

---

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

---



FORMAÇÃO-ARTE-ESCRITA:

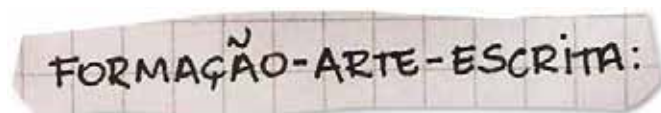
CONTRIBUIÇÕES ESTÉTICAS PARA A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA

JONATHAN TAVEIRA BRAGA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Câmpus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Outubro - 2014

**JONATHAN TAVEIRA BRAGA**



**CONTRIBUIÇÕES ESTÉTICAS PARA A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Biociências do Câmpus de Rio Claro,  
Universidade Estadual Paulista, como  
parte dos requisitos para obtenção do  
título de Mestre em Educação.

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo**

**Rio Claro  
2014**

700      Braga, Jonathan Taveira  
B813f      Formação-Arte-Escrita: contribuições estéticas para a  
              noção de experiência / Jonathan Taveira Braga. - Rio Claro,  
              2014  
              127 f. : il., fots.

              Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,  
              Instituto de Biociências de Rio Claro  
              Orientador: Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo

              1. Artes. 2. Invenção em artes visuais - Trajetórias e  
              processos. 3. Subjetividade. 4. Escrita. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP  
Campus de Rio Claro/SP

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pela presença constante nos meus caminhos, mesmo com a minha teimosa distância.

A Maria Rosa pela sabedoria nas conduções e inquietações acadêmicas / existenciais.

Ao Ricardo Basbaum pela acolhida do projeto, possibilidade de conversa, pensamento, partilha.

A Kátia Kasper e César Leite por aprendizados *além*, pela sensibilidade das leituras e acompanhamentos.

Aos encontros rio-clarenses que somaram intensamente à bagagem da mochila nessa travessia, estrangeiros ou sim.

Ao apoio financeiro da CAPES, cuja bolsa cobriu parte das minhas dedicações durante o Programa.

ACRESCENTAR: V.  
T.D.J. AJUNTAR  
ALGUMA COISA A  
OUTRA, PARA TOR-  
NÁ-LA MAIOR EM  
TAMANHO, NOME,  
PO E FORÇA. 2. A-  
CRESCENTAR BEN-  
VANTAGENS, GRA-  
ÇAS, ETC. 3. DIZER  
EM ADITAMENTO  
A (O QUE JÁ SE DIS-  
SE). 4. AJUNTAR, A-  
DITAR, ADICIONAR.  
T.D.J. ACRESCE-  
R: ACRESCENTOU DO-  
AS ADONAÇÕES A  
DEFINIÇÃO DA PA-  
LAVRA...

SER/PERMANECER NA  
INCOMPLETUDE

COMPLETAR: V.T.D.J. FAZER COMPLETO;  
INTEIRAR; ACABAR. 2. CONCLUIR; REMA-  
TAR. 3. PERFAZER; FAZER; Atingir. P.  
4. FAZER COMPLETO, INTEIRANDO-SE...

*“E como se reconhece, no fundo, a vida que vingou?”*

*(Ecce Homo – Friedrich Nietzsche)*

## RESUMO

Buscando contribuir com a dimensão estética da formação – na perspectiva da experiência e como processo de produção de subjetividades para além dos espaços formais de educação –, trata-se de uma cartografia da trajetória de vida e de criação do artista das artes visuais Ricardo Basbaum. O que traz a trajetória de Basbaum, seus processos e práticas, para a produção de pensamentos em torno de outros territórios existenciais? Essa pergunta contorna o desafio de buscar os processos artísticos e inventivos contemporâneos para averiguar procedimentos que colocam em jogo políticas de subjetivação: dimensões do sensível, presentes nos modos de nos relacionarmos com o mundo; possibilidades de singularização frente aos aparelhos de captura e modulação; configurações de modos de existências atravessados por práticas da escrita como experiência de si. Para a realização deste trabalho, além da revisão bibliográfica mapeando as noções citadas, configuraram materiais de análises: depoimentos de Basbaum sobre sua trajetória de formação e processos de trabalho (um coletado em áudio e outros presentes em distintos meios impressos e virtuais); sites mantidos pelo próprio artista, os quais documentam seus projetos através de escritos diversos e imagens; algumas vivências em exposições coletivas que participou e materiais disponíveis nesses mesmos eventos, como cartazes, fotografias e diagramas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Formação. Arte. Experiência. Subjetividade. Escrita.

## **ABSTRACT**

Seeking to contribute to the aesthetic dimension of formation – from the perspective of the experience and as the process of producing subjectivities beyond the formal spaces of education –, this study approaches visual artist Ricardo Basbaum's life and creative trajectory through cartographic practice. How do Basbaum's trajectory, processes and practices contribute to the production of thoughts about other existential territories? This question circumvents the challenge of seeking contemporary artistic and inventive processes for investigating procedures that focus on policies of subjectivation: dimensions of the sensitive, present in the way one relates to the world; possibilities of singularization compared with capture and modulation devices; settings of modes of existence articulated with writing practices as an experience in itself. In addition to the literature review that mapped the referred concepts, this work was comprised of the following materials of analysis: Basbaum's testimonials on his educational path and work processes (one collected in audio form and others found in different printed and virtual media); websites maintained by the artist himself, which document his projects through various images and writings; some experiences in collective exhibitions that he participated in and materials available in these events such as posters, photographs and diagrams.

**KEYWORDS:** Formation. Art. Experience. Subjectivity. Writing.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                             |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. DA PRODUÇÃO DE UM ESTAR NO MUNDO .....</b>                                                                                                            | <b>10</b>  |
| <b>2. DELINEANDO UMA PÓS-EDUCAÇÃO .....</b>                                                                                                                 | <b>24</b>  |
| 2.1. Em torno do prefixo <i>pós</i> .....                                                                                                                   | 25         |
| 2.2. Para além das estruturas .....                                                                                                                         | 28         |
| 2.3. Práticas do subjetivo .....                                                                                                                            | 30         |
| 2.4. Experiência: <i>forma-em-ação</i> .....                                                                                                                | 34         |
| <b>3. EST(ÉTICA) E ESTILO.....</b>                                                                                                                          | <b>40</b>  |
| 3.1. Território e desterritório do termo .....                                                                                                              | 41         |
| 3.2. Processo, pensamento e experiência estética.....                                                                                                       | 45         |
| 3.3. Escrita como devir .....                                                                                                                               | 49         |
| <b>4. SOBRE ARTE-VIVÊNCIA / ESCRITA-OUTREM.....</b>                                                                                                         | <b>57</b>  |
| 4.1. Limiares do contemporâneo em artes visuais.....                                                                                                        | 60         |
| 4.2. Ricardo Basbaum: trajetória-membranosa-coletiva-pública-etc. ....                                                                                      | 66         |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                                                                                     | <b>102</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                                                                                                                         | <b>109</b> |
| 1. Transcrição da conversa com Ricardo Basbaum em Agosto de 2013.....                                                                                       | 109        |
| 2. Reprodução do Diagrama ( <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> )<br>[atualizado em Dezembro de 2011] de Ricardo Basbaum ..... | 128        |

*“Minha vida, minha vida, tanto falo dela como de uma coisa acabada, quanto como de uma brincadeira que ainda dura, e estou errado, pois ela acabou e dura ao mesmo tempo, mas com que tempo verbal exprimir isso?”*

*(Molloy - Samuel Beckett)*

## 1. DA PRODUÇÃO DE UM ESTAR NO MUNDO

, revela-se um caminho assegurado por um lugar de chegada. Tatuados na carne da palavra formação discursos sobre o ato e o efeito de conduzir. Ações intencionadas riscam horizontes ideais. Práticas emergem da possibilidade de saber aonde se vai – “isso quase nos tira a vontade de ir” (BECKETT, 2007).

Na intenção de coerência com um projeto humano, trajetórias de formação são traçadas por caminhos já prescritos de antemão, sufocando possibilidades de desvios, bifurcações e improvisos. Um trajeto forçado. Itinerário. Atravessar e ser atravessado por uma experiência pauta-se por metas, limita-se na produção do mesmo, quando na sua própria etimologia refere-se a uma aventura, um lançar-se ao desconhecido, passível de riscos e sem confortável garantia.

O exercício proposto aqui, no entanto, visa pensar sorrateiramente algumas questões inerentes ao ato e efeito de conduzir por entre um caminho que pouco ou nada assegure. Um caminho que acontece. Seria, mais especificamente, nos atentarmos para aquela pedra que inesperadamente há no meio do caminho. Ou melhor, fazer com que pedras brotem pelo meio do caminho. Daquele personagem grego (pedagogo), escravo, em geral estrangeiro ou forasteiro, encarregado de acompanhar as crianças até o local do conhecimento e fortalecer os ensinamentos pronunciados pelo mestre-docente (pedônomos), interessa-nos sua presença lateral no trajeto entre a casa e a escola. Ali, por onde guia, estimula, cobra, reforça, mostra uma familiaridade com o que é estranho. O ato de acompanhar por entre um fora expõe algo singelamente potente. O personagem em questão, afinal, figura secundária na busca pelo conhecimento, possui a capacidade de lidar com esse território inseguro que é a rua e suas contradições. Uma experiência para além das instituições família/ escola. Ação política por natureza.

Havia anotado o modo sorrateiro das nossas intenções, pois qualquer pretensão de alarde tornar-se-á uma exemplar captura. A tarefa, pois, de ouvir o longo e interminável processo de travessia, implícito na própria noção de experiência, deve distanciar-se de qualquer intenção prescritiva e útil. Daquela familiar máxima de que os fins justificam os meios, sugerimos, pois, uma espécie de inversão-duplicação-falência da lógica dos destinos incansavelmente projetados. Algo como os meios justificam os fins, tampouco parece plausível, visto que ainda aí reside uma finalidade. Os meios atropelam os fins. Pronto! Por ora, nos contentemos com tal possibilidade.

Nesse viés, compartilharemos da sugestão de Jorge Larrosa quando aponta, na esteira de Nietzsche, que “a formação só poderá realizar-se intempestivamente, contra o presente, inclusive contra esse eu constituído” (LARROSA, 2004a, p. 61). Sugestão que desassossega qualquer projeto que se queira educativo. Afinal, como preparar algo para o trato com o intempestivo? Se negarmos um porto seguro, se os caminhos atravessados não possuem roteiro, se não sabemos muito bem o que irá acontecer numa misteriosa aventura, como nos prepararmos para acolher o inesperado? Distante da tentativa de responder a essas questões, de propor qualquer fórmula para o específico, de delinear uma forma de conduzir ou ser conduzido, o esforço aqui será o de esculpir algumas pedras e plantá-las no meio do caminho. Pedras propositivas, dispostas no entre, que pretendem escapar a qualquer apelo de contemplação.

Sabe-se de um conto saramaguiano (1998) que um homem repentinamente toca na porta do rei para lhe pedir um barco com a premissa de que o mesmo irá conduzi-lo à ilha desconhecida. Uma empreitada infeliz, uma falácia, segundo o rei, pois não havia nada que garantisse o sucesso do propósito. Assim, como nada garantia o sucesso, também o contrário mostrou-se um argumento malsucedido. Tratando-se de uma busca pelo desconhecido qualquer objeção cabia insatisfeita. Afinal, sombra densa do próprio saber, o desconhecido escapa a qualquer domínio soberano. Logo, um barco foi colocado à disposição daquele inquieto homem que pretendia trocar o certo pelo duvidoso. Havia louco para tudo, conformou-se o rei, inclusive para buscar o impreciso.

O homem, ao contrário, sentiu-se motivado. No entanto, não conseguiu tripulação disposta a colaborar com as aventuras desconhecidas. As pessoas já estavam satisfeitas e ocupadas demais com aquilo que conheciam. O alucinado homem demonstrava maturidade em seus desejos e sabia dos perigos da ausência de projeto. Partiu, afirmando que se não saísse de si, não saberia quem era...

Colocar-se ao sabor dos ventos; ser conduzido por uma pequena ilha de desejos flutuantes. Para aquele homem, o barco não se resumia a uma mera embarcação. Era um outro possível dele mesmo. Um homem-barco-desconhecido. Para além de uma insatisfação para com o ambiente em que residia, a disposição para uma busca errante não pretendia um ponto de chegada, mas simplesmente o ato de partir. Colocar-se no entre das lógicas, ser processo.

Nessas aventuras por terras desconhecidas, outros personagens compõem um filme de Tarkovsky (1979). Nele, um professor e um poeta procuram um *Stalker* num vilarejo russo. Estavam em busca da Zona – lugar misterioso, repleto de armadilhas, impossível de sobreviver

sem a sabedoria dos Stalkers. A promessa dizia respeito à realização de todos os sonhos e desejos daqueles que encontram ou chegam com vida numa sala central da Zona. Havia uma promessa... E havia as forças de um lugar desconhecido.

Já o encontro com o desconhecido será tema de uma releitura de Robinson Crusoé, *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier (1985). Após um naufrágio, Robinson deparou-se com uma imensa ilha paradisíaca e deserta. Desconhecida, portanto. Depois de algumas atividades na ilha, consegue concluir a construção de um barco que o levaria para longe dali. Havia gasto todas as suas energias na construção do *Evasão*, suporte fluviável que domaria o acaso dos ventos para trazer de volta o universo habitual da vida em sociedade. Sua maior lástima desde que aportou na ilha: não ter a confortável presença do já-visto.

Tratava-se de um plano de fuga. No entanto, Robinson não se ateu ao lugar em que edificara o *Evasão*. Era distante da água e sua pouca força de homem-só era insuficiente para o sucesso dos seus planos. Alguma desatenção acontecera durante tal projeto. A ausência de uma voz, de uma voz outra para além da dele, a qual poderia colocar em questão possibilidades à margem das suas preocupações. A ausência de outrem é a escassez dos possíveis (DELEUZE, 1985). No estado em que se encontrava, agia de acordo com seus desejos, instintivos, alguns se sobrepondo aos outros. A habilidade de averiguar possíveis falhas no decorrer de algum intento havia se perdido, por força do longo tempo em que estava incorporado à lógica da natureza local. Seus pensamentos limitavam-se na tentativa de realização incansável do seu querer último e primeiro: escapar daquele lugar solitário pela força das ficções que carregava consigo, heranças de tempos outros.

Encontrava-se doravante rodeado de objetos submetidos à lei sumária do tudo ou nada, e fora assim que, absorvido na construção do *Evasão*, perdera de vista o problema de como o lançar à água. Deve-se acrescentar que fora também fortemente influenciado pelo exemplo da arca de Noé que, para ele, se tornara o arquétipo do *Evasão*. Construída em plena terra, longe de qualquer borda, a arca esperara que a água viesse a ela, caindo do céu ou acorendo do alto das montanhas (TOURNIER, 1985, p. 31).

Uma espera fazia-se necessária. Em algum momento as águas alcançariam o casco, tomado em musgos, e o levaria para longe daquela impossibilidade. Em algum momento...

Minguada a possibilidade de fuga e retorno, Robinson acostuma-se com a ilha. Apesar das muitas tentativas de domesticá-la segundo as regras importadas da sociedade perdida, com

ela, Robinson constrói uma relação natural que afeta seu modo de ser e a própria lógica do lugar. Entrava em verdadeira simbiose com o personagem-ilha.

Um outro importante personagem aparece para contribuir com tal simbiose: *Sexta-feira*, nome que dá título ao romance. Outro desconhecido. *Sexta-feira*, foragido de uma ilha vizinha, desembarca na ilha e, por acaso, é salvo por Robinson. Dali em diante, de um modo não intencionado, encarrega-se de iniciar Robinson em uma ordem intensiva, distante da sua lógica de europeu civilizado. Será seu guia por entre os códigos do lugar. Fará produzir. O desconhecido, aos poucos, torna-se familiar.

\* \* \*

E tinha esses recortes na cabeça dos tempos que iniciei pensar a formação humana, durante a experiência com um projeto de pesquisa de Iniciação Científica, entre 2009 e 2010. As buscas, perdas e os desejos desses personagens traziam imagens que me inquietavam, lançando pistas de outros modos de olharmos os processos dentro do campo da educação.

A imagem que se fazia constante era o fio de Ariadne. Aquela linha capaz de registrar os percursos errantes num jogo de labirinto. Linha que sinaliza uma busca com possibilidade de retorno e infinitas tentativas. E pela possibilidade do retorno conotar uma ação labiríntica, um novelo faz-se essencial. Pensar trajetórias de formação parece ser esse lugar de um retorno constante à memória dos acontecimentos, multiplicando sentidos, narrativas. Rever acontecimentos consiste nessa tarefa de fabular aquilo que se é; enveredar pelos afetos vividos buscando outros contornos de si; colocar-se no exercício de *vir-a-ser*.

E foi buscando intensificar a questão da memória, presente na ideia de formação, que apresentamos uma ação na abertura do VI Integrap<sup>1</sup>, em 2012. Na ocasião, li um pequeno texto construído a partir do conto saramaguiano e do romance de Tounier, conduzindo o público da palestra do anfiteatro ao espaço de vivência do prédio do Instituto de Biociências. Ali, sob uma imensa árvore na qual suspendemos e instalamos algumas cadeiras, houve uma apresentação de dança ao som de Ataulfo Alves, *Meus tempos de criança*. Enquanto

---

<sup>1</sup> Integrap é um programa de integração entre a Pós-Graduação e a Graduação, realizada pelo Programa de Pós-graduação em Educação do Instituto de Biociências da UNESP/ Rio Claro. Sua finalidade é aproximar os alunos através da partilha das pesquisas na área da licenciatura com oficinas e palestras. Eram também proponentes da ação: Maria Fernanda Zupelari, Sérgio Carneiro Jr., Rafael Caetano e Felipe Joaquim.

conduzíamos o público até o local da instalação, íamos refazendo um novo seguindo fios de linhas cuja outra extremidade encontrava-se na base da árvore sob a qual aconteceria tal dança. Parando, recitando o texto; andando e refazendo o novo.



**Figura 1:** Ação performática em abertura de evento (VI Integrap), UNESP/ IB/ Rio Claro, Agosto de 2012. Imagens de Renato Trevisan e Paula Caldas.

Os desejos atravessados dos personagens do romance de Saramago e Tounier eram citados durante a leitura do texto. A busca pelo desconhecido; o retorno ao semelhante. Falava aos ventos sobre aventuras, sobre o navegar por entre possíveis sem querer um porto de chegada, sobre o retorno a um mesmo sempre outro, capacidade de estrangeirar-se constantemente. E era um convite:

*Um lançava-se à perdição para se encontrar; o outro, já perdido, sofria pelo não-encontro. Porém os dois, inquietos com o estado atual de coisas. Algo os movia: um desconforto, a necessidade de busca, o desejo de travessia...*

*Você está satisfeito com o estado atual no qual se encontra? Quanto do desconhecido você experimentou hoje? Quanto daquilo que você conhece*

*limita uma busca pelo desconhecido? Com que força nos lançamos ao desconhecido quando aquilo que conhecemos nos ocupa em demasia? O que lhe move a ser o que é: aquilo que conhece ou o que virá a conhecer? Suspendamos o tempo e experimentemos um trajeto como ficção. Como travessia rumo ao e em nome do desconhecido. Um corpo-memória, lembrança inventada, saudade daquilo que não vivemos...*

\* \* \*

E era verão quando expus um trabalho num encontro da UNE, em 2007, no Rio de Janeiro. Uma grande expectativa: era minha primeira exposição para além dos muros da universidade. Estudantes de artes de diversas instituições e linguagens compunham mostras a partir das relações entre Brasil e África, tema de trabalho daquele encontro. Particularmente, meu trabalho exposto não era resultado dessa problemática, mas aos olhos da curadoria da Mostra de Artes Visuais havia um diálogo gráfico com o universo africano. Talvez as cores em tons de terra, o grafismo configurando uma textura... Contudo, o título insistia numa perda do olhar: *Labirinto I*. Era um resultado dos percursos na linguagem do desenho, motivo que me estimulou a entrar no curso de Artes Plásticas.

O fato é que nessa ocasião foi a primeira vez que tive contato com Ricardo Basbaum. Não o conhecia enquanto artista. Somente havia lido alguns textos presentes em um livro de sua organização – coletânea de textos sobre arte contemporânea brasileira. Nessa ocasião, Basbaum compunha uma mesa redonda que buscava indagar em torno dos lugares do atual circuito das artes visuais. Como estudante iniciante nas questões do campo, tudo era bastante novo para mim, principalmente o que se referem o mercado da arte e as estratégias de um circuito de produção artística. Após a realização dessa mesa, pude conversar rapidamente com ele sobre o trabalho que estava apresentando na Mostra. Lembro que conversamos sobre as fronteiras das linguagens, pensando algo entre desenho e gravura como sugeriria o trabalho exposto ali. Somente.

Em época próxima, nas tardes frias de Curitiba, chego ao Departamento de Artes da UFPR e me deparo com um objeto em destaque no *hall* de entrada. Geométrico, branco, liso e brilhoso. Parecia uma grande bacia de metal pintada com tinta automotiva. Retangular, com as pontas cortadas, possuindo no centro um círculo vazado e uma faixa azul nas extremidades da forma.



**Figura 2:** objeto (aço pintado, 80 x 125 x 18 cm), parte do projeto *NBP*. Imagem disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/>> Acessado em: 12/02/2014.

Tratava-se do projeto *NBP* (*Novas Bases para a Personalidade*) de Ricardo Basbaum, cuja série, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, pretendia provocar uma vivência com aquele objeto ali exposto. Junto com alguns amigos do curso, fizemos algumas fotografias do manuseio com o objeto. Depois de uma semana, participando efetivamente das atividades do *campus* e, claro, sofrendo diversas intervenções, o objeto-viajante desaparece. Um envelope amarelo, encontrado na portaria, trazia o título: “Aos Cuidados do Departamento de Artes.” Em seu interior, a mensagem:

*Sequestramos o objeto.*

*Ao abordar a vítima em questão não tivemos muitos problemas para fazê-la nos acompanhar.*

*Pobrezinho, reclamava de maus tratos e de ser assediado por estranhos. Cansado dessa vida controlada nos disse que ficava feliz de nos acompanhar até o cativoiro.*

*Mesmo assim encaminharemos um pedido de resgate em breve.*

*Atenciosamente,*

*Os Sequestradores.<sup>2</sup>*

O caso do objeto sequestrado alastrou-se pelos corredores do *campus*. Vasculharam os arredores, levantaram os suspeitos e tudo foi esclarecido. O objeto estava na dispensa da antiga casinha onde residiam as máquinas de fotocópias e o centro acadêmico. Um pequeno cômodo abafado e empoeirado, destinado ao convívio dos estudantes.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=50>> Acesso em: 12/02/2014.



