidade de experiências compartilhadas.

É o caso de *Voracidade Máxima*. Ao utilizar a máscara como um elemento questionador da identidade, 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. Para Paul Zumthor (2000), a capacidade de transfigurar o lugar comum só será possível se se puder reconhecer determinada intencionalidade, que funda um lugar cênico, de ficcionalização. Zumthor refere-se a uma teatralidade performancial, que permite ao sujeito (espectador ou participante do processo da obra, no caso de *Voracidade Máxima*) identificar um outro espaço, diferente do seu. É a partir de uma certa ruptura com o real que se instala a fissura pela qual se introduz a alteridade, a identificação de um outro espaço.

Estas obras, desta maneira, executam uma trajetória no tempo. Constituem-se como um movimento e não apenas se apropriam de uma formalidade específica, já dada. É assim que, atravessando diversas fases da obra – do registro da vivência compartilhada dos sujeitos com os artistas às complexas videoinstalações que finalizam e expõem o processo aos espectadores – o dispositivo incorpora diferentes reações e integra universos distintos, formando uma complexa e densa rede de sentidos, de um alto valor de

transversalidade<sup>9</sup>. Como resultado dessa nova forma de olhar, o vídeo possibilita uma escrita que vai além de uma leitura espelhada do outro e se deixa contaminar pelas inúmeras vozes em todo o processo. Nesse modelo, uma autoridade etnográfica é desafiada por “paradigmas discursivos de diálogo e polifonia”, que parecem confundir o sujeito representado, aquele que o representa e o texto-obra resultante. Eis um outro papel para os dispositivos relacionais: o de conectar essas três instâncias e, mais ainda, o espectador.

Se, como quer Zumthor, escutar o outro é escutar a si mesmo, é através de uma multiplicação de vozes – esta conversa cujos ecos vão além das delimitações das barracas do Brás e dos quartos baratos de hotel, mas ao mesmo tempo não ficam restritas ao aparato artístico criado – que a experiência estética é viabilizada, conformando-se nos termos de uma poética da alteridade. Alteridade que se materializa na figura de diversos outros: espectador, camelô, michê, artista, um sujeito qualquer. Mais ou menos como resume Zumthor, ainda a respeito do episódio de infância nas ruas de Paris:

Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, (...) cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renova-se então uma continuidade que inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia. (ZUMTHOR, 2000, p. 46)

O que habita a diferença é a alteridade, a percepção de uma singularidade qualquer, o reconhecimento de que nela toda a beleza está para ser. Como explicam Maurício e Walter: “Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e as tensões se apresentem”. Os artistas não apenas experimentam, eles mesmos, mas, através de seus dispositivos, traduzem, alimentam,

---

<sup>9</sup> Suely Rolnik explica que, nessas obras, mais do que documento, o vídeo é ativado por uma dimensão processual que a autora chama de *vídeo-transversalidade*. O “coeficiente de transversalidade” - conceito que busca em Félix Guattari – é definido 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, nesse contexto, se permite ser atravessada pela singularidade de universos diferentes do seu e redesenhar a si e ao mundo a partir daí” (ROLNIK, 2003, p. 236).

sugerem, propõem e colocam em obra todas essas questões. Pafraseando Antonio Cícero, perdida neles, a voz do outro ecoa.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

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

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana. Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze*. Lisboa: Vega Limitada, 1996.

DIAS & RIEDWEG. *Possibly talk about the same*. Barcelona, Macba, 2003.

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

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. In *Communications, Vidéo*, nº 48. BELLOUR, Raimond e DUGUET, Anne-Marie (orgs). Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2004.

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, Martín: Razão estética. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Performace recepção leitura*. São Paulo: Educ, 2000.