**Figura 3:** Na sequência, registro de intervenção realizada por um dos sequestradores (Maikon); o objeto no cativeiro; e flagra de duas tentativas de fuga do *campus*. Imagem disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=50>> Acessado em: 12/02/2014.

Muitas histórias foram catalisadas pela presença daquele objeto viajante no DeArtes. E para além dessa experiência, muitas outras compõem a plataforma virtual do projeto *NBP*. Desde 1994, Ricardo Basbaum produz em série e envia esse objeto para distintas partes do mundo. Grupos, pessoas, instituições recebem a proposta de conviver por alguns dias com aquela forma, passível de múltiplas leituras. No site do projeto ele coleciona diversos relatos em torno dessa experiência artística. Uma proposta imersiva, íntima, que pretende uma incorporação da arte na vida ao fundir espectador e obra. Algo que faz proliferar sentidos, mover produções; inquieta, trama.

Esse teria sido meu primeiro contato com o trabalho de Basbaum. No decorrer do curso de Artes, me envolvi na leitura de alguns artigos seus buscando referenciais para o pensamento na arte contemporânea. O desenvolvimento de uma monografia (BRAGA, 2010) em torno da Estética Relacional (BOURRIAUD, 2009) aproximou-me mais ainda das suas contribuições no campo. E foi no choque gerado pelo contato com seu trabalho – choque, pois de certa forma essa operação contemporânea arrastava minhas poucas e seguras noções do que viria a ser arte para um lugar distante, complexo e curioso – que surgiu o desejo de investigar mais a fundo propostas artísticas relacionais, processuais e vivenciais.

Durante o primeiro ano do curso de mestrado, visitei a Bienal de São Paulo (2012) e tive o prazer de encontrar mais um trabalho de Basbaum, não diferente, invocando a participação do público. Nela, apresentou uma instalação intitulada *transatravessamento do artista-etc.*, na qual disponibilizava bancos com colchonetes dispostos e projetados a partir das variações da forma específica do objeto *NBP*. Nas paredes do entorno, havia um imenso diagrama criado pelo artista, e ao seu lado, a frase: *escrever em grupo falar em grupo*

*desenvolver documentos produzir sons pensar coletivamente linhas individuais combinações de vozes indicar diferenças pronunciar palavras sozinho e ao mesmo tempo: conversas-coletivas.* A proposta era um convite à conversa e interação. Espaço dialógico para encontros. Alguns programados pelo artista; outros, legados ao acontecimento.



| conversas-coletivas<br>collective-conversations                |                              |                                                                         |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| ao vivo<br>live                                                |                              |                                                                         |
| talk, work, text<br>speech, sound, text                        | 13 outubro 15th<br>october   | Alexandre Fenerich<br>Brandon LaBelle<br>Rachel Stoff<br>Yitshak Perlad |
| group, collective, experience<br>group, collective, experience | 17 novembro 17th<br>november | Bojana Plakur<br>David Sperling<br>Mariana Mercassa<br>Tulin Tavaras    |
| + participantes<br>participants                                |                              |                                                                         |

**Figura 4:** Vista da instalação *transatravessamento do artista-etc.* e programação das *conversas-coletivas*, na Bienal de SP, 2012. Imagem de acervo pessoal.

Na mesma época acontecia na Pinacoteca do Estado de São Paulo a exposição *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*, com a curadoria de Guy Brett e envolvendo setenta artistas brasileiros, com trabalhos dos anos 50 à primeira década do século XXI. A mostra discutia questões entorno do objeto – sua ausência e presença na produção desses artistas. Ali Basbaum expôs outra instalação, também consequente do projeto *NBP – Você gostaria de participar de uma experiência artística?* –, trazendo registros fotográficos da utilização do objeto por participantes e novos diagramas. Disponível aos visitantes, uma pilha geométrica de folhas com o diagrama impresso e atualizado em novembro de 2011. Como também, o objeto-viajante guardado sob as estruturas metálicas que ao mesmo tempo possuem a função de banco ou cama.



Figura 5: Vista e detalhes da instalação na Pinacoteca de SP, 2012/13. Imagem de acervo pessoal.

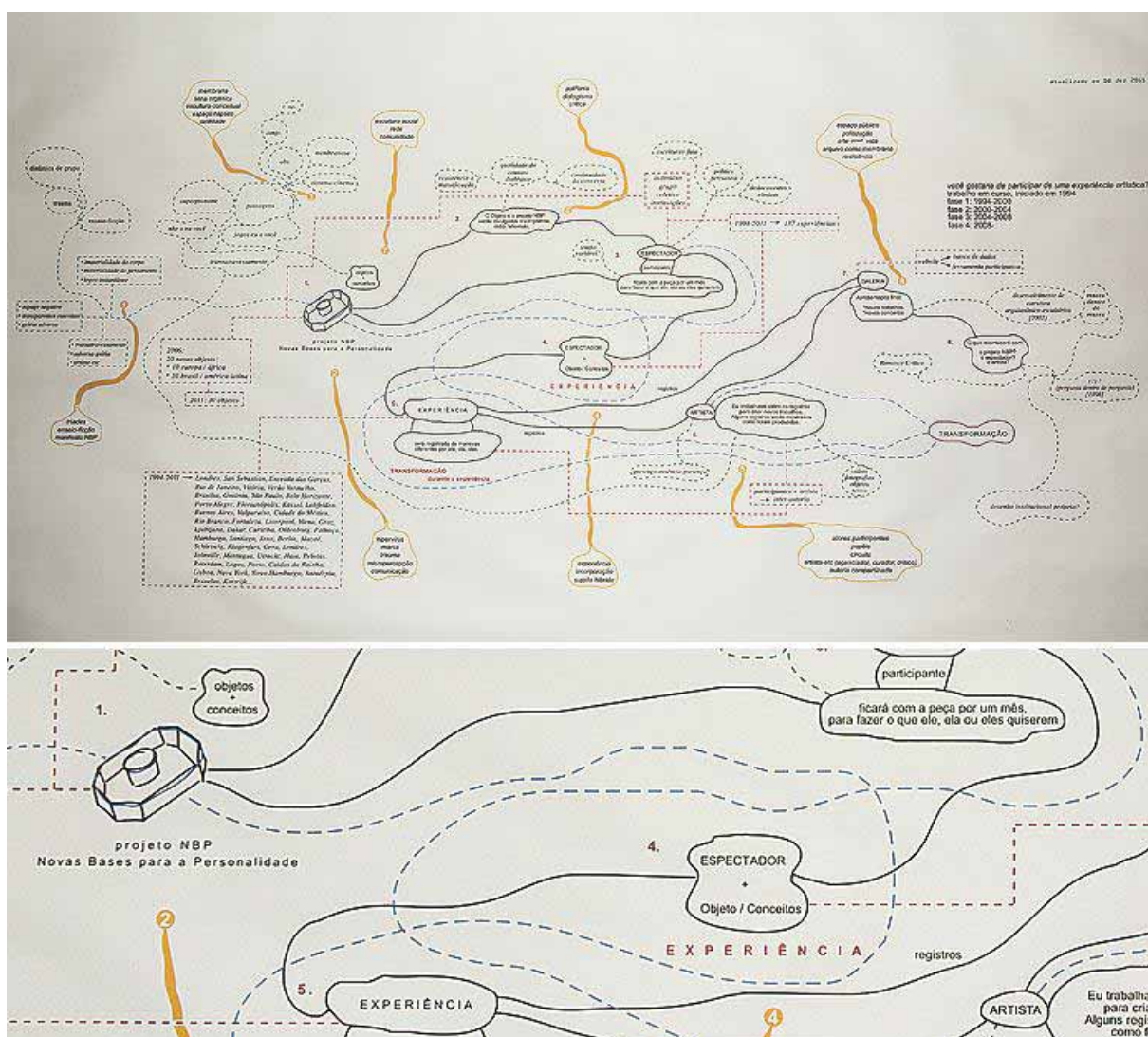


Figura 6: Acima: Diagrama (Você gostaria de participar de uma experiência artística?) [atualizado em dezembro de 2011], cartaz em offset, 53,5 x 100 cm. Disponível na exposição Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 28 de Outubro de 2012 a 13 de janeiro de 2013, Curadoria de Guy Brett. Em baixo: detalhes. Imagem de acervo pessoal (em anexo encontra-se outra reprodução desse Diagrama em escala maior).

Desde então, esse diagrama compôs o ambiente da minha casa em Rio Claro. Assim que retornei de São Paulo, centralizei-o na parede e passei a conviver com sua complexa presença. Ali, amarelando com o tempo, muitas vivências o acompanharam. Observava e era observado pelas visitas que atonitamente indagavam sobre o que se tratava. Um desenho de um artista, Ricardo Basbaum, com o qual venho pensando algumas perspectivas de formação – resumia minha resposta.

De fato era um resumo. O desenho, permanentemente exposto nesse espaço íntimo, trazia consigo uma incógnita para os caminhos que estava por traçar. Era impossível, muitas vezes, não o remeter àquele monólito que outrora me inquietou quando assisti a uma clássica odisseia futurista cinematográfica. Habitando um espaço familiar, hora ou outra aparecia nas minhas ideias levantando uma série de questões em torno das minhas próprias intenções. Reforçava a crença de que os movimentos mais interessantes pelos quais atravessamos residem na presença de coisas e acontecimentos que não se revelam numa percepção imediata. Exigem tempo, cautela, para que aos poucos possamos acolher seus sentidos.

Antes de ocupar minha casa com linhas, formas, cores, termos e conceitos, a presença desse diagrama na parede remetia-me constantemente a um universo outro: *universo-Basbaum*. Inseparável daqueles mesmos elementos, contudo, portando outros de inestimável valor discursivo. Encontrei-me, pois, em meio a uma lógica que exigia constante cuidado. Das questões que tal presença impunha no meu caminho, inquietava-me a necessidade de não querer falar em nome de alguém. Gostaria, isso sim, de sobrepor vozes para a composição de alguma coisa que estivesse a salvo de uma imaginação previsível. Da minha, principalmente.

\* \* \*

E é sobre esses encontros, e outros por inventar, de que trata o presente texto. Considerando que tais encontros são linhas – “que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos” (DELEUZE, 1992, p. 47) –, o desejo aqui reside na possibilidade de manusearmos algumas delas, sobrepondo-as, emendando-as, cortando-as...

Na perspectiva de uma cartografia intensiva (ROLNIK, 2007), a busca será a das marcas e movimentos que tais linhas registram sobre o espaço da produção de subjetividades. Nesse viés, leva-se em consideração a possibilidade de configuração de um estilo no traçado

de uma geografia dos encontros: criação de formas de expressão para impactos sofridos por um território subjetivo, para produção de sentido, de pensamento com e a partir da experimentação desses territórios.

Cartografia refere-se a traçar linhas de um território existencial<sup>3</sup>; supõe exercícios de composição de linguagens (ROLNIK, 2007); traçar os movimentos sucedidos em um terreno subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades que o invadem, atravessam, abalam, transformam. Cartografar esses movimentos tem a ver com a prática que lhes dá visibilidade e sentido, buscando problematizar um território subjetivo sem pretender interpretá-lo; investigar os efeitos dos encontros enquanto eles acontecem e também seus rastros (KASPER, 2008).

O desafio geral talvez se resuma na seguinte pergunta: o que trazem os processos artísticos contemporâneos para pensarmos trajetórias de formação? Outra pergunta catalisadora, mais específica, seria: o que traz a trajetória de Ricardo Basbaum, seus processos e práticas, para a produção de pensamentos em torno de outros territórios existenciais?

Distantes, talvez, estaremos dos contextos formais que envolvem as práticas educativas. Distantes, porém, juntos – visto que tais contextos não estão isentos das maquinarias da produção de modos de existir, o nosso fio de Ariadne. Contudo, não configura como problemática dessa investigação as questões concretas que envolvem o fazer em sala de aula. Menos ainda, o intento de reafirmar um lugar para o ensino das artes. A questão por aqui percorre a possibilidade de abordarmos outros modos para olhar o mundo: os desejos que fazem produzir, os acontecimentos que inquietam, as buscas e relações singulares com aquilo que difere.

Em um primeiro momento dessa travessia, no capítulo-cômodo primeiro dessa morada-texto, *Em torno de uma pós-educação*, situo-me dentro do campo de investigação da área da Educação, buscando construir um terreno de onde parte minha voz. Esse capítulo traz um debruçar-se no termo formação, vista como experiência e produção de subjetividades

---

<sup>3</sup> A apropriação de uma palavra e procedimento do campo da Geografia está ligada principalmente a uma prática do conhecer para Gilles Deleuze. Complementando o que foi colocado anteriormente, segundo ele, as linhas são elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos, e como tal, podem ser abstratas ou não, segmentadas, dimensionais, direcionais (DELEUZE, 1992, p. 47). Seguindo as colocações de Deleuze, a psicanalista Suely Rolnik (2007) define a cartografia como o procedimento que possibilita tornarmos visível algo invisível. Para ela, as paisagens psicossociais também são cartografáveis. “A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros” (ROLNIK, 2007, p. 23). Por natureza, a cartografia como método não se aplica, mas se pratica. Tal procedimento não é visto como uma metodologia rígida com suas etapas pré-formuladas, mas possibilita inventar instrumentos para o relato sobre as experiências atravessadas num determinado campo de atuação: “há que se configurar uma maneira de dizer capaz de expressar a força da experiência” (FARINA, 2008, p. 11). Esse caráter flexível requer do cartógrafo uma atenção “ao particular que caracteriza cada situação (ou seja: singularizar-se) e cuidadosamente estudar as possibilidades de acoplamento e conexão junto ao ambiente em que se busca inserir, atuar, tornar visível” (BASBAUM, 2007, p. 78).

singularizantes. Contornar algumas questões que envolvem essas noções trouxe a possibilidade de averiguar o interesse de áreas distintas do conhecimento em algumas práticas e procedimentos artísticos. O sujeito parece mesmo ser uma fronteira. E o discurso em torno dele constitui uma história. Algo que abrange consciência, linguagem, sensibilidade.

Mas é no capítulo seguinte que iremos desenvolver algumas questões sobre o sensível: *Est(ética) e estilo*. Nele, esboçamos um breve histórico do termo estético, explorando sua correlação com a história da subjetividade, como sugerido por Luc Ferry (1994). No mesmo recinto, passaremos por algumas ideias de Luigi Pareyson (1997) sobre o processo criativo e a experiência estética, observando o exercício de algumas teorias sobre o fazer artístico, principalmente ao que se refere à noção de estilo. No último cômodo desse lugar, trago uma reflexão que vem me inquietando ultimamente: a escrita e suas relações com os processos de constituição de si. Com ela, podemos aprofundar algumas concepções estilísticas, desvendando relações políticas e éticas na configuração de formas por vir.

A travessia estará (quase) completa quando sairmos dessa parte interna para adentrarmos no quintal. Nesse momento, seremos guiados por uma pequena mostra do percurso da história da arte desde os anos 60, período de muita teorização e experimentação na produção artística brasileira, até encontrarmos a trajetória de formação e invenção de Ricardo Basbaum. Adiante, o passeio será por entre as palavras desse artista (-etc.) colhidas em diversos materiais que constituem, principalmente, um discurso em primeira pessoa. São entrevistas, textos biográficos, poéticos, críticos e matérias da mídia impressa que pretendem compor um ornamentado jardim. Como todo jardim, esse também é produzido segundo os desejos e afetos do jardineiro. Cabendo apenas ressaltar que, para além desse território, muito ainda existe para ser cultivado. Dali em diante, nada mais se sabe...

*“Coisa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina.”*

*(Pessoa - Arnaldo Antunes)*

## 2. DELINEANDO UMA PÓS-EDUCAÇÃO

Percebe-se no cenário epistemológico atual uma atenção especial aos procedimentos advindos do fazer artístico para a expansão das formas de pensamento em outros campos do conhecimento. São atenções que vão além das construções críticas dos discursos da arte, os quais delinham o campo disciplinar específico, para envolver e colocar em jogo a própria noção do que entendemos como humano: formas de ser/ conhecer/ valorar no curso do próprio existir.

Segundo Pedro Angelo Pagni (2012), o esforço de alguns filósofos – principalmente aqueles advindos da chamada filosofia da diferença e pós-modernidade (PETERS, 2000) – em ir ao encontro da experiência estética “parece ser uma das estratégias para problematizar o humanismo metafísico em que se assenta a ideia de formação e a metanarrativa de emancipação que pressupõe” (PAGNI, 2012, p. 42). Concedendo à arte a expressividade de uma qualidade humana, a experiência resultante dela “exigiria de quem a usufrui e do artista certa disposição subjetiva para deixar-se provocar e se transformar na relação com o outro, podendo lançar dessa perspectiva algumas luzes sobre a ação pedagógica” (PAGNI, 2012, p. 43). Ainda complementando Pagni, a arte seria para alguns filósofos

uma das formas de denunciar o sistema por esse seu suposto humanismo, que o faz ainda postular a formação do homem em vista de sua emancipação, em uma época em que as suas condições de possibilidade seriam bastante limitadas e em que o sujeito que pressupõe já teria se convertido em objeto de manipulação ou em assujeitado, primeiro, pelo Estado e, depois, pelo Mercado. Ela seria também um modo de resistir ao existente, mobilizando esse humano demasiado humano ou esse inumano contra o desumano e o inumano produzido pelo sistema (PAGNI, 2012, p. 43).

Esse modo de atenção para com a arte é reforçado pela postura crítica em relação aos grandes relatos ou narrativas mestras, à racionalidade enquanto pressuposto fundacional, ao sujeito-essência que preexiste à sua constituição na linguagem e no social, olhar que abala os alicerces modernos de projeto de formação humana. Portanto, a atenção às práticas artísticas dentro de outros campos do conhecimento tende a tensionar não somente os limites disciplinares, mas também esse projeto educativo alicerçado na modernidade e tão bem enraizado ainda hoje nas nossas concepções de formação.

Situando as colocações em torno de um *fazer-arte* distintas das questões que rondam o ensino de arte, estaremos adiante situando tais práticas culturais dentro de um contexto

histórico da produção de pensamentos que permite observar os modos de existência como uma possibilidade artística. Nos esforços para analisar as condições de produção na contemporaneidade, o posicionamento pós-moderno traz compreensões críticas em torno da subjetividade, o qual possibilita olharmos as práticas culturais como mecanismos que produzem formas sensíveis de ser e estar no mundo.

## **2.1. Em torno do prefixo *pós***

O termo pós-modernidade propõe um ambiente de experiências para além do projeto moderno. Uma forma de reação, uma atitude, um estilo configurado frente às primordiais ideias iluministas de compreensão dos fenômenos naturais como dados passíveis de análise e dominação pela racionalidade humana. O projeto inicial moderno de a tudo conceitualizar, nomear, definir e compilar em enciclopédias foi uma forma encontrada pelos iluministas de divulgar para a ampla consciência individual o plano absoluto e universal ao qual estavam submetidos.

Esse pensamento moderno, apesar de vestígios em períodos anteriores, inicia-se com Francis Bacon na Inglaterra e René Descartes na França, entre os séculos XVI e XVII. Porém, alcança seu auge um século depois com a filosofia de Immanuel Kant e sua ideia de que “o avanço do conhecimento exige que as crenças tradicionais sejam submetidas à operação da crítica” (PETERS, 2000, p. 12). Portanto, através de pensamentos de cunho humanista<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> De posse das concepções gregas em torno da essência humana, o Renascimento cultural, ocorrido em meados do milênio anterior, caracteriza-se pela redescoberta do humanismo que fora, durante a Idade Média, apagado ou praticado por outros modos de olhar o mundo. Se para a humanidade do medievo a concepção divina era a linha mestra para os modos de lidar com os fenômenos mundanos, cabendo aos mortais o cumprimento dos desígnios de Deus e dificultando possibilidades de transformação, na humanidade moderna, os instrumentos e novas técnicas que mensuravam matematicamente o mundo, o contato com povos diferentes em terras recentemente descobertas, “faz brotar a concepção de que o mundo talvez não esteja ainda concluído, cabendo ao ser humano a missão de levar à frente essa empreita” (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 42). O redirecionamento do olhar – de para cima e para trás, como no medievo – para baixo e para frente, como nos primórdios da modernidade, trouxeram o embrião da noção de progresso e a dimensão utópica edificadora da realidade. Como dito anteriormente, o sentido nobre e rigoroso herdado do humanismo grego, o qual buscava “a consciência gradual das leis gerais que determinam a essência humana”, e pelo qual funda a concepção de educação vista como um processo para alcançar a verdadeira forma humana (JAEGER, 2010, p. 6-7), em tempos modernos, é deslocado para uma racionalidade exacerbada, desconfiada dos argumentos mistificadores, cuja ênfase gradativamente será depositada no funcionamento dos fenômenos e não somente no ser das coisas. Algo que implicará numa alteração fundamental quanto ao propósito do conhecimento e do sujeito cognoscente: “quer-se conhecer não a fim de louvar o Criador, porém com o intuito de se interferir na criação, de se atuar sobre a natureza para dominá-la mais facilmente e, em decorrência, extrair-lhe mais lucros e vantagens” (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 45).

emerge nesses períodos em questão a primazia da razão sob a supersticiosa realidade advinda da Idade Média. Trazem consigo métodos capazes de elaborar concepções de sujeitos autônomos, esclarecidos, maiores: uma ciência laica, fragmentada em campos disciplinares, autorreflexiva, quantitativa, moderna.

O termo pós-moderno, segundo Silvio Gallo (2008), é incapaz de se constituir enquanto um conceito, visto que não possui densidade e intensidade substantiva. Por um erro de tradução da primeira obra filosófica que utilizou o termo – *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard (1979) –, o equívoco acentua-se quando invertido o caráter adjetivo do termo pelo substantivo. Isso acarretou alguns esforços em compilar sob um amplo acervo de problemáticas uma unicidade inexistente e, muitas vezes, até divergentes.

Na tentativa de escapar dessa compreensão equivocada, e buscando valorar o dissenso entre autores que utilizam o termo ou estão situados dentro de um pensamento histórico pós-moderno, podemos abordá-lo em relação a esse grande projeto moderno-iluminista, advindo das especulações humanistas do Renascimento, como uma nova postura para o trato com algumas questões de ordem epistemológica. Segundo Michel Foucault,

a epistemologia é o estudo das ciências com a finalidade de apreciar seu valor para o espírito humano, mais exatamente na perspectiva que será a nossa, a epistemologia coloca a questão do saber para uma época dada: não “o que sabemos?”, mas “como sabemos?” Em virtude de que crenças, de que hábitos, de que métodos, de quais mecanismos? (FOUCAULT *apud* MATOS, 2004, p. 201).

A atenção, portanto, segundo Foucault, é dirigida não apenas ao que se descobre, como também ao que se passa a descobrir (MATOS, 2004). Residiria nessa atenção uma forma de atitude para com a aquisição do conhecimento e seus métodos modernos, já apontando uma perspectiva *pós*. O que está em jogo na busca por uma objetividade do conhecimento, como funciona a legitimação de verdades, até que ponto há neutralidade na autonomia do pensamento? Essas resumem questões pós-modernas que evidenciam uma atitude de espreita frente às concepções tidas como universais pela ciência moderna.

Para alguns autores, tais suspeitas podem ser vistas como sinônimo de crise de um paradigma científico dominante: a substituição da acentuada eternidade pela contextualização histórica; o ingrediente da imprevisibilidade contra o determinismo das teorias; o teor mecanicista – utilitário e funcional, não objetivando conhecer profundamente o real, mas, sobretudo, dominá-lo – cedendo espaço à interpenetração, espontaneidade e auto-organização; “em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem;

em vez da necessidade, a criatividade e o acidente” (SANTOS, 1987, p. 28). São essas posições algumas maneiras de edificar um conhecimento *pós*. Como complementa Souza Santos (1987), é um conhecimento sobre as condições de possibilidade da ação humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local (p. 48).

Se configura uma atitude, antes de corporificar um conceito, podemos constituir um ambiente em que o termo *pós-moderno* faz-se visual e bastante urgente. Demarcaríamos, então, o século XX como um espaço-tempo em que as lógicas modernas colheriam seus mais refinados e catastróficos resultados – mais especificamente, a segunda metade do século em questão. No mesmo bojo de democratização do acesso ao conhecimento sistematizado, através de estratégias massivas de alfabetização, estaria também um conhecimento pautado pelo poder de dominar, a serviço de transformações totalitárias e/ou submetidas à lógica do capital. Quando entrou em jogo a construção de armas de guerra com alcance populacional, a possibilidade de consumo por créditos, juros e esquemas de lucros virtuais, estaríamos diante de um novo estilo de vida talvez imprevisível pelos pensadores iluministas. A falência de modelos paralelos ao sistema capitalista e a efetivação do consumo como ordem do dia estabeleceram um ambiente de dúvida e descrença no progresso pela razão.

Muitos são os adjetivos utilizados para designar tal ambiente *pós-moderno*. Podemos dizer que o esforço maior de muitos teóricos do termo foi de mapear os paradoxos resultantes desse estilo de vida que escapam aos progressos ditados pelas metanarrativas modernas. Tais tentativas de descrição do ambiente *pós-moderno* ressaltam um pessimismo em relação às experiências às quais estamos submetidos e poucas apontam superações. Para alguns autores estaríamos ainda vivendo uma modernidade extremada muito antes de uma ruptura. Gilles Lipovetsky (2004), por exemplo, adota o prefixo “hiper-” para designar o ambiente atual como uma elasticidade dos tempos modernos (GALLO, 2008). Para ele, o triunfo genético, a globalização liberal e os direitos humanos afirmam a caducidade do termo *pós-moderno*: “hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?” (LIPOVETSKY, 2004, p. 53).

Sociedade do espetáculo, *pós-industrial*, capitalística, líquida, são também outras designações para esse ambiente de relações contemporâneas. Um momento da modernidade em que a ordem disciplinar e autoritária de outrora se apresenta de forma fluida, cujo horizonte flexível e mutável requer uma lógica da eficiência constante: mais rentabilidade, mais desempenho e inovação. Configura-se ainda um ambiente de fortes bases modernas;

desregulamentadora e globalizada, alicerçada “essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo” (LIPOVETSKY, 2004, p. 54).

Para além das descrições, e incapaz de configurar um conceito, o termo pós-moderno pode, no entanto, ser recebido como uma atitude que não se quer negadora para com um arcabouço de concepções anteriores, mas afirmativa e intensificadora. Uma apropriação das questões-chave buscando diferir o foco de análise; mudança que inevitavelmente traz outras formas de problematizar o conhecimento, as instituições e suas relações com os sujeitos. Antes de resumir-se a uma cronologia, a práticas sociais e culturais do capitalismo tardio, o termo pós-moderno possui pontos de coincidência ou de superposição com o movimento de pensamento pós-estruturalista: “uma postura filosófica, um conjunto de novas maneiras de pensar o sujeito, sua constituição e suas práticas” (MATOS, 2004, p. 219).

## **2.2. Para além das estruturas**

Muitas vezes usado como sinônimo de pós-modernismo, o pós-estruturalismo também não pode ser reduzido a um conjunto de pressupostos compartilhados, um método, teoria ou escola, mas um movimento de pensamento: modo de pensar, estilo de filosofar, forma de escrita não homogênea (PETERS, 2000). Apesar dessa proximidade é importante ressaltar o caráter filosófico desse último em relação ao estado cultural do primeiro. Porém, podemos olhar ambos como uma atitude em relação ao estado de coisas que os precederam.

Assim como o pós-modernismo não supõe uma ruptura, mas relação com o moderno, o pós-estruturalismo estaria relacionado com o movimento estruturalista anterior, no entanto, tendendo ir além das reflexões estabelecidas. A suspeita para com a noção de sujeito autônomo, livre, autoconsciente, fonte de todo conhecimento, da ação moral e política – o sujeito cartesiano-kantiano humanista, foco central do pensamento liberal europeu – seria catalizadora de questionamentos compartilhados por ambos os momentos estruturalistas. A ênfase no inconsciente e nas forças sócio-históricas subjacentes que afetam nossos comportamentos – desejo, corpo, sexualidade – abre a perspectiva de que os sujeitos são portadores de condições externas que direcionam suas possibilidades. Perspectiva que trouxe uma crítica aos conceitos de ser e verdade indissociável da compreensão teórica da linguagem

e da cultura. Sujeitos dependentes de sistemas linguísticos e simbólicos nos quais as inter-relações entre os distintos elementos delimita uma ênfase em detrimento de seus isolamentos: um sujeito-discurso. Como complementa Michael Peters (2000),

tanto o estruturalismo quanto o pós-estruturalismo sustentam a concepção saussureana de que os signos linguísticos operam de forma reflexiva e não de forma referencial: eles dependem da operação auto reflexiva da diferença. De acordo com essa inspiração, os sistemas simbólicos (por exemplo, a cidade, a moda, a escola, a sala de aula) podem, em sua maior parte, ser analisados como uma espécie de código, isto é, eles podem ser concebidos, em termos semióticos, como uma linguagem. [...] Essa postura relativamente ao significado e à referência pode ser interpretada como uma espécie de antirrealismo, isto é, uma posição epistemológica que se recusa a ver o conhecimento como uma representação precisa da realidade e se nega a conhecer a verdade em termos de uma correspondência exata com a realidade (PETERS, 2000, p. 36-37).

A atenção à linguagem acarreta uma “sensibilidade textual e uma compreensão da importância do estilo tanto na filosofia quanto nas ciências humanas” (PETERS, 2000, p. 37). Todavia, apesar de compartilhar tal atenção e a desconfiança nas asserções de verdade, o pós-estruturalismo ainda via seu precedente como portador de um caráter cientificista de influência positivista, cujas análises sincrônicas das estruturas (a-histórica) portavam fé no progresso e na capacidade transformativa do método científico – pretensões de identificar estruturas universais comuns a todas as culturas e à mente humana em geral (PETERS, 2000). Em oposição a essa perspectiva totalizadora do estruturalismo, sua vertente *pós* “adota uma posição antifundacionalista em termos epistemológicos e enfatiza um certo perspectivismo em questões de interpretação” (PETERS, 2000, p. 39); descentra o sujeito, interessa-se pelas diferenças, exclusões, margens; pela história e pela cultura como construtos discursivos; pela dissolução das fronteiras entre as disciplinas (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 218).

Tal postura de pensamento desenvolveu diferentes métodos e abordagens de análise:

(gramatologia, desconstrução, arqueologia, genealogia, semioanálise), com frequência dirigidas para a crítica de instituições específicas (como a família, o Estado, a prisão, a clínica, a escola, a fábrica, as forças armadas, a universidade e até mesmo a própria filosofia) e para a teorização de uma ampla gama de diferentes meios (a “leitura”, a “escrita”, o ensino, a televisão, as artes visuais, as artes plásticas, o cinema, a comunicação eletrônica) (PETERS, 2000, p. 34).

Assim como os diferentes métodos de análise, problemáticas abordadas e campos de apropriações teóricas, o pós-estruturalismo escapa a qualquer concepção única capaz de

aglutinar seus diversos pensadores<sup>5</sup>. Para além de suas supostas rupturas ou continuidades críticas, e sua correspondência histórica com o ambiente pós-moderno, o amplo “guarda-chuva” pós-estruturalista pode ser observado como uma (ou várias) postura(s) frente às concepções em torno da epistemologia moderna. Através da perspectiva *pós*, tal projeto humano não deveria esquecer que é resultado de uma produção social e histórica, contingente, característica de uma época específica e inseparável dos discursos que exteriorizam suas próprias condições. Se há algum aglutinante em torno das concepções *pós*, talvez a atenção para com a linguagem seja bastante significativa para se pensar questões que emergem atualmente.

### 2.3. Práticas do subjetivo

Segundo Tomaz Tadeu da Silva (1995), a avaliação do projeto moderno, efetuada por pensadores pós-modernos e pós-estruturalistas, demonstra um deslocamento central das preocupações: “do paradigma da consciência para o paradigma da linguagem” (p. 249). Tal paradigma da linguagem aponta que o sujeito consiste numa posição terminal de uma série de aparatos discursivos e linguísticos que o modelam, formam-no, criam-no enquanto estilo. Essa perspectiva *pós* focaliza tais aparatos sob o termo processos de subjetivação: “o material, o fim e o meio sobre o qual se efetiva a formação enquanto uma arte da existência, que permite viver a vida como uma obra em vistas a transformar o próprio sujeito que a vive e, concomitantemente, o mundo no qual essa vida acontece” (PAGNI, 2012, p. 47).

Os processos de subjetivação trazem uma importante perspectiva do pensamento *pós* para a noção de sujeito quando envolvem as questões da linguagem, acentuando o caráter discursivo de todo modo de ser e estar no mundo. Muito antes de uma suposta autonomia, a maneira como nomeamos o sentido e o não-sentido do que nos passa, daquilo que nos atravessa e nos dá forma, exterioriza produções vinculadas a uma macropolítica das relações. Fazer ver e falar constituem exercícios que correlacionam poder e saber disseminados na tessitura social (SILVA, 1995). O sujeito configura-se em uma trama de relações, a qual tanto condiciona à submissão quanto possibilita resistência.

---

<sup>5</sup> Michael Peters (2000) afirma que o pós-estruturalismo está em sua terceira ou quarta geração e não possui mais uma primazia de pensadores franceses, apesar desses ainda serem referências presentes nas experimentações atuais.

Tal perspectiva supõe, portanto, uma mudança de foco: ver a constituição do sujeito não a partir daquilo que deve ser, mas *como se torna aquilo que é* na relação que estabelece com as formas de ver e dizer em determinadas condições históricas. Nos termos de uma subjetivação, para Gilles Deleuze (1992), não caberia empregar a palavra sujeito enquanto “pessoa ou forma de identidade”, mas “no sentido de processo, e ‘Si’, no sentido de relação (relação a si)” que constituem modos de existência ou possibilidades de vida: “não a existência como sujeito, mas como obra de arte” (DELEUZE, 1992, p. 116). Enfim, o quanto/ o que conseguimos inventar enquanto um “querer-artista”, traçando linhas de fuga para outras condições do possível, mesmo pertencendo a uma rede de captura e modulação<sup>6</sup>.

A perspectiva dos processos de subjetivação traz, portanto, algumas contribuições para pensar a arte e a educação enquanto dispositivos dos quais emergem funcionamentos e possíveis fraturas da subjetividade atualmente. O fato de que cada vez mais nossas expectativas de vida, sentidos e modos de viver, são alvos de uma maquinaria complexa mantidas pela lógica do capital – a qual se personifica em diversas nomenclaturas como, por exemplo: capitalismo cultural, cognitivo, economia imaterial, era da biopolítica, da produção pós-fordista (PELBART, 2003) – traz a dedução de que estamos expostos ao consumo não somente de bens e serviços, mas, sobretudo, de desejos, de subjetividades oferecidas torrencialmente nos diversos fluxos de imagens, informação e conhecimento com que nos relacionamos. É nesse contexto que emergem e cruzam-se as potências advindas das práticas artísticas e educativas. Como sugere Peter Pal Pelbart (2003), nesse contexto “seria preciso perguntar-se de que maneira, no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade, surgem novas modalidades de se agregar, trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de autovalorização” (PELBART, 2003, p. 21).

Pensando as fraturas criadas nesse ambiente massivo de produção de subjetividades, Félix Guattari (2005) afirma a possibilidade de resistência aos aparelhos de produção homogeneizantes, presentes no corpo social, através daquilo que ele conceitua como processos de *singularização* da produção de subjetividades:

existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante. A mesma coisa acontece com todos os fatos de subjetividade. A subjetividade está em

---

<sup>6</sup> Gilles Deleuze (1992), seguindo Foucault, sugere uma mudança entre o moderno e o período pós-moderno na passagem de uma configuração das *sociedades disciplinares* – séculos XVIII e XIX, com o apogeu no início do século XX – para as *sociedades de controle*. Se na primeira os meios de “confinamentos são *moldes*, distintas moldagens”; a segunda tende a uma “*modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1992, p. 221, grifos do autor).

circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 42).

Para Guattari, os processos de singularização, vistos como resistências aos aparelhos ideológicos das diversas instituições – tanto de cunho radical quanto conservador, os quais pretendem configurações massivas das formas de desejos –, necessitam de um movimento incessante de construção e destruição de territórios como estratégia para escapar às capturas engessadoras. De um lado, traçariam linhas de fuga das *subjetividades-para-consumo*; e de outro, produziriam novos pensamentos, sensibilidades, um certo tipo de universo que afetaria todos os sistemas de alteridade, de percepção e sintaxe. A questão das singularizações diz respeito ao modo como o nível das diferenças sociais mais amplas (nível molar) se cruza com o molecular (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 149); diz respeito à capacidade de invenção presente no contato entre os níveis macro e micropolíticos.

Atentar-se aos acontecimentos micropolíticos – maneiras de desejar, criar sentidos, relações –, portanto, não significaria nessa perspectiva resumir-se ao universo das pequenas ações. Como também não objetivaria um projeto prescritivo de transformação ampliado, haja vista as críticas pós-modernas/ estruturalistas para as ambições totalizadoras e teleológicas (PETERS, 2000). O foco das análises das micropolíticas de singularização seria as relações entre estes universos menores com o amplo contexto de suas condições. O que nos permite olhar as práticas da arte e da educação como processos de produção de subjetividades capazes de acionar resistências na busca por processos singulares de produção, os quais necessariamente articulam-se nas dimensões éticas, políticas e estéticas do real. Processos que não se restringiriam apenas ao instituído (a escola, a família, o Estado, o sistema), mas abrangeriam operações situadas para além desses territórios, tendo como fio condutor a busca por aquilo que difere. Como complementa Cynthia Farina (2008),

a dimensão pedagógica das práticas estéticas atuais parece ter uma vontade de “fazer ver” e “fazer pensar” sobre a forma do subjetivo e dos territórios que essa forma habita, uma vontade de “fazer ver e pensar” mais além do instituído, mais além do normatizado, mais além do hábito (FARINA, 2008, p. 5).

Essa vontade de fazer ver e pensar sobre outros modos de constituição dos sujeitos, os quais estão bem além das premissas de controle e racionalidade moderna, considera relevante a possibilidade de invenção do novo sem querer uma atitude reacionária para com um ambiente *pós*, mas afirmativa – atitude contrária ao pessimismo que ronda as reflexões de alguns pensadores. Isso não significa dizer, como vimos, que tal postura está conformada com o trajeto no qual o mundo anda, mas que sua atenção está direcionada para questões à margem das grandes preocupações (as quais não escapam de uma ordem legitimada e excludente). Apesar de partilhar a insatisfação para com a lógica neoliberalista da usinagem de modelos *prontos-para-usar*, a perspectiva *pós* parece supor que uma superação dessa lógica passaria também pela construção de uma identidade que fixaria outros modelos homogeneizantes. Os interesses, portanto, parecem se desenhar longe das prescrições e próximos das análises minuciosas daquilo que passa despercebido e demonstra potencialidades para com as maneiras de lidar com o mundo. Sugestivamente seria, de forma sintética, perguntar: quais as potências de criação estão presentes nas condições atuais de conhecimento e relacionamento com o mundo?

Indaga-se, pois, em torno daquilo que é potente: a potência da vida. Aquilo que escapa à macrológica da proliferação dos afetos. Criar, nessa perspectiva, seria partir da impossibilidade de singularizar-se num ambiente em que muito está dado e delimitado, para então traçar caminhos possíveis<sup>7</sup>. Ainda que a lógica das relações sociais priorize e se alimente com a novidade, o que supõe um risco de captura antes que resistência,

produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum (PELBART, 2003, p. 23).

Das intersecções entre a arte e a educação emerge, portanto, uma necessidade de atenção, de outra atitude, outra postura epistemológica. Tal postura será também defendida por Guattari no livro “As três ecologias” (1990) sob o termo *ecosofia*: uma articulação ético-estética-política entre os três registros ecológicos; a saber: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana (p. 8). E tal lógica das intensidades, ou *eco-lógica*, “se aparenta à do artista que pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze (1992) acrescenta que além de buscar possíveis, antes criamos os impossíveis: “Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (DELEUZE, 1992, p. 167).

detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras” (GUATTARI, 1990, p. 36). Outra lógica para olhar o mundo, intensificada pelo modo como o artista opera com a linguagem, com a ausência de garantias e encaminha-se rumo à imprevisibilidade do próprio fazer.

Se a possibilidade de invenção é uma potência do homem comum, não restam dúvidas do quanto podemos aprender com os procedimentos advindos do fazer artístico, cujo *processo-base* consiste na exploração das possibilidades da linguagem para a configuração de outras sensibilidades. Seja para negligenciar os ditados modernos em torno da constituição do sujeito e do conhecimento, seja para apontar outra lógica de produção intensiva. A abertura para o campo da linguagem apresentada pelas perspectivas *pós* traz a ficção como exercício para a invenção de formas possíveis. Formas que podem contornar e borrar uma ideia de formação. Modos de pensarmos a constituição de si, o chegar a si, pela capacidade de invenção inerente aos afetos trocados nas relações com o mundo.

## **2.4. Experiência: *forma-em-ação***

Em um texto de 1933, intitulado *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin (1994) faz uma reflexão em torno do excesso de estímulos e o caráter pobre das experiências que habitam nosso mundo. A pobreza proferida por Benjamin diz respeito a uma impossibilidade da experiência vincular-se a nós. Pobre, portanto, por ser uma experiência que não nos deixa rastros, vestígios sobre nós; não nos toca. Seja pela necessidade de informação excessiva e sua imperativa opinião; seja pela ausência de tempo no trabalho cumulativo ou a simples incapacidade de estabelecermos sentidos intensivos com o fora de nós mesmos; o fato é que devoramos tudo, tudo nos atravessa, porém, nada nos marca. Tornamo-nos saciados, exaustos e pobres de experiência.

Benjamin refere-se a esse Homem moderno como produto de uma cultura de vidro. Um Homem de vidro, tal qual esse material: frio, sóbrio, duro e tão liso que nada se fixa. “O vidro, lembra-nos ainda Benjamin, é em geral o inimigo do mistério” (BENJAMIN, 1994, p. 117). Mas, afinal, que experiência é essa de que nos fala Benjamin?

Segundo Jorge Larrosa (2002), tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. Contém o

“ex” do exterior, do exílio, do êxtase, da existência; e contém também o “per” de percurso, do “passar através”, da viagem; de uma viagem na qual nos colocamos à prova, provamos e ensaiamos um movimento incessante de construção e destruição de nós mesmos. Não à toa, no *experiri* está o radical *periri*, o *periculum*, o perigo. Experiência, portanto, é um passo, uma passagem, um sair de si; com tudo o que isso possa suscitar de vulnerabilidade e risco.

Desde os gregos, no entanto, a palavra experiência suscita certa desconfiança por entre os defensores da tradição racionalista, “que eleva las ideas, el intelecto y la pureza de la forma por sobre el desorden y la incertidumbre de la vida cotidiana” (JAY, 2009, p. 28). Estando ligada à sabedoria advinda de uma vivência, a experiência traz consigo, desde Platão e Aristóteles, a possibilidade de apreender o mundo segundo as sensações corporais que nos chegam. Sua relação com o empírico, portanto, acentua o repúdio com que a tradição do pensamento ocidental via (e ainda vê) a experiência, relegada à margem na busca por verdades cientificamente válidas.

Essa desconfiança para com a experiência e o seu lugar na epistemologia veio a se intensificar com os procedimentos científicos da modernidade. Bacon (1561-1626) e Descartes (1596-1650) seriam mentores de uma variação do termo *experiência* – caráter de integração com a vida nos seus múltiplos sentidos, holística, flexível e provisória (JAY, 2009, p. 43) – fundando bases do *experimento* na ciência moderna – caráter quantificável, repetível, fragmentado, capaz de deduções de abrangências universais.

Apesar de desde então compor parte do vocabulário científico, a noção de experiência proposta por tais pensadores – talvez, aqui seja mais coerente substituí-la pelo termo *experimento* – ainda assim não privilegia aquelas significações contidas na etimologia da palavra. Ao contrário, sobrepõem-se alguns efeitos dessa interpretação moderna: a aprendizagem corporal resultante da noção de experiência foi aos poucos privilegiando o olhar, por sua maior capacidade de gerar conhecimento distanciado, em detrimento dos outros sentidos; a unificação do modelo de sujeito cognoscente, armado por instrumentos de verificação e controle dos experimentos, separou-o do seu duplo epistemológico, o sujeito psicológico – visão que contém o referente subjetivo de quem vê; e ainda, acreditando-se cada vez mais que a validade de um experimento consiste na sua confirmação, em sua reprodutibilidade, a memória das provas e fracassos contida nos relatos de experiência, a pessoalidade dos fatos narrados e suscetíveis ao apelo cognitivo tornam-se mecanismos duvidosos para a epistemologia moderna (JAY, 2009). Frente, portanto, a essa concepção

moderna de experiência, Benjamin constrói a sua crítica: “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Lamentando por uma crise da experiência, Benjamin observa perplexo os frutos colhidos com a razão instrumental moderna. Os frágeis e minúsculos corpos humanos que voltavam dos campos de batalha traziam experiências inefáveis e desmoralizantes. Benjamin estava numa época sombria, cujo paradoxo era “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Uma nova barbárie surgia: a ânsia pelo progresso desenfreado atropelando o passado e seus ensinamentos; a impessoalidade que damos ao mundo apagando os rastros de nossa passagem; a desilusão confortável numa transformação política. A experiência, a qual Benjamin anunciava estar em crise, dizia respeito à crença no racionalismo como possibilidade edificadora de uma realidade potencialmente humana. Indaga-se, sobretudo, pela anestesia causada pelas consequências de uma modernidade extremada: um corpo de vidro, insensível a um dentro e a um fora, o qual tudo o atravessa, mas nada se fixa.

Ouvindo essas reflexões benjaminianas, Jorge Larrosa propõe pensarmos na invenção de um corpo capaz de dar sentido àquilo que lhe chega, àquilo que lhe passa. Corpo cuja superfície adere àquilo que torna possível sua própria existência: um desejo de viver, vontade de criar, de amar, de inventar uma outra sociedade, outra percepção de mundo, outros sistemas de valores. Um corpo capaz de desprender-se de si para a invenção de uma existência que não se reduza a sobreviver, mas viver na potência das intensidades emanada no confronto com o mundo. Configuração de uma atitude de escuta em relação ao que vem de fora, estrangeiro; aquilo que nos atravessa, deixando-se em nós e levando-nos numa direção desconhecida; capacidade de abandonarmos os lugares seguros, onde impera a certeza, para podermos sofrer uma experiência.

Para Larrosa, residiria nessa perspectiva da experiência os romances de formação: tramas inventadas no embate dos sujeitos com aquilo que os assujeitam. Uma forma estética para olharmos a constituição de si sem a pretensão de assegurarmos um ponto de vista privilegiado. Como complementa Larrosa,

a formação só poderá realizar-se intempestivamente, contra o presente, inclusive contra esse eu constituído, cujas necessidades, desejos, ideias e ações não são outra coisa que o correlato de uma época indigente. A luta contra o presente é também, e sobretudo, uma luta contra o sujeito. Para “chegar a ser o que se é” há que combater o que já se é (LARROSA, 2004a, p. 61).

Larrosa propõe, portanto, pensarmos a formação como esse processo imprevisível e interminável, cujo “resultado” consiste numa determinada relação com a língua: “uma ideia do devir que não flui no ser, mas que permanece como devir; uma aparência, uma interpretação, uma ficção” (LARROSA, 2004a, p. 305). Sem pretender a constituição de sujeitos-identidades, a formação abrange para Larrosa a noção de experiência como espaço compositivo, onde o *vir-a-ser* possibilita a invenção de formas, gestos e palavras. Um convite, portanto, à potência do devir; processo de tornar-se outro na vizinhança desse outro (KASPER, 2004, p. 344); possibilidade de contágio, relação, estar entre; movimento com foco no processo e não apenas em um produto final; experimentar, abrir-se ao desconhecido, expor-se.

Diversamente do experimento, como apontamos anteriormente, a experimentação não pressupõe um caminho seguro a ser seguido e reproduzido. Pressupõe a invenção de caminhos e de novos territórios. Seja um lugar de chegada ou espaço do acontecer, a experiência é um território de passagem, travessia, aquilo que nos passa, a maneira como encontramos sentido para aquilo que nos atravessa.

Situando suas abordagens dentro da filosofia da diferença – tendo como referencial Nietzsche e Foucault –, Larrosa propõe uma forma outra de lidarmos com nossas experiências e a infinita produção de sentidos consequentes dessa postura: uma forma de atenção, uma atitude de escuta, uma inquietude, um estilo. Como afirma Larrosa, “o indivíduo só pode ser alguém no interior de alguma configuração formal. O homem é criador de formas e, ao mesmo tempo, é criado por elas” (LARROSA, 2004a, p. 290).

Tal configuração formal, proposta por Larrosa, abre a perspectiva para pensarmos a formação como invenção e experiência de si: “aquilo a respeito do qual o sujeito se oferece seu próprio ser quando se observa, se decifra, se interpreta, se descreve, se julga, se narra, se domina, quando faz determinadas coisas consigo mesmo” (LARROSA, 1994, p. 43). A experiência de si traz ainda como pressuposto uma consciência de si que não é algo progressivamente descoberta e submetida à aprendizagem de uma melhor descrição. Mas, antes, algo que se vai fabricando e inventando, algo que se vai construindo e reconstruindo em operações de narração e com a narração (LARROSA, 1994, p. 70).

O domínio de análise, subjacente a essa perspectiva, consiste em prestar atenção às práticas culturais “nas quais se estabelecem, se regulam e se modificam as relações do sujeito consigo mesmo e nas quais se constitui a experiência de si” (LARROSA, 1994, p. 44). Entender a formação como invenção, experimentação, implica pensarmos em práticas que não

apenas objetivam sujeitos, mas fundamentalmente os subjetivam através da mediação de certas relações da pessoa consigo mesma. Implica, portanto, pensar em práticas que não prescrevem, mas encaminham posições e elaboram regras para a maneira como a pessoa vai dando palavras para o sentido e o não-sentido em um determinado campo de experiências. Implica uma ética, na medida em que elabora um cuidado de si inseparável de uma relação de alteridade; como também uma estética, pela possibilidade de configurar um estilo, um modo de vida.

A lógica da formação, vista como processo de subjetivação e experiência, traz a possibilidade de perguntarmos sobre o como produzimos uma existência-artista (DELEUZE, 1992, p. 142). Se na modernidade o que estava em jogo era uma concepção de sujeito, e com ele os instrumentos que garantiam suas condições, atualmente, na configuração de uma *pós-educação*, indagamos em torno dos estilos de vida, dos lugares em que se produzem novos modos de sentir e dar sentido ao mundo. Algo que tende a escapar dos projetos que garantem formas de vida: ouvir com o corpo todo, maleável, sempre por vir outro. Formas a serem compostas, cuja permanente transformação nos impede de concluir, mas constantemente recomençar. Corpo que escapa, sofre, padece e cria: processo contínuo de formação, experimentação e invenção de si mesmo.

*“É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está no alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evola-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como o substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente.”*

*(Água Viva – Clarice Lispector)*

### 3. EST(ÉTICA) E ESTILO

Adentramos no campo do sensível, daquilo que se esvai e retorna inteiramente outro. Campo em que a consciência e a razão não possuem primazia, mas subyacência. Estarão ali como sempre o sensível esteve, relegado ao segundo plano. Pois agora faremos uma inversão dos fatos. Deixaremos atrás das cortinas a insaciável vontade de mensurar, sabendo sempre da sua presença. Escondida durante anos dos holofotes que reluzem modos de compreender a vida e seus fenômenos, deixaremos brilhar o universo complexo e misterioso do corpóreo que habita e compõe nossa forma humana. Não qualquer corpóreo, não somente um corpóreo. A busca aqui não reside na pretensão de encontrar a forma perfeita, mas construir uma atenção para com as possibilidades do corporal, aliado às suas mais nobres sensações advindas dos seus variados sentidos. Estaremos direcionados a algumas questões em torno da educação do sensível, da experiência estética, da forma, do estilo, os quais nos produzem enquanto os produzimos.

É comum encontrarmos a palavra estética ilustrando diversos objetos e serviços oferecidos diariamente à nossa libido. Para além de designar um padrão de beleza, como costumeiramente nos é vendido, também se refere ao universo dos estímulos que nos atravessam a todo o tempo na sociedade contemporânea. Os modos como operamos uma singularidade, nesses tempos que voam, são inseparáveis da influência que exercem tais estímulos sobre nossos corpos. E é no corpo, pensamento por inventar, que podemos encontrar a palavra estética habitando modos singulares de existir coletivamente. Ali, onde se conclui uma fusão ética e política da forma.

Pensar o sensível parece ser esse lugar do embate, da mescla. Onde o que está em jogo são os meios de construir sentidos para aquilo que vivemos. Nunca houve uma carência de sentidos, mas um excesso<sup>8</sup>, como lembra-nos Gilles Lipovetsky (2004). O contexto, no qual falamos, requisita

---

<sup>8</sup> O que talvez faça jus à observação de alguns autores, os quais afirmam estarmos numa época em que os incessantes estímulos acabam por nos causar uma anestesia, ao invés de *estesia* [“definido pelos dicionários como ‘faculdade de sentir’, como ‘sensibilidade’ e, secundariamente, como ‘percepção do belo’. Na verdade, tal termo se apresenta hoje como irmão da palavra estética, tendo ambos origem no grego *aisthesis*, que significa basicamente a capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo” (DUARTE JUNIOR, 2001, p. 136). Apesar da mesma origem que a palavra *estética*, a *estesia* vai além do pensamento em torno da arte para abranger também toda sensibilidade em relação às coisas diversas do mundo].

faculdades vinculadas ao que nos é mais comum, a saber a linguagem, e seu feixe correlato, a inteligência, os saberes, a cognição, a memória, a imaginação, e por conseguinte a inventividade comum. Mas também requisitos subjetivos vinculados à linguagem, tais como a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes (PELBART, 2003, p. 29).

Residiria na linguagem, no modo como operamos nela uma realidade possível, um campo em que se afloram diversos mecanismos de captura e modulação. Como também mecanismos próprios, singulares, que acontecem no escape das soluções arquitetadas. Imprevisíveis, esses últimos trazem consigo a possibilidade de bifurcações, outras maneiras de produzir sentidos. Um exercício de emergência corporal. “Emprestar sentido – ao mundo – depende, sobretudo, de se estar atento ao sentido – àquilo que nosso corpo captou e interpretou no seu modo carnal” (DUARTE JUNIOR, 2001, p. 130). Linguagem, corpo e sentidos. A experiência sensível parece se desenhar nesse lugar de atenção, entrega e investigação. Um passeio pelas profundezas de um lago que não requer contemplação, mas uma atitude imersiva. Desejo de mergulho que possibilite diferentes ruídos, texturas e aromas. Possibilidade de (r)existir sensivelmente.

### 3.1. Território e desterritório do termo

A construção do termo estético refere-se há tempos remotos do pensamento ocidental. Advinda do substantivo grego *aisthesis* e *aistheton* – sensação, sensível – seu significado naquele período clássico consistia em “sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial” (HERMANN, 2005, p. 25); “significaba la gratificación de una sensación corporal, la respuesta subjetiva sensual a los objetos antes que los objetos mismos” (JAY, 2009, p. 168); “indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado; (...) vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente” (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 13).

No entanto, fora somente muitos anos depois, durante o século XVIII, que o termo corporificou um vocábulo passível de nomear uma ciência, no sentido moderno do termo. Seu fundador, o alemão Alexander Baumgarten, utiliza a palavra latina *Aesthetica* para titular sua obra em dois volumes, de 1750 e 1758. Desde então, o termo adentra no vocabulário

filosófico delimitando não somente um conceito em si, mas também um campo disciplinar dentro do grande arcabouço da filosofia. A Estética, pois. Lugar situado ao lado da lógica, da metafísica e da ética, intentando inicialmente a definição de beleza, para depois, perguntar pelo gosto, o sublime, grotesco, enfim, diversas frentes conceituais de teorização da arte.

Luc Ferry (1994) – na esteira de Hegel, Heidegger, dentre outros – admite que o surgimento da Estética enquanto disciplina seja um sinal seguro do advento dos tempos modernos. Abordar a história da estética, para Ferry, seria necessariamente percorrer a história da subjetividade. Ancorada no cogito cartesiano<sup>9</sup>, segundo ele, a modernidade se define pelo vasto processo de subjetivação do mundo. Processo em que a estética contorna um lugar privilegiado.

O nascimento da estética como disciplina filosófica está indissoluvelmente ligado à mutação radical que intervém na representação do belo quando este é pensado em termos de gosto, portanto, a partir do que no homem irá logo aparecer como a essência mesma da subjetividade, como o mais subjetivo do sujeito. Com o conceito de gosto, efetivamente, o belo é ligado tão intimamente à subjetividade humana, que se define, no limite, pelo prazer que proporciona, pelas sensações ou pelos sentimentos que suscita em nós (FERRY, 1994, p. 36).

O nascimento do gosto designou uma nova faculdade até então pouco privilegiada pelo pensamento filosófico. A representação do gosto, dessa nova faculdade, trazia consigo a possibilidade de distinção entre o belo e o feio, e de apreender pelo sentimento imediato as regras de uma tal separação (FERRY, 1994, p. 31). Ainda hoje soa familiar o caráter pleonástico presente entre o termo estética e gosto, herança das fundações modernas. O fato é que o nascimento dessa faculdade força a antiga filosofia da arte a ceder lugar a uma teoria da sensibilidade que traz, de maneira conotativa para Ferry, a cultura moderna.

O problema central da estética moderna, a invenção do gosto numa teoria da sensibilidade, será lidar com a natureza contraditória da própria cultura que a faz nascer. A autonomia do sensível representa esse momento histórico em que a humanidade se volta a si mesma, uma espécie de cisão entre Homem e Deus – sobretudo pelo mundo sensível, objeto da estética, ser algo rigorosamente próprio do homem. Nas palavras de Ferry,

---

<sup>9</sup> O modelo, segundo Ferry, desse processo no plano filosófico é consequência dos três grandes momentos do método cartesiano: o procedimento dubitativo que coloca em xeque os valores científicos e filosóficos até então; a ascensão do sujeito como investigador primeiro e último capaz de garantir hipóteses, superar a dúvida e averiguar certezas; e por último, como extensão dessa, a própria subjetividade do sujeito presente na certeza absoluta que tem de apreender a si mesmo através de seu próprio pensamento, a qual possibilita edificar um sistema de conhecimento que rompe com a Antiguidade – em particular, com as reflexões aristotélicas (FERRY, 1994, p. 31-32).

o nascimento da estética, enquanto implica, a título de disciplina específica, uma tomada de posição sobre a autonomia de seu objeto, exprime assim, de modo concentrado, o abalo que o século XVIII inaugura em todos os campos: muito mais do que qualquer mutação, ele simboliza o projeto de proporcionar ao ponto de vista do homem uma legitimidade que já exige, contra a metafísica e a religião, o desenvolvimento do conhecimento finito das ciências positivas (FERRY, 1994, p. 39).

O esforço da estética, desde os seus primórdios no Século XVII até fins do Século XIX, enquanto campo autônomo do pensamento, será o de conciliar os processos de subjetivação – presentes, por exemplo, na categoria do belo – com a exigência de critérios, “portanto com uma relação com a objetividade ou, se se preferem, com o mundo” (FERRY, 1994, p. 24). Será entre o polo subjetivo e a necessidade de objetividade que se desenhará uma ideia de sujeito e, por sua vez, uma teoria em torno do sensível que lhe alcança: “como fundamentar a objetividade na subjetividade, a transcendência na imanência?” (FERRY, 1994, p. 45).

O impasse que se apresenta nesse território da Estética consiste na tentativa da racionalidade abarcar a individualidade que rondam os critérios do belo. A tradição platônica, sua atualização no cartesianismo e na teologia cristã, que se faz presente em diversas correntes do pensamento estético, observa o belo como uma apresentação sensível daquilo que se quer verdadeiro. Suposição que limita o sensível a uma ilustração; transposição para “a ordem da sensibilidade material (visível ou acústica) de uma verdade moral ou intelectual” (FERRY, 1994, p. 38). Algo que acentua a superioridade do inteligível em relação ao sensível; redução das questões da estética ao mundo da aparência, primazia do conceito sobre a experiência.

Segundo Ferry, ainda que um campo autônomo dentro da filosofia, a história da Estética é marcada pela constante presença e influência do racionalismo de viés platônico. Mesmo que Baumgarten, na “pré-história” do termo, contribua com o aprofundamento da área lançando teorias específicas, ainda assim, a perspectiva clássica é reafirmada pela sobreposição do inteligível sobre o sensível. Sob essa lógica, Ferry separa ainda a Estética, nesses primeiros tempos modernos, em racionalista/ clássica de outra Estética, sensualista/ empirista, cuja máxima consiste em afirmar que o essencial está no sentimento – um sujeito cartesiano, outro pascaliano, tendo como terreno comum os fundamentos do individualismo.

Para além dessas separações, Ferry aponta Immanuel Kant como o pensador iluminista que mais contribuiu com a quebra dessa dicotomia. Para ele, Kant elabora princípios de uma estética que pela primeira vez na história do pensamento adquire existência própria e deixa de

ser um reflexo de uma essência que, fora dela, lhe fornece sua significação e seu valor: “o sensível é a marca por excelência da condição humana, do conhecimento *finito*” (FERRY, 1994, p. 49). As colocações kantianas em torno da autonomia do sensível trouxeram uma separação radical entre o humano e o divino. O fato do objeto sensível, através da categoria do belo, produzir ou requerer um consenso, com Kant, as argumentações divinas para o acordo entre as particularidades dissolveram-se. Era cada vez mais o humano, sua finitude e capacidade de controle pela racionalidade, que ascendia ao mundo da verdade em detrimento da retração do divino. Ápice do universo moderno, segundo Ferry.

Kant, portanto, seria um grande mentor na teoria da sensibilidade ao olhar o sensível como um território autônomo em relação ao inteligível. Porém, será com Nietzsche, durante o Século XIX, que Ferry aponta o início de uma estética contemporânea. Com ele, há uma supressão da razão, afirmação do mundo sensível como único, e ao mesmo tempo múltiplo, não reduzido à aparência como nos pressupostos metafísicos. O momento nietzscheano abrirá uma nova era do individualismo:

Em outras palavras – nos termos de uma história da subjetividade –, a “morte de Deus” significa a morte do sujeito absoluto [hegeliano] ao mesmo tempo que designa o advento do “sujeito cindido”, radicalmente aberto para a alteridade do inconsciente, portanto para sempre incapaz de se encerrar em si mesmo na ilusão de alguma transparência a si (FERRY, 1994, p. 52).

Nietzsche intensifica um relativismo absoluto ou um subjetivismo total: assim como não há fatos, mas somente interpretações, uma verdade única também não existe. Ao contrário, existem apenas verdades, pontos de vistas singulares. O sujeito é ficção, cuja existência de alguma verdade não se encontra no plano da consciência, pois esta é apenas um fenômeno terminal. Com Nietzsche há uma liquidação do sujeito/ substância da consciência cartesiana. Em seu lugar, o mundo é pensado como um tecido de interpretações irreduzíveis a qualquer unidade, visto que lhe falta todo substrato estável. Já não se pergunta por *quem* interpreta, pois “é a própria interpretação, enquanto forma da vontade de potência, que possui uma existência (não a de um ‘ser’, e sim a de um *processo*, de um *dever*) enquanto é um afeto” (FERRY, 1994, p. 241).

A estética nietzscheana desloca o foco dos objetos artísticos para as questões que permeiam o modo de existência-artista. Se as operações da arte não se reduzem à aparência material do mundo inteligível, significa que há uma consciência do seu lugar nos procedimentos com que lida com o fato de ser interpretação. Pela arte não se pretende chegar

à verdade do que é o mundo. Como espaço de invenção, ela não pretende iludir (como na ciência ou na religião) em nome de uma suposta verdade, mas afirma seu limite e potência no exercício da diferença, naquele espaço em que o inapresentável se faz possível.

### 3.2. Processo, pensamento e experiência estética

Ainda que a Estética se refira a uma disciplina da filosofia – configurando-se, portanto, como reflexões especulativas de conceitos e pressupostos –, ela possui uma necessária relação direta com a experiência dos artistas, críticos, teóricos e públicos da arte. Segundo Luigi Pareyson (1997), no diálogo entre reflexão filosófica e reflexão empírica, apesar de possuírem preocupações específicas, há uma simbiose dessas duas formas de reflexão que complementam o fazer e o pensar estético em torno da arte.

No campo empírico, encontra-se a experiência estética, a qual se distingue dos procedimentos típicos da Estética como disciplina filosófica, porém a estimula e verifica os conceitos advindos dessa última. E o contrário também é possível, quando a reflexão filosófica entra para explicar e fundamentar a experiência: “a estética é filosofia, por isso mesmo ela é reflexão sobre a experiência, isto é, tem um caráter especulativo e concreto a um só tempo” (PAREYSON, 1997, p. 8).

Essa dependência mútua entre esses dois modos de observar a arte dissolve a pretensão de entendê-la como um estatuto de normas que garanta a qualidade específica de uma operação artística. O que Pareyson nos coloca, ao contrário disso, é uma perspectiva da Estética para ver a arte como *formatividade*, ou seja, algo que necessita de conhecimentos prescritivos, conceituais, mas que, no entanto, não se limita a segui-los. Nas suas palavras:

arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também *invenção*. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas e predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*. A arte é uma atividade na qual execução e invenção procedem *pari passu*, simultâneas e inseparáveis, na qual o incremento da realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada. (...) De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é, exatamente num executar,

produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir (PAREYSON, 1997, p. 25-26, grifos do autor).

Essas palavras de Pareyson identificam o campo da Estética não mais preso em pressupostos conceituais em torno da noção de beleza. Se de fato a beleza torna-se objeto do conhecimento a partir de uma doutrina da sensibilidade – contextualizada no século XVII, e posteriormente, no século XVIII, com as concepções românticas, torna-se uma teoria do sentimento –, é somente no século XX que há uma ampliação do termo *estética* quando seu território não se limita a remeter a beleza à sensação ou a arte ao sentimento, ou mesmo nem ligam a arte à beleza – haja vista as vanguardas artísticas e seu rompimento com a ideia de belo tradicional.

O horizonte apontado por Pareyson diz respeito a uma concepção dinâmica dos conceitos estéticos – materiais para a construção de uma universalidade sobre o que venha a ser um fato artístico – que no choque com a experiência, a reflexão empírica, o contexto histórico, traz uma necessidade de avaliação e atualização constante. Por mais que a Estética empenhe-se na definição de conceitos que traduzem o ser da arte – por exemplo, através da operacionalidade do que se entende por belo –, ainda assim, isso não garante que aquilo produzido segundo tal conceito, e nomeado por arte, seja de fato arte.

Ao invés de olhar o conceito como uma lei que rege o fazer artístico, Pareyson prefere situá-lo como um resultado, estabelecendo como lei máxima da arte não mais uma coerência com uma ideia, mas a construção de critérios de êxito da operação. Tal critério acentua uma dependência interna da obra de arte ao invés de uma preocupação com alguma lógica que lhe é precedente. A obra, portanto, possui todo material necessário para sua própria garantia enquanto arte. Possui uma necessidade de contingência ao delinear seus limites, normas e procedimentos, muito antes de resumir-se a seguir prescrições. Adverte-nos: “o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo” (PAREYSON, 1997, p. 182). Complementa ainda:

Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. Isto concilia liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade: o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade interna dela, e a tal legalidade ele é o

primeiro a estar submetido. Extremamente livre e criador enquanto cria não somente a obra, mas também a lei que a governa, e este é o único modo como ela se deve deixar fazer; mas, ao mesmo tempo, vinculadíssimo e sujeito a uma lei inviolável e extremamente severa, que é aquela mesma legalidade que ele desencadeia no ato de conceber a obra: autor e súdito, inventor e seguidor, criador e subalterno, ao mesmo tempo (PAREYSON, 1997, p. 184).

O artista, nessa perspectiva de Pareyson, seria o aglutinador dos próprios embates que constituem seu campo de atuação. Fazendo, produzindo, inventando, o artista também se inventa, produz seu próprio território de ação. Tal experiência do artista em seu processo inventivo muito contribui com a Estética, na medida em que é objeto, fonte e verificação dos pensamentos produzidos por esta última. Contudo, a Estética tende sempre a um plano que interessa a todas as artes ao pensar as interferências de uma linguagem em outra, ao objetivar o universal, aquilo que perpassa o específico e aciona conceitos abrangentes dentro de um campo de conhecimentos. As questões em torno da poética – entendida aqui como um programa que traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto –; as questões em torno da crítica – uma espécie de espelho do fazer que define critérios, pronuncia juízos de caráter valorativo –; e as questões teóricas que envolvem o específico das linguagens – de cada linguagem, seus limites e regras técnicas – delineiam preocupações situadas dentro da esfera da experiência estética, antes de constituir um foco prioritário da Estética.

São nessas demarcações de limites e fronteiras que rodam as contribuições de Pareyson para a densidade do termo/ conceito/ disciplina que chamamos estética. Esse movimento de mão-dupla entre Estética (com letra maiúscula para se referir a uma disciplina – substantivo) e o estético (concebido como experiência e processo – adjetivo), especulativo e empírico ao mesmo tempo, amplia as reflexões em torno da noção de estilo: processo orgânico que possui trajetórias de gestação, incubação, nascimento, crescimento, maturação e corporificação em algo concreto – obra/ ação. Nessa perspectiva, trata-se o estilo de uma noção processual com aspectos de imprevisibilidade, busca, tentativa, precariedade, aventura, muito antes de ser a cópia na matéria de uma ideia concebida de antemão. “É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher e conectar as palavras, de configurar os sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o “gesto” do fazer, o ‘estilo’, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista” (PAREYSON, 1997, p. 62).

Para Pareyson, pensar o estilo enquanto um confluente de espiritualidade arranca-o do nível individual para abarcar toda uma humanidade corporificada em determinado trabalho artístico:

em arte não há questão de humanidade que não se faça questão de estilo. [...] *qualquer coisa*, em arte, está preta de conteúdo, carregada de significado, densa de espiritualidade, embebida de atividades, aspirações, ideias e convicções humanas. [...] Não só se inclui no estilo o modo de organizar elementos como os assuntos, os temas, as ideias, mas estilo é toda espiritualidade do artista, vista não tanto na sua individualidade fechada, como, antes, na sua abertura pessoal para conter e refletir em si toda espiritualidade do seu tempo e do seu grupo social (PAREYSON, 1997, p. 68).

A noção de estilo, portanto, ensaia-se dentro de uma compreensão da experiência estética, a qual alimenta e força novas conexões no campo da Estética. Nessa relação entre estilo e humanidade, Pareyson adverte-nos o quanto é difícil configurar um modo de fazer que extravase os limites de uma individualidade para se apropriar daquilo que compreende como espiritualidade, como personalidade humana do artista. Segundo ele,

qualquer corte demasiado nítido entre personalidade artística e personalidade humana dissolveria aquele nexa entre vida e arte, pessoa e poesia, humanidade e estilo, que constitui o dinamismo essencial da arte, a sua gênese interior, a sua natureza íntima. A compreensão do significado humano do estilo, que é a coisa mais difícil na leitura das obras de arte, fica singularmente aumentada quando se consegue colher o estilo no seu estado germinal, isto é, quando se consegue ver o conteúdo no ato de buscar a própria forma, a personalidade do artista no ato de precisar a própria vocação formal, a sua espiritualidade no ato de fazer-se energia formante e gesto formativo: em suma, a humanidade no ato de fazer-se estilo, a vida no ato de fazer-se arte, a pessoa no ato de fazer-se obra. Ora, pôr a biografia sob signo da arte e aplicá-la, assim fecunda, a explicar a poesia, significa, precisamente, olhar para aquele ponto germinal da arte, em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida transpassa a arte (PAREYSON, 1997, p. 97).

O estilo parece desgarrar-se de uma individualidade-artista para incorporar todo um universo de subjetividades que rondam as possibilidades de existência de um determinado contexto e período histórico. Se a Estética consiste nesse campo do pensamento filosófico que coloca em jogo alguns critérios do gosto, ao se atualizar na experiência, os processos de configuração de um estilo dizem respeito a algumas práticas e políticas da subjetivação, presentes e exteriorizáveis através dos processos inerentes ao fazer artístico. De certa forma, falar em estilo consiste em indagar sobre as maneiras como nos constituímos enquanto um processo de interiorização de gostos e anseios, os modos como produzimos uma certa estetização do viver.

As concepções de Pareyson em torno das questões, trânsitos e fontes da disciplina Estética abordam o estilo como sendo esse fio que intensifica e conecta as práticas artísticas à realidade do mundo, para além do ser-artista. Contudo, residiria nesse último, nos modos como opera sua própria atuação, na maneira de configurar um discurso próprio, outros procedimentos instigadores para as problematizações da Estética. Uma atenção emerge dessa possibilidade de ouvirmos as práticas artísticas não somente pelos objetos e acontecimentos que produzem, mas, sobretudo, pelas palavras dos artistas imersos numa experiência inventiva – ou formativa, como sugere seu conceito de *formatividade*. Ali, no ponto germinal em que se desenha uma certa espiritualidade: no ato de buscar a própria forma.

Mesmo sendo interesse das questões da poética, a partir do momento em que os artistas começaram a meditar mais frequente e intensamente sobre seus processos criativos, a filosofia começou a se interessar por tais discursos. E serão nessas reflexões em torno dos processos imersos dos artistas que focaremos nossa atenção para o aprofundamento da noção de estilo e suas relações com a prática da escrita (de si).

### 3.3. Escrita como devir

A prática da escrita, como lugar em que se configura um estilo, um modo de existência, é encontrada em diversos momentos dentro da história da arte como uma forma de produção de discurso textual também por parte do artista. Tais produções textuais podem ser remetidas ao século XV, quando se tem a origem da profissionalização intelectual do artista.<sup>10</sup> “Embora sejam diversos os seus estatutos, guardam em comum a necessidade de tornar problemas estéticos ou técnicos precisos para si mesmos, (...) para seus pares ou para o público cultivado” (FERREIRA, 2009, p. 11).

No entanto, será no período pós-Segunda Guerra Mundial que tal prática intensifica-se e distingue-se dos períodos anteriores modernos. Como aponta Glória Ferreira (2009), “esses textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção”. Para além, “indicam uma mudança radical tanto

---

<sup>10</sup> O próprio termo “artista” surge como uma distinção do ofício de “pintor”, assim como “artesanato” passa-se a “belas-artes”. Ver: FERREIRA, G. Apresentação. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009; e também: HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra” (FERREIRA, 2009, p. 10).

Como suporte de inscrição para os trabalhos, a escrita do artista desse período estava impregnada com as questões conceituais que rondavam o discurso estético da arte. O que é ou não arte? Há ainda alguma possibilidade transformadora na arte? – dentre outras, eram questões que tensionavam os limites da noção de artista, obra e experiência artística. Tal postura crítica situava o trabalho de arte dentro de um arcabouço teórico muitas vezes elaborado pelo próprio artista, corporificando publicações de artigos, ensaios, entrevistas gravadas, correspondências. Acrescenta-se ainda a

ampliação do número de revistas especializadas em arte, com expressiva expansão do espaço dedicado à fala dos artistas. Nelas, as decisões sobre o processo de criação, bem como sua reflexão, adquirem um estatuto objetivo, ao mesmo tempo em que são suportes de inscrição para os trabalhos de arte, marcando o caráter contextual do signo verbal e a instauração de um novo tipo de ficção, não subordinada à literatura (FERREIRA, 2009, p. 10).

É na produção desses textos que o artista amplia sua atuação crítica, fundindo-se com a função antes destinada a outro agente da cultura: o crítico de arte. Ou mesmo aventurando-se por outras linguagens e expandindo os territórios da autoria.

Essas produções textuais do artista, no entanto, diferem das do crítico por conseguirem um olhar situado no lado de dentro dos processos de produção. A instauração de um novo tipo de ficção, como apontada por Ferreira, traziam relatos sobre o lugar ou a situação em que o artista exercia seu próprio trabalho, considerações estéticas e práticas de ateliê, bem como elementos de ordem biográfica. Esse olhar sobre o próprio processo estético, presente nesses escritos, colocam em jogo trajetórias de vida como experiência e escrita de si. Uma possibilidade para pensarmos os processos inventivos concomitantemente aos exercícios de construção de narrativas de si – estetização da própria existência.

Michel Foucault (1992), ao abordar as técnicas de si na cultura greco-romana, traz algumas questões quando estuda a prática da escrita como um exercício de adestramento de si por si mesmo: “exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe, se faz presente em princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara para enfrentar o real” (p. 133). Segundo Foucault, os movimentos acionados pela escrita – analisados por ele através dos *hypomnemata*, das anotações monásticas e das correspondências –, configuram treinos de si, narrativas de relações a si, com a função

*etopoiética* de produção de si pela meditação, atualização do pensamento e ação no mundo; ato de escrever tomado como uma espécie de *poiesis* que objetiva transformar o modo de ser dos indivíduos (BRUNO, 2007, p. 43).

De forma resumida, e referente aos três materiais analisados por Foucault, pela escrita trata-se de se constituir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário e escolhido; de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles; de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que volve para si próprio quando se aferem as ações cotidianas às regras de uma técnica de vida (FOUCAULT, 1992, p. 160).

A perspectiva trazida por Foucault, sobre o ato da escrita como uma técnica de constituição de si, endossa as noções de formação e experiência discutidas anteriormente. Se muitos dos textos que vêm sendo produzidos pelos artistas, desde os anos 60, abordam relatos dos seus processos de criação, podemos aferir que tais escritos trazem outros modos de produzirmos e aprendermos com os territórios estéticos pelos quais o artista atua no mundo. A escrita, antes de ser um lugar de ação e configuração de um discurso em torno da arte, também é um exercício formativo em pleno desenvolver-se. Envolve a possibilidade estilística de um si mesmo na medida em que pretende interpretações de uma ação própria. Gera movimentos de distanciamento e aproximação com aquilo que se é ou está em vias de ser tornar.

Segundo Gilles Deleuze (1988/89), “escrever é um devir alguma coisa”,

Mas também não se escreve pelo simples ato de escrever. Acho que se escreve porque algo da vida passa em nós. (...) Escreve-se para a vida. É isso. Nós nos tornamos alguma coisa. Escrever é devir (DELEUZE, 1988/89).

Juntamente com Félix Guattari, Deleuze escreveu um livro a partir das obras do escritor tcheco Franz Kafka<sup>11</sup>, no qual aponta uma noção de estilo como algo potencialmente menor. Segundo eles, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25). Tornar-se menor na literatura seria romper com um discurso estabelecido e dominante – uma literatura dos mestres – buscando traços de singularidade que possibilitem criar novas formas de

---

<sup>11</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. – Trad. Júlio Castañoir Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

expressão coletiva. As características do menor, dadas por Deleuze e Guattari, acentuam as condições revolucionárias da noção de estilo.

Seguindo as contribuições de Deleuze para além desse livro sobre Kafka, podemos entender que o estilo também “consiste numa variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora” (DELEUZE, 1992, p. 176). Para além da linguagem e suas regras coercitivas, para além de um sujeito fechado em si, mas em direção às possibilidades de vida, modos de existências transbordando limites instituídos. Movimentos infinitos de dissolução e criação na espessura daquilo que se diz e vê. Como observa Deleuze,

escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras (DELEUZE, 1992, p. 178-179).

Traçar um caminho entre as pedras, tensionar modulações, traçar linhas de fuga, “inventar modos de existência capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles” (DELEUZE, 1992, p. 116). Estilo, portanto, como devir, criação, resistência: experimentar um modo de existência singular, menor, resistindo por movimentos que escapem aos territórios dos poderes e saberes instituídos para a criação de outros. “Se há nisso toda uma ética, há também uma estética. O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p. 126).

Não é falar na primeira pessoa do singular. É nomear as potências impessoais, físicas e mentais que enfrentamos e combatemos quando tentamos atingir um objetivo, e só tomamos consciência do objetivo em meio ao combate. Nesse sentido, o próprio Ser é político (DELEUZE, 1992, p. 111).

Estilo, portanto, enquanto questão estética, ética e política; enquanto possibilidade para mutações das formas de pensar, perceber, sentir. Assim também como escapa e resiste, produz novos encadeamentos de posturas, “isto é, um equivalente de sintaxe, que se faz com base num estilo precedente em ruptura com ele” (DELEUZE, 1992, p. 164). Significa dizer

que quanto à sua configuração “não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder, mas de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte” (DELEUZE, 1992, p. 123).

O estilo, então, tem necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar, depois, lança-se como um fósforo que as crianças vão seguindo na água da sarjeta. Pois certamente não é compondo palavras, combinando frases, utilizando ideias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra. Todo escritor, todo criador é uma sombra (DELEUZE, 1992, p. 167).

Sombra que ofusca o já estabelecido, desencadeia um estrangeirismo no próprio território da linguagem habitada. Como acrescenta Deleuze, “a partir do momento em que se escreve, a sombra é primeira em relação ao corpo. A verdade é da ordem da produção de existências” (DELEUZE, 1992, p. 167).

Jacques Rancière (1995) complementa tal articulação ética-estética-política, presente na noção de estilo, ao referir-se às políticas da escrita:

Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com sua própria alma (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

A citação de Rancière aponta um olhar sobre o ato da escrita bastante instigante. Para além das questões que envolvem um sujeito específico – sujeito da escrita –, tal ato supõe extravasar os contornos de um corpo para contribuir com a constituição estética de uma comunidade. O ato de escrever é um ato político, pois consiste numa maneira de ocupar, partilhar e dar sentido à configuração do sensível: política vista como certa divisão das ocupações a qual se inscreve, por sua vez, “em uma relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os do *dizer*; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível” (RANCIÈRE, 1995, p. 7, grifos do autor).

Para Cynthia Farina (2008), tais colocações em torno do estilo e da estética trazem um olhar sobre o campo da arte indicando a seguinte possibilidade: “forma de produzir conhecimento com o real” e não com representações dele. A própria concepção de filosofia da diferença – na qual é situada os escritos de Foucault, Deleuze, Guattari, dentre outros – supõe conceitos relacionais, não hierárquicos e rizomáticos para pensarmos, muitas vezes através do

campo da arte, mudanças nas formas de ser e conhecer na atualidade. As formas de relacionarmos conosco e o modo como percebemos e produzimos sentido com a realidade, delineiam uma estetização da vida que despertam as dimensões éticas e políticas do real.

Com Farina – e por sua vez com Guattari, Deleuze e Rancière – podemos entender que a dimensão das práticas estéticas ultrapassa as barreiras do campo da arte e instala-se em condições de “visibilidade e dizibilidade do que nos passa individual e coletivamente”. Ver e dizer são habilidades da percepção que exteriorizam funcionamentos de subjetividades capazes de traçar um território existencial. Território cuja dimensão é coletiva, pois se refere a um universo relacional; política, pela interação de forças que o atravessam; ética, “porque parte de um conjunto de critérios e referências para existir”; e, por último, estética, pois expressa a relação entre as dimensões anteriores dando forma ao próprio território existencial (FARINA, 2008).

O olhar induzido nesse território, nesse “entre” inseparável das dimensões ética-estética-políticas do real, parece acentuar que o compromisso do estilo não diz respeito somente ao universo de um sujeito, mas a sua relação numa rede de subjetivações e discursos. Prestar atenção ao que nos alcança enquanto um corpo sensível diz respeito à configuração de uma poética do existir, inseparável de um cuidado de si no jogo com a alteridade. Formas de ver, dizer e inventar lugares no mundo...

ESTAR ATENTO AO QUE ACONTECE

QUANDO PARECE QUE NADA ESTÁ ACONTECENDO.

*O contrassenso de ir ao encontro de alguém que não conheço, sem local ou hora marcados, acharia equivalência, talvez, em narrativas de viajantes, exploradores, navegantes, todos os que se embrenham por passagens e paisagens desconhecidas. Mas todos possuem em mente um esboço de seus desejos, do que desejavam encontrar: ouro, riquezas, terras, descobertas científicas – o elo perdido! Mas uma experiência artística não pode funcionar com o desejo prévio de qualquer resultado, pois isto seria colocar-me no lugar de quem experimenta...*

*((?) ? Pergunta dentro de pergunta – Ricardo Basbaum)*

#### 4. SOBRE ARTE-VIVÊNCIA / ESCRITA-OUTREM

Artistas viajantes, oficinas em comunidades, obras como documentos, levantes temporários, cartografias subjetivas, interesse pelo discurso do outro: algumas operações para propostas artísticas que tomam como horizonte de ação as relações sociais. Práticas em arte, agrupadas sob o termo relacional e situadas historicamente na década de 90 pelo crítico Nicolas Bourriaud, tomam como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social ao abordarem regimes contratuais, interativos, co-vivenciais e processuais (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

Como exemplo, as operações realizadas pela dupla de artistas MAUWAL, as quais, através de vivências em oficinas, buscam problematizar formas de representação social de meninos de rua<sup>12</sup>, camelôs, michês, porteiros, clandestinos, presidiários.



**Figura 7:** Maurício Dias e Walter Riedweg, *Devotionalia* (projeto de arte pública e instalação), 1994-2003. Disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/obras.asp>> Acessado em: 22/02/2014.

Com estratégias distintas, podemos aproximar as operações poéticas do artista Cao Guimarães, o qual propõe jogos documentais através de situações de vivências com pessoas anônimas e desconhecidas<sup>13</sup>; do coletivo E/OU com suas propostas de cartografias urbanas

<sup>12</sup> Com a colaboração de assistentes sociais e associações beneficentes, entre 1994 e 1995, Maurício Dias e Walter Riedweg conheceram aproximadamente 600 crianças e adolescentes de rua e de favelas do Rio de Janeiro. Através de oficinas, juntos, realizaram 1286 ex-votos de cera branca das mãos e pés dos participantes. Acompanhando cada peça, um desejo (voto) do seu dono registrado em vídeo. A instalação foi apresentada pela primeira vez em 1996, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como acentuado pelos artistas, “o deslocamento destes ex-votos do território religioso para o público procura abrir novos campos de reflexão sobre política social e experiência artística”.

<sup>13</sup> Na vídeo-instalação *Rua de Mão Dupla*, Cao Guimarães expôs o resultado de uma experiência que consistia em trocar de casa dois habitantes solitários de Belo Horizonte, durante 24 horas e sem conhecimento prévio. Munidos de filmadoras, haveriam de registrar uma hora e depor um retrato falado ao final do período determinado. O trabalho é composto pelas experiências de três duplas que objetivando construir um retrato do

(*Descartógrafos/ Recartógrafos*), mapeando os trajetos de usuários do transporte coletivo curitibano<sup>14</sup>; e de Ricardo Basbaum com seu projeto *NBP* (*Novas Bases para a Personalidade*), cuja proposição “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” consiste em colher depoimentos de pessoas em distintas partes do mundo a respeito da vivência com um objeto tridimensional produzido por ele. E dentre outros processos, os quais necessariamente são atravessados por etapas de consultas e negociações no esforço de elaborar situações em que os “outros” sejam inseridos no centro das inquietações do processo criativo.

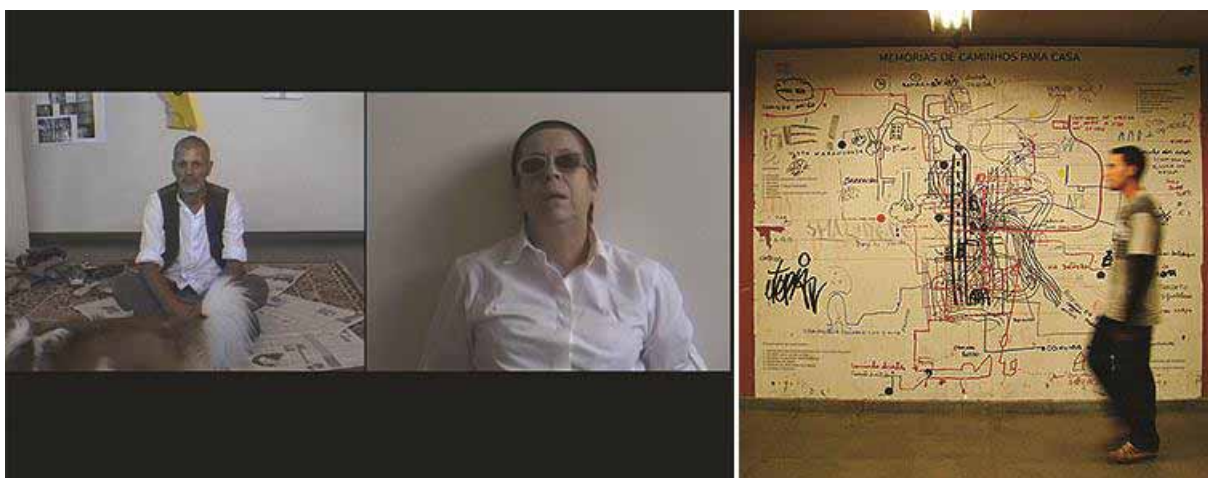


Figura 8: À esquerda: Cao Guimarães, *Rua de mão dupla* (still do vídeo), 2002. À direita: Coletivo E/OU, *Descartógrafos* (mapas sobrepostos e instalados no terminal de ônibus), 2008. Disponível em: <<http://e-ou.org/>> Acessado em: 22/02/2014.

Apesar de distintas, essas proposições artísticas apontadas anteriormente conotam vínculos possíveis entre diversos agentes da cultura. O artista abandona a clássica função de *representar* a sociedade para *apresentar* formas possíveis de sociabilidade – operando, muitas vezes, com encaminhamentos teóricos iniciados com as experimentações artísticas das vanguardas modernas. Dentre algumas: a fusão do território da arte – campo discursivo muitas vezes construído como autônomo e autossuficiente – com outras disciplinas, as quais exploram discussões sobre ética, sociologia, antropologia, política, dentre outras inscrições

---

outro – a partir do lugar onde vive esse outro – acabam por refletir sobre suas próprias condições para olhar a si e o entorno (GUIMARÃES, C. *Rua de Mão Dupla*. 25ª Bienal de São Paulo, 2002).

<sup>14</sup> O projeto *Descartógrafos* foi contemplado por um edital público para ocupação das galerias de alguns terminais de ônibus da cidade de Curitiba (2008), objetivando a construção de mapas subjetivos pelos transeuntes que utilizavam o terminal Pinheirinho. O resultado foi a confecção de um mural, no próprio terminal, da sobreposição de todos os mapas coletados. Desdobrado, o trabalho passou a se chamar *Recartógrafos*. Nessa nova etapa, o coletivo, agenciado com outros artistas e teóricos, elegeu alguns caminhos dos mapas expostos no terminal, pretendendo selecionar possíveis lugares para um trabalho de campo em comunidades.

(SAMPAIO, 2009); a desmaterialização do objeto artístico, considerando a preponderância do processo e do conceito em detrimento do seu resultado material; a necessidade de apreender o tempo não apenas através da representação, mas no instante exato em que acontece a vivência de uma determinada experiência artística; e consequentemente, a incorporação total do espectador/participante para a ativação do trabalho artístico, assim como o corpo do artista como ferramenta de embate com o mundo.

Catalisadas pelas experiências de artistas dos anos 60 – em particular, Hélio Oiticica e Lygia Clark, quando se estabelece o envolvimento corporal do espectador/participante, seus atos, memórias e condicionamentos culturais – tais operações contemporâneas atuam num campo complexo em que uma rede de subjetivações é invocada por uma experiência. Essa condição coletiva de fundação de sentidos, cujo acaso joga com critérios inter-sensíveis, possibilita evocarmos outros espaços de experimentação que estão além daqueles instituídos tradicionalmente. Espaços de invenção que colocam em cena ações micropolíticas de subjetivação: outros modos de relação com o outro, com o tempo, o corpo.

A perspectiva de ação apresentada por tais propostas artísticas traz inerente uma atitude do artista/participante para com a realidade distante do quesito contemplativo. “Reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla” (GUIMARÃES, 2007). Explora uma impossibilidade de controle, na medida em que entende o próprio fazer como algo incompleto e dependente do jogo com a alteridade. Descentra, aflora, denuncia uma série de aparatos que limitam potencialidades para inventar e construir sentidos que estejam fora de uma ordem hegemônica de produção. Essas operações exploram uma atitude frente ao processual, ao intempestivo, à necessidade de resistência aos aparatos que capturam e modulam modos de estar no mundo. São ferramentas de atuação inseparáveis da maneira como o próprio artista constrói uma imagem de si.

Nesta parte do texto, portanto, tentaremos delimitar o campo histórico e conceitual que situa o fazer nas artes visuais contemporâneas, tendo como foco o contexto brasileiro. Em um primeiro momento, resgataremos alguns encaminhamentos teóricos presentes em operações que abriram espaço para que novos procedimentos fossem possíveis. A noção de obra artística; a questão do espectador, seu lugar numa vivência crítica e participante<sup>15</sup>; a imagem e posição política do artista frente à produção de pensamentos – são alguns pontos de interesse que atravessaremos para compor um entendimento da experiência estética na atualidade.

---

<sup>15</sup> BASBAUM, R. V.C.P. - *vivência crítica participante*. In: ARS (São Paulo), vol.6, no.11, São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/03.pdf>> Acessado em: 15/06/2010

Na segunda parte, entraremos na trajetória do artista Ricardo Basbaum. Através do procedimento cartográfico, pretendemos a construção de uma narrativa, um modo de expressão, uma superfície de registro e contato que coloca em jogo os processos formativos e inventivos do artista. Organizamos tais processos a partir de diversos textos do artista em distintos momentos da sua vida, tendo como foco a palavra pronunciada em primeira pessoa. Cabe ainda ressaltar que tal cartografia além de constituir uma história de vida, uma experiência de si, agrega as linhas afetivas às quais estive exposto quando do mergulho pelo universo de Basbaum. O que possibilita dizer que tal intento é também uma ficção de um eu próprio no exercício da alteridade.

#### **4.1. Limiares do contemporâneo em artes visuais**

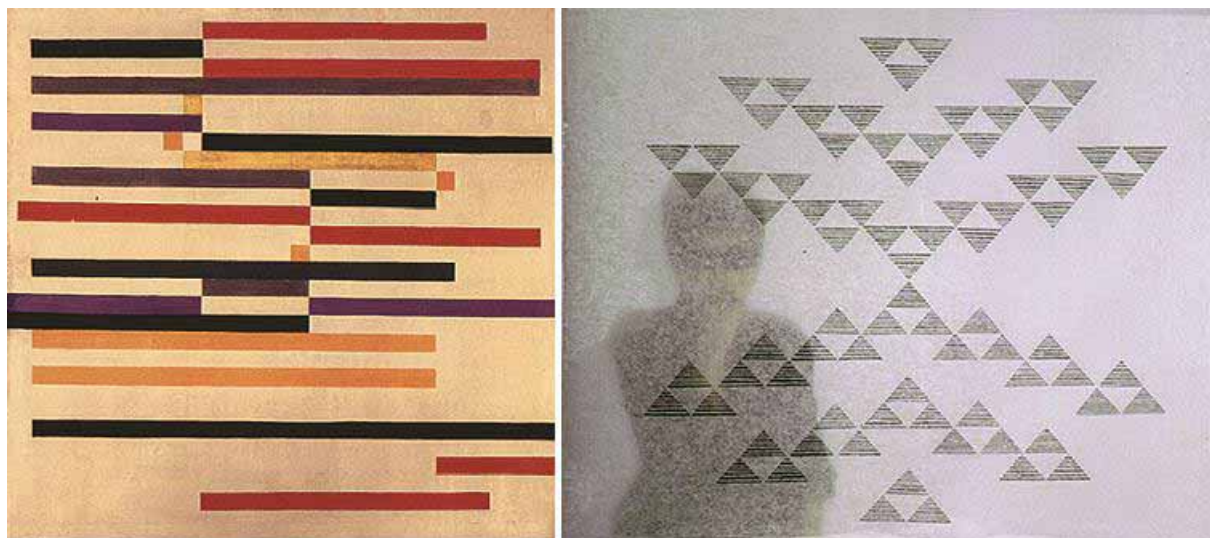
Segundo Ligia Canongia (2005), o pensamento de Merleau-Ponty seria crucial para os acontecimentos artísticos brasileiros de meados do século XX. Desde os anos 40, o que esse pensador chamava de “fenomenologia da percepção” estava ganhando força contra um modelo de crítica formalista, o qual possuía à frente o norte-americano Clement Greenberg. O esforço de Greenberg consistia em acentuar o caráter autônomo do campo da arte, cujo pensamento era construído sobre jogos de oposições, busca obcecada por identidades absolutas e confinamento da arte apenas ao que é dado pela experiência visual (CANONGIA, 2005, p. 21). Para Canongia,

Merleau-Ponty trata de maneira original as dicotomias, propondo trabalhar os pares, não como termos de uma dicotomia (ex: visual/ não-visual), mas como termos que estabelecem entre si relações que atuam na definição mesma de cada um deles. É graças à diferença entre o sujeito e o objeto que o sujeito pode se relacionar com o objeto. A diferença não exclui, ao contrário, ela é dialógica: existe a identidade de um termo porque existe o outro (CANONGIA, 2005, p. 21).

O entendimento de que algo se constitui através do seu oposto dissolve as pretensões universalistas que “pressupõe a existência de realidades em si dotadas de uma identidade fixa, imune aos entrelaçamentos, às ambiguidades” (CANONGIA, 2005, p. 21). Segundo Canongia, Merleau-Ponty compreende o mundo de formas múltiplas, cujo sentido dessas formas não preexiste à nossa ação, nossa experiência. “Relativiza conceitos preestabelecidos, dá mobilidade aos sentidos, renega a função coercitiva das convenções que Greenberg tanto

defendera” (CANONGIA, 2005, p. 22). Em outros termos, a ideia de obra moderna, fechada em si por parâmetros preexistentes, entra em conflito com as novas possibilidades abertas pelas teorias da fenomenologia da percepção.

Segundo Ricardo Basbaum (2008), essas questões fenomenológicas permearam a arte abstrata no Brasil – final dos anos 40 – e o período neoconcreto – 1958-1962 –, aparecendo no próprio Manifesto Neoconcreto de Ferreira Gullar através da noção de “experiência primeira”. Com traços do pensamento de Merleau-Ponty e da psicologia causalista da *Gestalt*, Gullar afirma “que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência” plena do real (GULLAR, 1959). A tentativa de Gullar, e do projeto neoconcreto em si, seria romper com o caráter objetivo da geometria filiada ao projeto construtivo russo, deslocando-a do eixo funcionalista ao redor do qual girava como tendência (BRITO, 1999). Tal posicionamento acrescentava a subjetividade – geometria como “veículo da imaginação” – como ingrediente diferenciador do caráter racionalista e mecanicista de outra vertente brasileira – concretismo –, para a qual a matemática era o meio mais eficiente para o conhecimento da realidade objetiva, devendo uma obra de arte ser ordenada pela geometria e pela clareza da forma.



**Figura 9:** À esquerda, exemplo de trabalho na vertente concretista (grupo paulista Ruptura): Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951 - têmpera sobre tela, 901 x 953 mm, coleção MAC-USP. À direita, exemplo de trabalho na vertente neoconcretista (grupo carioca Frente): Lygia Pape (cuja silhueta aparece ao fundo da fotografia), *Série Tecelar*, 1955 - xilogravura sobre papel japonês, 600 mm x 450 mm. Disponível em, respectivamente: <<http://www.itaucultural.org.br>> e <<http://www.lygiapape.org.br>> Acesso em: 22/02/2014.

Para além das dobras e rupturas, o neoconcretismo trazia como dado a compreensão do trabalho artístico “nem como máquina e nem como objeto, mas como um *quasi-corpus*”,

isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenologia. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar uma símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, (...) nos organismos vivos (GULLAR, 1959).

Esse *quasi-corpus*, análogo aos organismos vivos, previa intuição por um corpo-olho, “modo humano de ter o mundo e se dar a ele” (GULLAR, 1959). Entraria aí a questão do corpo não apenas como morada do visual, mas lugar do sensível, onde uma gama de sensações é convocada para atravessar uma experiência. A categoria do *não-objeto*, teorizada por Gullar, abordava também a questão do tempo enquanto algo virtual e orgânico, e como tal mutável e variável (BRITO, 1999); como também, a confluência do espaço e da forma no tempo da realidade imediata – aquilo que Gullar havia concebido como espacialização da obra. Tratava-se de problematizar a representação como procedimento base da operação artística. Uma tentativa, preconizada pelas vanguardas estilísticas do início do século XX, de fundir as questões da arte com a vida cotidiana.

A renovação da linguagem construtiva, na qual estavam empenhados os neoconcretistas, possuía como premissas básicas a valorização dessa dimensão sensível, dada pela imanência ao invés da transcendência, e o momento de embate com a obra encarado como acontecimento, ação do sujeito perceptivo sobre o mundo e consequente fundação de sentidos. Buscando não limitar o trabalho artístico a uma experiência retiniana, os neoconcretistas deram o primeiro passo para transformar o trabalho artístico em um feixe de relacionamentos complexos com o observador, a caminho de ser transformado em um participante (BASBAUM, 2008).

A própria ideia de espacialização da obra, ou virtualidade do tempo, trazia a duração como algo que permitia suspender a produção de modo a possibilitar ao espectador uma intervenção, no sentido mesmo de completar o trabalho. Essa suposição desencadearia uma recriação, leituras diversas renovadas pelo viver nos instantes do embate: início do processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do outro, em direção ao

que Hélio Oiticica chamou de “vivências” (BRITO, 1999). Compreende-se nesse contexto que a posição do espectador não consiste mais na pura contemplação da experiência artística, mas um elemento principal para ativação do trabalho. Como também, o artista passa de produtor para propositos de experiências.

Para Ricardo Basbaum (2008) é “inegável que a condição da obra de arte como propositora de ‘vivências’ se consagra com as experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no período que sucede o neoconcretismo”. Nas propostas desses dois artistas

o espectador é convidado a fugir de uma fruição estética passiva para se envolver corporalmente em um processo sensível – porém, a “experiência primeira” desta vez não poderá ignorar a memória do corpo, os condicionamentos culturais e sexuais trazidos pelo participante enquanto registros a partir dos quais estabelece a hibridização com a obra (BASBAUM, 2008, p. 32).

As colocações sobre o ato, escritos por Lygia Clark, além de retomarem a questão do tempo – duração – como princípio norteador da experiência artística, delega ao outro, nesse caso o participante, a tomada de consciência da sua própria expressividade. A proposição *Caminhando*<sup>16</sup>, por exemplo, requer do participante uma escolha que será decisiva no ato mesmo de fazê-la. O imprevisível emana dessa manipulação do *aqui-e-agora*. Há na poética de Clark a dissolução daquele que propõe, com aquele que participa; daquele que faz a ação, com aquele que sofre a ação: “quebra-se aí a fronteira entre corpo e objeto” (BRETT, 2005, p. 87).



**Figura 10:** Lygia Clark (1920-1988), *Caminhando*, 1963-64. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/02/61>> Acessado em: 22/02/2014

<sup>16</sup> “Faça você mesmo um ‘Caminhando’ com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tome cuidado para não cair na parte já cortada – o que separa a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho” (CLARK, 1964). Disponível em: <[http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17)> Acessado em: 22/02/2014.

Hélio Oiticica também viria a ser outro importante mentor desse campo experimental no período. O sentido de *construtividade* delineado por ele seria uma responsabilidade do artista em acrescentar novas visões e modificar a maneira de ver e sentir. Portanto, aqueles que abrem novos rumos na sensibilidade, cujos princípios, segundo Oiticica, não residiriam nos critérios fechados e ortodoxos dos formalistas, são considerados por ele como construtivos: construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo (OITICICA, 1962). Em suma, construtores de realidades e maneiras de lidar com ela:

aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microcósmico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar esse mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmico (OITICICA, 1962).

As duas posições da relação do artista com o mundo, estabelecidas por Oiticica, seriam uma maneira de abolir a supremacia da ideia sobre a aparência e vice-versa. Para tanto, ele propõe que a arte antes constituída pela representação, tendesse a partir de então a uma apresentação de formas, cuja síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, se mobilizassem reciprocamente.

O comprometimento do artista com a realidade que o cerca seria um item exclusivo num texto posterior ao citado – *Esquema geral da Nova Objetividade*, de 1967. O que Oiticica denominou de uma “volta ao mundo” seria então um “ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”. Longe ideologicamente do engajamento dos construtivistas soviéticos, tal premissa seria uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos – como o próprio título do item expõe – exigidos pela nova configuração da operação artística: propositor-participador.

Esse artista como ser social, “criador não só de obras”, mas operador de modificações profundas na consciência humana, como apontado por Oiticica, estaria colocado na posição de um participante ativo na configuração de uma realidade possível. Um artista não mais espectador dos acontecimentos, mas atuante sobre eles, cuja inserção total do campo estético na realidade proporcionaria transformações intensivas.

Frederico Moraes, em um texto de 1970<sup>17</sup>, havia compilado essas concepções artísticas do período sob a forma de uma espécie de guerrilha artística. “O artista, o público e o crítico

---

<sup>17</sup> MORAIS, F. O corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” – escreveu. A questão de ordem do momento dizia respeito à arte como situação – aleatória, processual –, em que a vivência era a maneira de transformar uma posição no mundo.

Retornando a questão da *obra-organismo* colocado por Gullar no Manifesto Neoconcreto, considerando as decisões do ato delegadas aos participantes de Clark e as colocações de Oiticica sobre as relações do artista com o mundo, podemos observar que a visão clássica a qual separava o produtor, a obra e a recepção, designando para cada um sua função estética, é substituída pela integração complexa entre essas partes. O entendimento de tempo enquanto duração real, o corpo como morada dos afetos e a dissolução das fronteiras dos territórios antes autônomos, contribuíram para a construção de conceitos como hibridização e contaminação inseridos, desde então, no vocabulário das artes visuais.

Das experiências dos anos 60 – presentes aqui através da síntese de algumas teorias que configuraram uma corporificação da arte brasileira em sincronia com pesquisas desenvolvidas por diversos outros artistas em distintas partes do mundo – surgiram outros termos para a ação artística: *site-specific*, intervenção urbana, instalação, ambientação, *environnement*, arte pública (SAMPAIO, 2009).

As proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica habitam a fronteira entre o moderno e o contemporâneo. Seus trabalhos possibilitam a abordagem de discursos que se articulam a partir e fora dos corpos. Adequações, normalizações e idealizações trazidas pelos participantes e resultantes de jogos de forças para além de um mundo interior-autossuficiente (BASBAUM, 2008), tensionam a primazia da visão dentro de uma arte que se quer visual. Nessa perspectiva, a experiência primeira – campo de fundação de sentido ancorado numa subjetividade interiorizada e cultivada nos limites de um sujeito perceptivo (BASBAUM, 2008) – distende-se para um campo de atuação complexo em que um corpo coletivo em rede é invocado para sofrer uma experiência. Significa dizer que as relações envolvidas em determinada proposta de arte confluem vozes diversas, exteriorizando maneiras de ver e falar, produto final de uma série de processos de subjetivação os quais estão além da realidade existente entre sujeito/ objeto explorado pela fenomenologia da percepção.

Adiante, as experimentações surgidas pelas pesquisas neoconcretistas desdobraram-se em novos envolvimento do artista com propostas que visam a processualidades, vivências comprometidas socialmente e outras formas de colaboração na construção de espaços de trocas. É nesse ambiente que se faz presente o encontro, o jogo, a conversa, a negociação.

## 4.2. Ricardo Basbaum: trajetória-membranosa-coletiva-pública-etc.

Artista paulistano, radicado no Rio de Janeiro, Ricardo Basbaum desenvolve projetos em múltiplas linguagens. Com o projeto *NBP (Novas Bases para a Personalidade)*, desdobra diversas séries e frentes de trabalho, corporificando textos, diagramas, objetos, peças de áudio, coreografias e estruturas arquitetônicas. Perambula pelos caminhos abertos por Oiticica e Clark, quando da necessidade de hibridização do participante com uma proposta artística e no intento de produzir acontecimentos que visem transformações.

Mas o que seria isso de perspectivar transformações? – “Ser o sujeito da sua própria existência.”<sup>18</sup> – Quando a arte responsabiliza o outro do processo de fruição artística que não a obra ou o artista, estamos num momento de interesse e vontade de contaminar-se com um universo distante dos discursos que purificam as intenções do campo (desse campo de conhecimentos, disciplinas e interesses que nomeamos Artes). Estamos em meio ao embate com o mundo pronunciado pelas vanguardas artísticas de inícios do Século passado e elevada à potência pelas experimentações pós-Segunda Guerra Mundial em distintos lugares do globo. Parece que transformação é uma palavra cara para muitos dos artistas que pretendem a diluição dos territórios da arte e da vida, ação intensificada nesse período. E é nesse entre da poesia e do cotidiano, nessa fronteira intensa de conexões e turbulências, que opera Basbaum

uma transformação através do contato com o trabalho de arte. Isso já está delineado: *NBP* – Novas Bases para a Personalidade – fala de uma transformação, né? Do outro... A partir do contato e da contaminação.<sup>19</sup>

O grito pronunciado por Oiticica e Clark, tímido por vezes (sem, no entanto, denotar fraco ou pouco expansivo), ressoa numa série de condutas e cuidados para o trato com procedimentos artísticos que possuem o horizonte da transformação como lugar de chegada. Todavia, inalcançável. Feliz e confortavelmente (?) inalcançável, visto ser a condição própria dessa busca o movimento de buscar. “Produzir transformações, então, deveria ser visto não

---

<sup>18</sup> BASBAUM, R. Clark & Oiticica. In: BRAGA, P. (org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da Revista do Fórum Permanente com edição de Martin Grossmann. Disponível em: <<http://rbtxt.wordpress.com/>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>19</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

como uma qualidade, mas como uma condição ou propriedade do movimento.”<sup>20</sup> Provocar movimentos. De quais tipos?

A importante descoberta de Lygia Clark e Hélio Oiticica consiste em como operar o fluxo sensorio-conceitual como um fator duplo. Assim, puderam escapar das limitações implícitas tanto no mutismo da abordagem fenomenológica, quanto na cegueira do reducionismo cognitivo. Seus trabalhos podem ser definidos como tecnologia de pensamento sensorial – um modo de induzir processos transformativos.<sup>21</sup>

Consistiria no duplo corpo e pensamento, aliados no processo de hibridização com um trabalho de arte, uma possibilidade de transformação não imediata. Ao contrário do que constantemente nos vem à mente – transformação é algo que se deseja em diferentes contextos e instâncias sociais e traz consigo uma carga de objetividade e previsão tendenciosa –, Basbaum nos adverte que a promoção dos processos transformativos escapa da relação linear causa-efeito. “Em termos de transformação” – lembra-nos –, “nunca se deve tentar prever resultados. É mais sábio confiar que movimento e vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem.”<sup>22</sup>

**E a palavra TRANSFORMAÇÃO** (assim, em caixa alta) está presente no diagrama que esteve disponível aos visitantes durante uma exposição na Pinacoteca<sup>23</sup>, da qual Basbaum participou com uma instalação referente à série *Você gostaria de participar de uma experiência Artística?* Atualizado em dezembro de 2011, o diagrama, disposto ali, apresenta tal palavra contornada por um círculo irregular de linha contínua e vermelha. A única linha contínua e vermelha presente nesse desenho, ou poema-cartografia-mapa-partitura-circuito-sistema.<sup>24</sup> TRANSFORMAÇÃO está no canto inferior e aparentemente deslocada do restante dos termos, palavras, linhas, formas e cores que compõem o diagrama. Deslocamento que parece sugerir um ponto de atenção após o atravessamento de toda essa superfície de linhas e direções. Um ponto culminante de todo um percurso do olhar?

---

<sup>20</sup> BASBAUM, R. Clark & Oiticica. In: BRAGA, P. (org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da Revista do Fórum Permanente com edição de Martin Grossmann. Disponível em: <<http://rbtxt.wordpress.com/>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Aberto Fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 28 de Outubro de 2012 a 13 de Janeiro de 2013. Curadoria de Guy Brett. São Paulo, SP. O diagrama abordado aqui se refere àquele impresso (cartaz em *offset*; 53,5 x 100 cm) e empilhado em um dos cantos da instalação de Basbaum (lembrando que na parede havia também outro diagrama em grande dimensão, plotado em vinil). Em anexo, encontra-se uma reprodução desse diagrama-cartaz.

<sup>24</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013. p. 6-36.

Deslocada, porém, não isolada. Essa pequena forma que contém a grandiosidade e complexidade da ação de tornar-se outro – transformar-se – está conectada com três linhas tracejadas azuis. Uma delas conecta TRANSFORMAÇÃO imediatamente à forma circular que contém a palavra ARTISTA. A segunda linha atravessa outras linhas, de diferentes cores e configurações; faz todo um percurso para abranger termos, acontecimentos; desemboca na forma, também circular, que encobre a palavra ESPECTADOR. A outra, terceira, de maior extensão dentro do diagrama, atravessa linhas diferentes das percorridas pela segunda, supondo uma lógica própria; cruza também com essa segunda linha, em distintos momentos do trajeto; interrompe-se quando chega ao desenho do objeto *NBP*, cuja inscrição abaixo do desenho nomeia: *projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade*; segue ainda para além desse encontro, novos atravessamentos, ramifica-se na configuração de três retângulos, cada qual trazendo três diferentes termos-chave (ou conceitos?) para as operações artísticas de Basbaum.

Apesar de não tender à criação de uma hierarquia de valores – visto que a lógica visual está mais próxima a uma operação rizomática, antes que sequenciada –, tal diagrama supõe uma organização ditada pelo contraste das cores e tipos de linhas presentes em sua configuração. Flutuando ao centro, observamos conexões com linhas negras e contínuas. Rápidas. Parece ser ali uma coluna espinhal que se ramifica em diferentes direções sensório-conceituais.

Os diagramas são uma vontade de desenho, de fato, vontade de desenhar. São desenhos e são também uma espécie de mapeamento, a cartografia de um processo, que não necessariamente já ocorreu, mas um processo que está ali em vias de ocorrer. É um modo de pensar, de fato, o funcionamento dos trabalhos em uma dinâmica de circuito, em uma dinâmica de suas mediações – de pensar a relação do eu com o outro, e seus mapeamentos. (...) E também de afinar uma certa metodologia, uma terminologia – porque os diagramas têm palavras e linhas, há sempre um cuidado com o vocabulário que vai sendo construído.<sup>25</sup>

Esses textos-obra – verbivocovisualidades, pois agregam palavras, imagens e sons (como no caso das *Conversas-coletivas*, série de trabalhos mais recentes do artista envolvendo a questão musical e sonora da escrita diagramática) – parecem constituir uma vontade de infinitude do processo inventivo, pois estão em constante mudança e atualização. Como se apresentam de diferentes formas nas exposições que participam – “em um pequeno folheto a

---

<sup>25</sup> BASBAUM, R. Pensar a rede através da rede. In: *Revista Eletrônica Carbono*, n.º 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

ser distribuído, impressos em um cartaz, em uma página de revista ou em um livro, ou podem estar ali em escala arquitetônica”<sup>26</sup> –, os diagramas demonstram que, por mais exposto e tornado público o trabalho, ainda muito está para ser feito. A exposição, esse lugar onde se apresenta o resultado de algum processo, geralmente um lugar de chegada na prática investigativa de qualquer artista, apresenta uma lógica frágil para as questões que Basbaum desenha. Na impossibilidade de apresentar um lugar de chegada só resta apresentar o meio. Constante e insistente meio: “recursos metodológicos que o trabalho vai construindo para, vamos dizer, assim que abrir a exposição ainda existir muita coisa para fazer. Não estar pronto, finalizado...”<sup>27</sup>

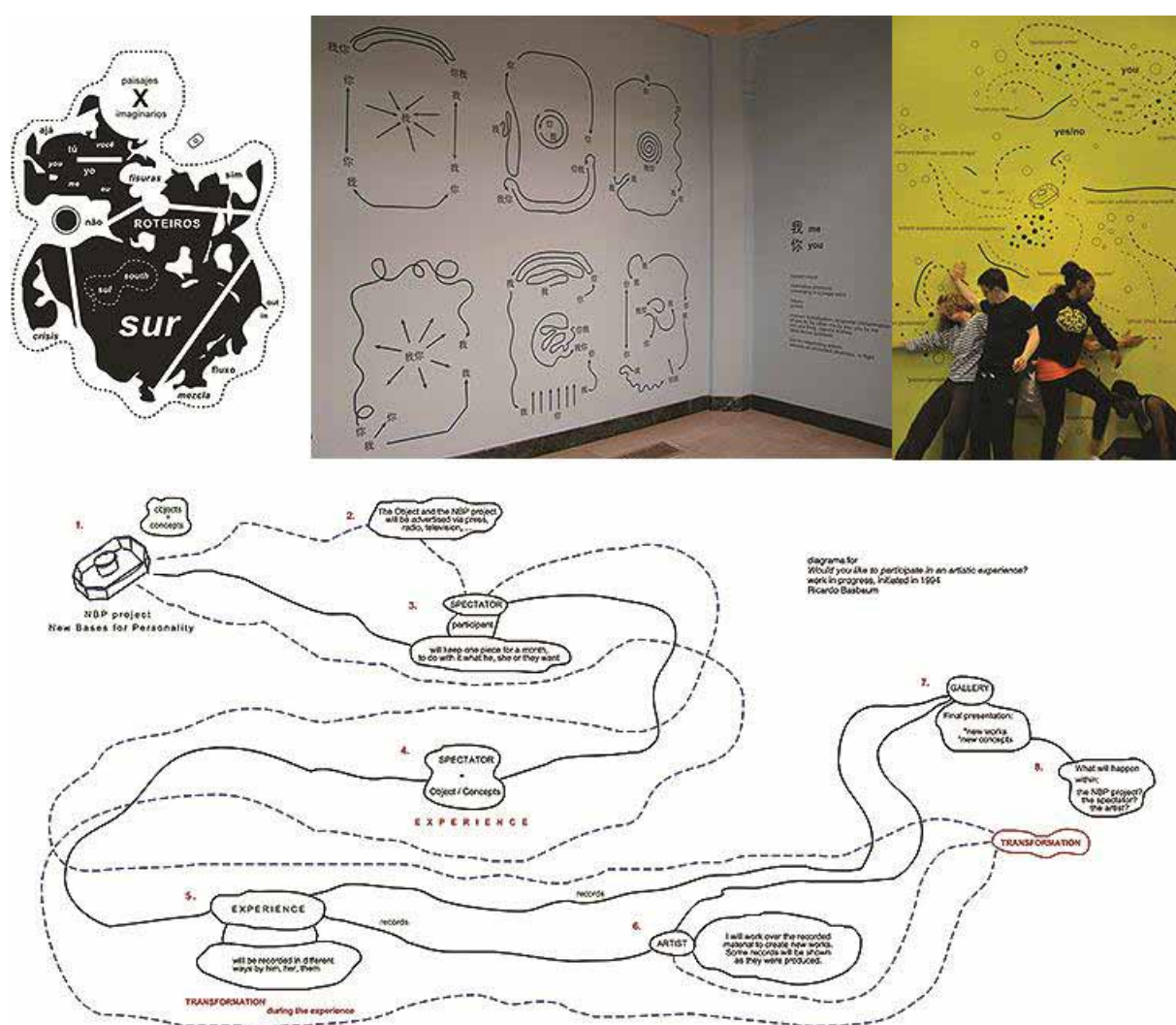


Figura 11: Em sentido horário: sul, sur, south, 2009 - Sitac VII, Cidade do México; eu-você

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013. p. 6-36.

+ sistema-cinema + passagem (NBP), 2008 - 7ª Bienal de Xangai; *Would you like to participate in an artistic experience?*, 2010 - Small Operatic Event; e *Diagrama da fase 1*, 1994. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/>> Acesso em 19/02/2013.

Estar em permanente processo de fazer e fazer-se. Isso requer a constituição de estratégias que alimentem a inquietude de busca – movimentos. No diagrama que hora descrevemos algumas relações, sempre há a possibilidade de um novo tracejado, nova forma ou palavra. Talvez isso já ocorra no presente momento em que este texto toma corpo nesta folha de papel, ou na escuta inquieta do solitário leitor, visto que o diagrama referido aqui possui como data de atualização dezembro de 2011. Sim, ocorre. Algo se altera. Falamos em torno de organismos vivos, orgânicos e não-orgânicos, proliferadores de sentidos, portadores de um desejo comum: TRANSFORMAÇÃO.



**E que coisa é essa a de trazer uma trajetória à tona?** O que perguntar? O que levar ou fazer brotar da conversa? Encontrar com Basbaum para coletar um depoimento sobre sua história de vida – tinha isso em mente até o dia em que marcamos a data do encontro. Depois vieram novas aventuras por alguns textos do artista, buscando pontos de contato com as inquietações que me faziam procurá-lo. Apesar de desejar um relato fluido de alguns acontecimentos que atravessaram, e ainda atravessam a sua vida, fui auto impelido a construir um roteiro que pudesse minimamente conduzir e amenizar meu nervosismo. Sabe-se lá como se dará sua narrativa?! Até que ponto ele também não me colocaria na posição tradicional de uma entrevista, pautada por um questionário de perguntas?

Portanto, levei de Rio Claro para o Rio de Janeiro seis perguntas formuladas e argumentadas com as palavras do próprio artista em diferentes contextos. Algumas nem foram mencionadas. E as que de fato foram propostas, todas, construídas sem necessidade da leitura, seguindo o ritmo daquilo que era exposto. Outra e importante bagagem: trazia comigo o subtítulo de um livro de Nietzsche – “como alguém se torna o que é” –, disparador para mim do exercício de querer o relato de uma trajetória de formação. Tal frase há muito me acompanha. E foi por ela que começamos a conversa...

**“Talvez a gente deva colocar no plural: as diversas formações...”**<sup>28</sup> E parece ser mesmo na pluralidade que se desenha Basbaum. Isso de irmos fazendo, dançar dançando, construindo um percurso, um modo. O lidar com os desejos, o outro. Esse deixar-se balancear por águas desconhecidas, incertas. Compor com as manchas do caminho. Cabe muito nessa pequena palavra: formação. Cabe o que atravessa.

Você não sabe, num certo momento, o que você quer exatamente, aonde você quer chegar. Mas acho que, como todo mundo, têm alguns canais abertos, mais ou menos intuitivos dos seus interesses, das suas vontades... Mas, enfim... Nunca se sabe exatamente como essa formação vai ser utilizada, mobilizada.<sup>29</sup>

O relato de Basbaum inicia-se nos tempos de sua adolescência, quando ainda morava em São Paulo. A apreciação musical no ambiente familiar contribuiu para o seu interesse por estudar violão. Aos 11 anos tocava. Acrescenta-se ainda a intenção de trabalhar com cinema, desde logo mobilizando intenções: “minha formação se dá basicamente com esses cursos livres – desenho animado, música, teoria musical, alguma coisa de cinema. Lembro que assisti a um seminário sobre cinema brasileiro em São Paulo ainda...”<sup>30</sup>

“Em São Paulo ainda” – pois aos 16 anos chega ao Rio de Janeiro. Estudante do último ano da escola, ainda indeciso com os rumos, passa no vestibular em Comunicação e Ciências Biológicas. Segue na Biologia, conclui, leciona na educação básica. Concomitantemente, refaz seu círculo de amigos tendo como aglutinante o interesse pela música. Interesses semelhantes. Às Ciências e à música acrescentam-se os agenciamentos decorrentes de outras linguagens – como o desenho, a pintura, o vídeo –, para os quais buscou cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/ Parque Lage) e no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM/ RJ), em diferentes épocas da sua trajetória. Contudo, a música aparece como uma peça motriz naqueles anos iniciais: “quando cheguei no Rio, uma das primeiras coisas que busquei foi um professor de violão. Meus amigos de São Paulo que vieram para cá eram músicos, e por intermédio deles conheci o Alexandre Dacosta (...).”<sup>31</sup>

**E foi com Alexandre Dacosta que concretizou um primeiro intento público de ação artística: a *Dupla Especializada*.** Consequência dos encontros para “levar um som”, pela percepção de que tocar potencializava grupos, surgia uma parceria para anos de trabalhos. Dupla de artistas plásticos – e garçons nas horas vagas – “especializada em fazer

<sup>28</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013. P. 6-36. p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*

cartaz e intervir em meios de comunicação de massa”, como assinalava a *filipeta-manifesto*, de 1984. Já desenhada ali estava uma inquietação que se faz constante no caminho de Basbaum. “O que é o SUCESSO?” – pergunta uma frase da *filipeta-manifesto* da Dupla. E responde: “sucesso é tornar-se um produto na sociedade de consumo.”

A *filipeta-manifesto* supõe um entendimento crítico da Dupla naquele terreno que estavam começando a solar. Os meios de comunicação ditavam (ditam) a lógica das percepções do período e intervir em seus mecanismos parecia-lhes uma convidativa estratégia:

A Dupla Especializada está muito próximo daí, querendo fazer canções para tocar no rádio e fazendo o *Egoclip*, que é um videoclipe, e ainda usando o jornal, querendo intervir na grande imprensa para fazer nossa ação ser multiplicada – pensando que, se não fizéssemos isso, ninguém iria fazer por nós. Era comum fazer o próprio *press-release* e depois ir nas redações dos jornais para distribuí-lo a todos os jornalistas – como um modo de buscar a autonomia dessa prática, que pudesse, sei lá, construir um espaço próprio qualquer de atuação.<sup>32</sup>

As produções da Dupla iniciaram-se em 81 e duraram por quase todos os anos 80. As aproximações entre as ferramentas da comunicação e da arte contemporânea se desdobrariam em experiências vindouras para Basbaum. Além dessa primeira conexão, outras iriam acontecer durante esse mesmo período. Como, por exemplo, a sucedida união com o artista Jorge Barrão. Juntos, ainda com o Alexandre, os três passaram a formar o grupo *Seis Mãos*.

O próprio Barrão, que eu conheci através do Alexandre, também estava ali começando a ser artista. Eu acho que o contato dele com a gente foi muito importante para ele também, da formação dele como artista. Então, os grupos aqui do Rio que ele frequentava, também a gente foi se aproximando... Eu comecei de fato muito jovem já desenvolvendo trabalhos coletivos.<sup>33</sup>

E era com *Seis Mãos* que imagens surgiam em diferentes lugares da cidade. Pintura ao vivo com música, improvisos: “abria uma lona imensa no chão, pegava tinta Suvinil e

---

<sup>32</sup> *Ibid.* Pág. 11. *Egoclip* (1985), realizado junto com Sandra Kogut e Andrea Falcão, é um videoclipe da música *Impresso* que mostra performances da Dupla Especializada. “A letra de *Impresso* diz: ‘Contra a morte, se infiltre / Nas redações dos jornais / Seu nome publicado / Vale muito mais’. Ela zomba do suposto valor conferido a tudo aquilo que foi impresso, veiculado, transmitido e publicado, bem como das pessoas bem-sucedidas e famosas. O trabalho aborda com ironia a ideia de ‘imagem pública’ e coleciona depoimentos de figuras notórias como Chico Buarque e Caetano Veloso. Basbaum e Dacosta são [no vídeo], ao mesmo tempo, artistas de Hollywood, apresentadores de TV, transeuntes, passageiros... e artistas plásticos!” – por Thais Rivitti, *Década de 80: mais algumas observações críticas*. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/thaisparaSete>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>33</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

pintava. Cada um ia pintando ao mesmo tempo.”<sup>34</sup> As ações do grupo se estenderiam de 83 ao início dos anos 90. Para Basbaum, essas primeiras articulações significou um aprendizado em público:

E aí não tive aquele momento do estudante de artes, vamos dizer assim... Em que você passa um tempo como estudante, começando a fazer as primeiras atividades, e depois você vai entrando no circuito pra valer. Já fui direto assim e começando a participar de salões, de exposições, e, sobretudo, com trabalhos coletivos.<sup>35</sup>



Figura 12: Na sequência: Dupla Especializada – Cartaz-Conceitual (serigrafia,

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

1984), Montagem fotográfica (1985), *Reflexões musicais* (show-performance, 1986); *Seis Mãos – Calêndula Concreta: o incrível caso da menina loura que ficou com o braço mulato* (vídeo-performance, 1987), Improvisos de Pintura e Música (Ipanema/ RJ, 1983), *Sapatos Royal* (objeto e performance, 1991). In: BASBAUM, R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (+ NBP). Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. Vol. II.

**Geração 80** foi o nome dado aos artistas que iniciaram carreira nesse período. Não por acaso. Em meados de 1984, ocupando a área interna e externa da EAV/ Parque Lage, no Rio de Janeiro, aconteceu a exposição: *Como Vai Você, Geração 80?* Com curadoria de Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, a mostra reunia centenas de jovens artistas, com linguagens múltiplas, acalorados pelas manifestações das *Diretas Já*, cujas produções prematuras já se encontravam impulsionadas pela lógica voraz de um mercado de arte fortalecido pelo recente “milagre econômico” na história do país. Apesar da exposição se limitar aos artistas do Rio – ligados à EAV/Parque Lage e alguns poucos ateliês coletivos da cidade, sintomáticos do período, de São Paulo – na sua maioria, estudantes de artes da FAAP –, e Minas Gerais – provenientes da Escola Guignard e da Escola de Belas Artes da UFMG –, o evento acabou por corporificar uma síntese (rótulo?) dos rumos das produções naquele período no Brasil. A abrangência do termo “volta à pintura” caracterizou as produções do momento, distinguindo-as dos tempos outros na pretensão de uma nova possibilidade artística para a clássica linguagem da pintura, distante da racionalidade da arte de vertente conceitual que imperou nos anos 70.

E é em relação a esse contexto, catalisado pela exposição *Como vai você, Geração 80?*, que surgiu o coletivo *A Moreninha*:

Era um grupo mais de intervenção, não tanto um grupo para fazer obras para exposição. Um grupo mais variado, no sentido da sua composição. Pessoas que não tinham tanta afinidade, ao nível de trabalhar juntos, como parceria. Mas, enquanto um coletivo, aquilo fez sentido para todo mundo. Isso estava ligado, de fato a inquietações vividas por esses artistas dos anos 80 frente a um circuito de arte. Esse grupo então tentou dar voz e reagir a essas inquietações. Um grupo de intervenção, de ação crítica, vamos dizer assim. Um grupo já ligado a uma espécie de ativismo crítico.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

O coletivo era composto por artistas de diferentes gerações, linguagens e formas de ação.<sup>37</sup> Alguns críticos, outros curadores, pintores e artistas das multimídias. Iniciaram suas atividades – ainda sem o nome *A Moreninha* – com visitas frequentes a alguns ateliês como forma de discutirem as produções em andamento. O desconforto inicial do grupo condizia com os mecanismos do mercado local de sugar as produções sem oferecer um debate crítico das perspectivas. “Tinha essa sensação de um vazio, tanto que o grupo começa com uma movimentação de visitas a ateliês. Cada semana se visita o ateliê de um artista para criar uma conversa sobre aquelas obras. Quer dizer, havia uma carência desse debate crítico.”<sup>38</sup>

O início dessa movimentação se deu no fim de 86, momento ainda em que se colhiam e intensificavam os rótulos da chamada *Geração 80*. O fato é que a vaga ideia que marcava a *Geração*, a do “prazer de pintar”, acabava por não dar conta das atuações experimentais que rondavam as práticas de alguns artistas. Tais práticas foram reduzidas a esse rótulo que misturava tudo e ao mesmo tempo não enxergava outras dinâmicas de atuação para além da linguagem da pintura.

*A Moreninha* foi o final do que se chamou de Geração 80, no Rio de Janeiro. Aqueles artistas foram lançados nesse grande acontecimento (que ultrapassou a exposição no Parque Lage) ainda muito jovens, numa situação que se tornou muito visível por conta do momento da abertura política – todo mundo acompanhando, projetando naquilo uma libertação, que seria finalmente uma saída da situação mais dura do governo militar, e aquele conjunto de jovens artistas supostamente trazendo um novo comportamento. O período também indica o início dessa nova economia neoliberal que começa a se instalar no Brasil, que hoje em dia conhecemos bem. Aqueles artistas foram lançados nessa situação sem que se prestasse de fato atenção no que faziam, em termos de trabalhos. Via-se muito mais esses artistas incorporando uma série de ideias prontas, fabricadas em outros lugares – o que produzia um incômodo nos próprios artistas. Esse foi um dos motivos por que surgiu o grupo *A Moreninha*, pois esses artistas se sentiam carregando clichês e acreditavam ser preciso reverter essa sensação.<sup>39</sup>

O discurso da “volta à pintura” era percebido pelos “Moreninhos” como mais uma dessas importações de modelos prontos-para-usar. Nesse discurso, entravam termos como a *transvanguarda* italiana e o *neoexpressionismo* alemão. Termos reveladores de uma economia cultural pautada pela lógica da atualização de novidades, enraizada em outro ambiente no qual um mercado de arte já se consolidava secular.

---

<sup>37</sup> As principais atividades do grupo contaram com a participação de Alexandre Dacosta, André Costa, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Eneas Valle, Gerardo Vilaseca, João Magalhães, Jorge Barrão, Hilton Berredo, Márcia Ramos, Márcio Doctors, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange Oliveira e Valério Rodrigues.

<sup>38</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>39</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, nº 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 9.

A consciência desses mecanismos que se apresentavam no país de forma pronta levantava questões sobre a atuação e significância da arte como pensamento vivo e crítico do ambiente em que se quer necessária. “Falar que se deve voltar para a pintura depois de todo o experimentalismo dos anos 60 foi percebido quase como uma ofensa por certos círculos mais avançados”.<sup>40</sup>

O consumo da arte e suas implicações no modo de existência do artista era uma questão inquietante para o coletivo *A Moreninha*. Outra, era a necessidade de posição frente aos macetes de divulgação e espetacularização presentes nos meios de comunicação de massa. As mídias e os seus cadernos culturais – “uma espécie de balcão de negócios ligados a um mercado da arte”<sup>41</sup> –, nos seus esquemas de divulgação, fazem dos artistas marionetes de um jogo protagonizado por mercadorias em concorrência. Como questão do coletivo, “há também uma tentativa de reverter uma reação muito desproporcional da mídia. A mídia que celebra todas as ações dos artistas de uma maneira superficial, ultrafestiva e ultra cheia de clichês”.<sup>42</sup>

E do nome – *A Moreninha* – veio a primeira ação do coletivo. Ou melhor, da primeira ação surge tal nome para o coletivo. Ligado ao romance de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, o qual supostamente se passa na Praia da Moreninha na Ilha de Paquetá – Baía de Guanabara/ RJ –, o coletivo percebe-se enquanto grupo se caracterizando como “pintores de domingo, pintores impressionistas, que tinham se formado quando Manet passou pelo Rio de Janeiro e, portanto, esse grupo se criou há cem anos. Cem anos atrás, 1887”.<sup>43</sup>

Há um século atrás, obscuros pintores de domingo, conhecidos como o grupo A MORENINHA, seguindo indicações deixadas por Manet em sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1849, refugiavam-se nos bucólicos recantos da Ilha de Paquetá em busca da esplendorosa luz de fundo de baía, que acreditavam indispensável para a execução de seus óleos. Este grupo tinha por objetivo a realização de pinturas impressionistas de temática nacional. Segundo pesquisas recentemente realizadas, descobriu-se que esta foi a primeira experiência pictórica da América Portuguesa que visava incorporar à uma linguagem européia elementos de nossa realidade cultural.

44

<sup>40</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Press-release: viagem à ilha de Paquetá, Janeiro de 1987. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

Esses artistas dizem que vão celebrar cem anos da chegada do Manet no Rio de Janeiro. Coisa que ele nunca fez, ele nunca desembarcou do navio, ele veio aqui como marinheiro aprendiz, ele nem sabia que ia ser artista ainda direito. Então se inventa uma história, se cria uma narrativa falsa da história da arte, se manda para a imprensa essa narrativa, a imprensa reage... Foi uma espécie de vingança contra esses clichês todos.<sup>45</sup>

E estava lá no segundo caderno da manhã de Domingo: “Jovens revivem o impressionismo de A Moreninha hoje em Paquetá”; e de Segunda-feira: “Maratona impressionista em Paquetá – Vinte e cinco pintores se deslocaram até Paquetá revivendo o grupo de impressionistas que há cem anos desenvolvia na ilha lições do mestre Manet.”<sup>46</sup> Unidos de telas, tintas, pincéis, cavaletes e demais apetrechos o grupo embarcou na lancha das sete da manhã, “procurando reviver as sensações inigualáveis que esta experiência proporcionava aos pintores de outrora”.<sup>47</sup>

Durante a travessia, para preparar os espíritos, a apresentação da Dupla Especializada, formada por Dacosta e Basbaum, entoando a música-tema “Fim de milênio em Paquetá”, que louva os encantos da cidade, e decreta: “Moreninha, Moreninha, é chegada a hora de pintar”.

48

O *press-release* da ação já antecipava o “clima amistoso e fraterno dos pintores” quando da pretensão de acompanhar violão e cavaquinho com o coro dos presentes. A barca lotada entoou sucessos de Roberto Carlos, Orlando Silva e o hino do grupo *A Moreninha – Fim de milênio em Paquetá*: “Sobre o mar azul redondo/ pincel, pincel/ Verde ao fulgor solar/ pintar, pintar/ Veja a ilha, um ninho oculto/ Um vulto, um vulto/ Sortilégio das sereias”.<sup>49</sup> E realmente houve uma sereia, moreninha, eleita por unanimidade do grupo como a musa das formas abastadas ao se bronzear sobre as pedras da ilha.

<sup>45</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>46</sup> Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

<sup>47</sup> Press-release: viagem à ilha de Paquetá, Janeiro de 1987. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

<sup>48</sup> “Maratona impressionista em Paquetá”, Alexandre Martins, O Globo, 2/2/87. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

<sup>49</sup> “Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores de Paquetá”, Jornal do Brasil, 2/2/87. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

Ao que parecia um evento de comemoração restrito a um grupo de pintores obscuros, concretizou-se uma verdadeira maratona de pintura, com pessoas surgindo por todos os lados perguntando sobre como se inscrever para a atividade.

De todos os cantos chegavam pintores da Sociedade Brasileira de Belas Artes para se juntar ao grupo, jovens e senhores curiosos à procura de informações sobre onde se inscrever na “gincana de pintura”, a presença maciça de jornais e televisões e os próprios moradores lamentando que não tivessem se lembrado do “centenário da Moreninha” para fazer uma festa à altura, com direito a recepção do Prefeito e banda de música.

50

Uma festa da pintura ao ar livre! Imprensa com seus antenados repórteres averiguando os ânimos exaltados do grupo na travessia para a ilha; pessoas se deslocando do interior para viver esse momento histórico das artes visuais; e uma equipe da televisão, do programa *Fantástico*, aguardando os pintores desembarcarem na ilha.

O ambiente era composto por vários “pintores de domingo” espalhados pelo cenário. Alguns acomodados sobre as pedras na tentativa da melhor paisagem com a brisa do verão carioca; outros com rádio, enciclopédias e imagens impressas que alimentavam todo o virtuosismo da técnica impressionista. Para a posteridade, uma fotografia ilustra o jornal mostrando os diversos participantes segurando telas de tamanhos variados em uma pose clássica.



51

<sup>50</sup> “Maratona impressionista em Paquetá”, Alexandre Martins, O Globo, 2/2/87. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

Foi super bem sucedida a ação de reversão da imprensa. E claro, nisso tudo, o mote do grupo era esse: em um ano iria se rever toda a história da arte, começando pelo impressionismo. No mês seguinte ia ser o pós-impressionismo e depois talvez o fauvismo, depois talvez o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, até chegar na Geração 80. Claro, evidentemente, isso nunca aconteceu, mas houve essa primeira ação, super bem sucedida, porque na segunda-feira estava lá nos dois jornais, no Globo e no Jornal do Brasil.<sup>52</sup>

Passariam alguns dias para uma nova empreitada do grupo. O alvo dessa vez era a presença do crítico e curador italiano Achille Bonito Oliva (ABO) durante uma palestra na Galeria Saramenha/ RJ. ABO era responsável pelo termo surgido recentemente no vocabulário das artes visuais: a *transvanguarda*, tendência que diagnostica as produções do período dos anos 80 como pertencentes a um interesse comum pela pintura numa vertente neoexpressionista e internacional. “Quer dizer, de alguma maneira anuncia toda essa reviravolta da economia da cultura a partir do neoliberalismo, [...] outra aliança com o mercado da arte”.<sup>53</sup> O vocábulo chegava para o grupo envolto “em suspeitas do tipo ‘é um movimento conservador, pois só fala de pintura’, ou então ‘trata-se muito mais de um jogo econômico do que artístico’”.<sup>54</sup> Sobretudo, o crítico havia se deslocado para o Brasil com o “intuito de divulgar o que na ocasião era seu mais ‘novo’ movimento artístico, o *Progetto Dolce*, espécie de distensão conceitual da Transvanguarda”.<sup>55</sup>

Realmente, a impressão cultural corrente naqueles dias esbarrava numa total ausência de valor e direção, exceto o fluxo econômico apontando o mais caro como mais importante – e não o contrário, supondo que a ação do artista possa importunar, valer algo. E o Bonito, com toda a sua aura provocadora, já exibida em visitas anteriores ao Brasil, virou alvo jasperjohnsiano ultraevidente para a próxima intervenção do grupo. A verdade é que ninguém estava nem aí para ele (presente-pretexto com valor simbólico), a ação visava muito mais a plateia local, o circuito local, a arte local (Cruzeiro do Sul, Cildo Meireles): a mesma coisa de sempre, fazer algo e produzir *feedback*, retorno.<sup>56</sup>

Roteiro da intervenção montado, o crítico fora alertado com antecedência, através de um telefonema anônimo, sobre um possível protesto contra seu último golpe mercadológico.

---

<sup>51</sup> “Artistas do grupo Geração 80 relembram pintores de Paquetá”, Jornal do Brasil, 2/2/87. In: Dossiê A Moreninha. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

<sup>52</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. *Manual do artista-etc.* – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

<sup>55</sup> REINALDIM, I. EM TORNO DE UMA AÇÃO DE “A MORENINHA”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. In: *Arte & Ensaios*, ano 20, n. 25, maio de 2013. p. 34-43.

<sup>56</sup> BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. *Manual do artista-etc.* – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 33/34.

Coube a ele a recomendação de que tais artistas utilizassem os momentos iniciais da palestra ou abortassem a empreitada. Nada acordado. As ações no roteiro do grupo estavam planejadas para ocorrer durante um bom momento da fala do crítico, tendo na deixa dos garçons – “O DOCE ACABOU” – o desfecho da intervenção.

Trocamos de roupa nos banheiros do Shopping da Gávea, vestindo uniforme de garçons e garçonetes (eram cinco: eu, Alexandre Dacosta, Barrão, Márcia Ramos e Lucia Beatriz). Sentados em cadeiras na plateia, “disfarçadas”, outras pessoas do grupo. A palestra começaria às 21 horas. Toda a ação deveria resumir-se em 15 minutos e depois todos cairiam fora (a deixa era algo como “acabou o doce”). Tudo muito rápido. Os garçons distribuindo doces e andando pelo espaço; aqueles sentados na plateia levantando-se de vez em quando e colocando orelhas de burro. Só que ninguém esperava pelo desfecho inusitado da noite quando, já em meio à intervenção (vejam, muitas coisas aconteciam ao mesmo tempo: cinco garçons distribuía doces e santinhos pelos quatro cantos – as pessoas vinham pedir! –, eu mesmo coloquei um torrão de açúcar no copo d’água de ABO; a palestra corria solta em italiano, e em determinado momento falava-se que “o que está acontecendo aqui é uma performance, forma de arte ultrapassada, típica dos anos 1970...”; em minha bandeja de garçom carregava um gravador que tocava música sertaneja, sucesso da dupla Pirapó & Cambará; Barrão distribuía imagens de Cosme & Damião, Alexandre, torrões de açúcar e balas, assim como Márcia Ramos e Lucia Beatriz; na primeira fileira de cadeiras, Eneas Valle assistia à palestra de costas, acompanhando tudo por um espelho retrovisor; Paulo Roberto Leal, Cláudio Fonseca, Hilton Berredo vestiam suas orelhas de papel; ...) Bonito, que tinha o rosto cada vez mais vermelho, levantou-se de sua cadeira e partiu para cima de meu gravador, socando-o para o chão. Paulo Roberto Leal, que estava sentado ao lado, levanta-se gritando “vai bater em artista lá na sua terra!”. Desnecessário descrever a cena tragicômica, confusão armada e debandada geral do grupo para fora da galeria (eu ainda gritei “Moreninha!”). Pelo vidro, víamos que Eneas Valle ainda ficara por lá, observando a palestra recomeçada pelo espelho retrovisor. Na saída, encontramos a dupla Alex Hamburger com chapéu de marinheiro feito de jornal dobrado e uma espada amarela de He-Man – e Márcia X. – vestida de Rambo. Fomos todos para o Baixo Gávea, comentar o acontecido.<sup>57</sup>

O acontecimento estava configurado e a imprensa novamente teria que lidar com os fatos. Dois dias após o evento lia-se no segundo caderno: “Festival de agressões: ‘Dolce’ X doces.” Estava armada a cena para que calorosas observações fossem feitas por diversos lados e agentes envolvidos.

Para Márcio Doctors a intenção do grupo *A Moreninha* realmente era a de “realizar intervenções no circuito de arte e polemizar, para que as pessoas se definam”.<sup>58</sup> Muitos de

<sup>57</sup> BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. *Manual do artista-etc.* – Rio de Janeiro: Beca do Azogue, 2013. p. 34.

<sup>58</sup> Jornal do Brasil, Caderno B, Sexta-feira, 20/2/87. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

fato se definiram em relação ao acontecido: outros artistas, para além do grupo, críticos locais e o próprio ABO – “aí ele já está puto da vida. Veio aqui dar uma palestra e, segundo ele, é agredido. O que houve foi um acontecimento”.<sup>59</sup>

Dias depois, numa entrevista ofensiva e embaraçosa, ABO resume o seu rancor: “o grosso da sensibilidade e do gosto brasileiro perseguem o que chamo de imagem sambista do Brasil”.<sup>60</sup> Termos como raízes populares e arcaicas, simplicidade da obra, comunicação retórica, obras folclóricas, perseguição de uma imagem carnavalesca de si mesmo, analfabetismo, subdesenvolvimento etc., compunham o arsenal de ABO.

Ele fala: a cultura brasileira é uma cultura sambista. Imagina, ele fala isso no Rio de Janeiro, querendo falar mal da cultura brasileira como sendo sambista. Isso não se faz! Imediatamente reagem todos os sambistas: Paulinho da Viola, Chico Buarque, Nei Lopes... Qual o problema da cultura brasileira ser sambista? Isso não faz da cultura brasileira ser pior ou folclórica. Então, a coisa vai para outro lado, mas já se criou o acontecimento.

Os desdobramentos da presença de ABO e seu embate com a cultura sambista renderiam outras diversas opiniões nas páginas dos jornais. A mobilização de críticos, produtores culturais e jornalistas alimentaram debates nos dias que se seguiram à manifestação de ABO. Sobre tudo para os “Moreninhos”, os quais buscaram uma forma de compreensão do acontecido em reuniões sucessivas de avaliação. Para Basbaum, o momento não fora bem aproveitado: “esta ação apenas tornou visível a fragilidade e a extrema ‘pessoalidade’ das relações entre os personagens do ambiente de arte local – o que facilita tanto amizades como inimizades, e dificulta uma inserção mais consistente do trabalho”.<sup>61</sup>

Esse episódio, assim como a Maratona de pintura em Paquetá, seria lembrado num evento posterior organizado pelo grupo: o *Lapada Show*.

Primeiro eles foram UÁ MORENINHA e incluíram, no mapa da história da arte brasileira, a ilha de Paquetá como fonte do Impressionismo. Depois devoraram o crítico italiano Bonito Oliva e detonaram a polêmica da cultura sambista. Agora deslocam-se para a Lapa e tomam de assalto, com sua visualidade, o centro nervoso da fantasia carioca. É o LAPADA SHOW.

62

<sup>59</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>60</sup> “Cultura sambista: crítico italiano investe contra grandes nomes da arte brasileira e põe direita e PC no mesmo saco”, por Reynaldo Roels Jr., Jornal do Brasil, Quarta-feira, 25/2/87. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

<sup>61</sup> BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. *Manual do artista-etc.* – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

<sup>62</sup> Press-release: “Lapada Show”, Junho de 1987. In: Dossiê *A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014

Evento que contou com a participação de todos do grupo, reunindo trabalhos diversos e evidenciando que a necessidade era mais a de enunciar que visualizar: “as ações buscavam o verbo [...], procurava-se a palavra – sem a qual ninguém conversa”.<sup>63</sup> E de fato foi na busca pela palavra que o grupo, de uma maneira não planejada, se desfez. Ao final daquele mesmo ano foi lançado um livro e um vídeo<sup>64</sup> chamado *Orelha*, com textos, desenhos, poemas, histórias em quadrinhos, músicas cifradas e, claro, com as orelhas dos “Moreninhos”.

Quer dizer: o livro não chama olho, chama orelha... Então, houve no percurso do grupo, e é incrível como isso se faz de uma maneira que não é totalmente consciente, mas de fato essa coisa das práticas artísticas em que você se move por essas intuições que as poéticas vão trazendo, de fato isso sinaliza uma recuperação da palavra por parte dos artistas, da escrita e da fala. Porque o artista que é produzido pelos anos 80, pelo clichê dos anos 80, pela relação com aquele novo mercado de arte, é um artista que é basicamente um funcionário do galerista. Ele está ali para cumprir um papel e a galeria... O artista faz o que a galeria quer, praticamente um artesão de luxo. E muitos artistas não rejeitaram esse papel. A *Moreninha* vem a ser um momento em que se implode esse clichê dos anos 80 e se recupera... Claro, nas suas dimensões corretas, evidentemente que outros artistas estavam também caminhando na mesma direção e não precisavam de Moreninhos. Mas é que no caso do Rio de Janeiro foi muito importante para se quebrar um certo encanto dessa mecânica dos anos 80 e recuperar uma certa linha de experimentação.<sup>65</sup>

Traduzir o furor das orelhas esquentadas em modos de se posicionar frente às próprias ações, ao contexto de produção e ao lugar do artista na configuração do discurso da arte. Dar a ler o artista: “migração das palavras...” Afirmar uma vertente experimental das práticas artísticas, rever a inércia do pensamento crítico quando aliado à lógica da mercadoria. A *Moreninha*, pois, rebatiza-se como *Orelha*. Um desfecho imprevisível e orgânico para o momento, como também, a abertura para outras relações.

As experiências coletivas de Basbaum, para além dessas primeiras, iriam se desdobrar em outras durante a década de 90. O seu interesse pela escrita – na produção de textos para amigos artistas, exposições e catálogos – e o envolvimento em grupos de pesquisas conduziu-o ao grupo *Visorama*, à revista *Item* e ao grupo-espço *Agora* – Agência de Organismos Artísticos, cujas propostas atravessavam a produção de textos, viabilização de exposições,

---

<sup>63</sup> BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. *Manual do artista-etc.* – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

<sup>64</sup> O vídeo, produzido por Sandra Kogut, registra uma operação plástica na orelha de Eneas Valle, referenciando outras importantes orelhas da história da arte – Bosch e Van Gogh.

<sup>65</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

palestras, debates, mostras e comercialização de trabalhos ligados à arte contemporânea. Intenções que perseguem a construção de outros espaços de interlocução.

Vejo tudo isso como uma maneira de construir um percurso, em que pudesse garantir um terreno de ação que não ficasse tão dependente apenas do modelo de artista que funciona, vamos dizer assim, somente do ateliê para a galeria e para a venda, e assim por diante. Isso me parecia muito pouco, e fiquei um tanto decepcionado com o modo como essas relações foram colocadas naquele momento em que comecei a trabalhar como artista. Parecia uma maneira muito pequena de fazer isso e de se pensar o papel do artista...<sup>66</sup>

Para além das atividades desenvolvidas coletivamente, Basbaum – como os outros artistas com os quais compartilhou algumas ações – sempre encaminhou seu trabalho individual. Duas (ou mais) estratégias distintas de investigação que em muitos momentos misturavam-se, contaminavam-se por questões alheias: “sempre têm fronteiras de conflitos, regiões de superposição e momentos em que fica muito claro o que é o individual e o que é o coletivo”.<sup>67</sup> O trato com essas fronteiras trazia desafios para um olhar sobre si mesmo e sobre as relações que estabelecia.

**Ainda que não tenha frequentado uma faculdade de artes**, ao nível de graduação, Basbaum interessa-se por diversos cursos em Museus, ateliês e escolas específicas – como a EAV/ Parque Lage. Desenvolve uma monografia em um curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil – texto importante para pensar a pintura na década de 80. Isso posterior à exposição *Geração 80*, às primeiras ações da *Dupla Especializada*, ao *Seis Mãos* e às peripécias d’*A Moreninha*. “Não passava pela minha cabeça a possibilidade de me sustentar através de um mercado da arte. Então, sempre achei que um caminho, esse do ensino e da pesquisa, era um caminho um pouco natural, paralelo com meu trabalho como artista”.<sup>68</sup>

Como professor-pesquisador desenvolve, nos anos 90, um mestrado e ingressa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro como professor concursado, contribuindo com a criação do Instituto de Artes dessa instituição. E pela lógica das atividades locais, desenvolve um doutorado nos anos 2000, iniciando outra fase do trabalho coletivo.

Sempre me agradou o trabalho coletivo e atualmente esse lado meu do coletivo eu projeto um pouco na universidade, na medida em que tenho meus

---

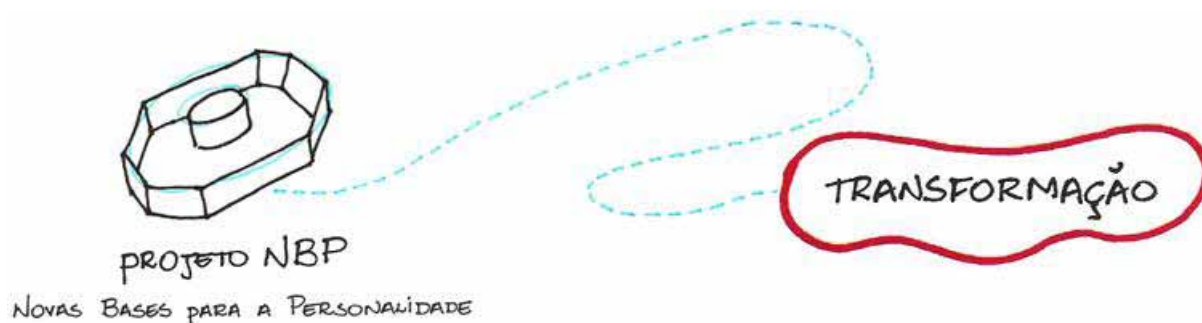
<sup>66</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, nº 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 13.

<sup>67</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>68</sup> *Ibid.*

grupos de alunos, de mestrado e de doutorado... E procuro conduzir esses grupos de uma maneira... Quebrar um pouco a formalidade da universidade que pode ser uma maneira muito pesada também, sobretudo na área de artes.<sup>69</sup>

Para além desses cursos específicos, como artista, sua formação se dá em público, “um aprendizado em público” – “multimídia, amadora, fragmentada”. Iniciada nos encontros que uniam interesses em comum, moviam dedos e letras no violão, alimentavam inquietações. Sem aquele momento do estudante formal de artes – o qual, incubado, desenvolve algumas primeiras atividades no espaço seguro da aprendizagem que constitui uma faculdade –, Basbaum desenvolve-se no trato (mesmo que intempestivo) com o circuito de arte local, participando de salões, exposições, mostras, maratonas e palestras (claro!).



**Novas Bases para a Personalidade (NBP): uma sigla,** espécie de motivação ou pretexto para ações, um meio de impregnação, um quase lugar-comum atópico.<sup>70</sup>

Concomitantemente às experiências coletivas, Basbaum encaminha sua poética individual. Inicialmente, em meados dos anos 80, participando da exposição *Geração 80*, desenvolve uma marca em forma de olho. Com tiragem múltipla, produzida em vinil, ocupa vários espaços e objetos adesivando-os com essa forma, cuja comunicação sígnica é praticamente imediata: *Olho*. É a questão: da pintura, da marca pessoal do artista, da comunicação de massa, da sociedade de consumo, da ação de dispor e juntar coisas, da economia de meios, do souvenir, de estar em todos os lugares ao mesmo tempo. É questão ou não?<sup>71</sup>

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> BASBAUM, R. O que é NBP? (1990). In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II. p. 17.

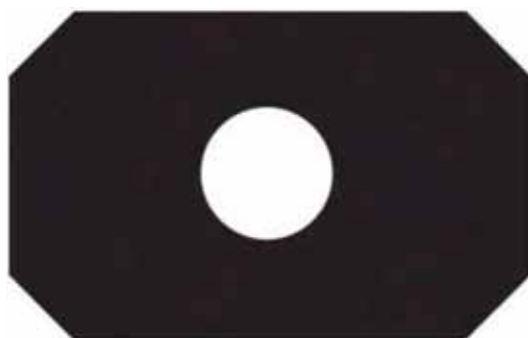
<sup>71</sup> BASBAUM, R. Olhos (1985). In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. Vol. II. p. 14.



72

Uma forma estratégica situada entre as ferramentas da comunicação e as questões que permeiam a arte contemporânea. Lugar-entre já habitado pela *Dupla Especializada* quando do intento de produzir cartazes e intervir em meios de comunicação de massa. O *Olho* estampava a camisa do time de futebol dos jogos amistosos e esteve em diversos lugares dentro da exposição *Geração 80*, onde também foi disponibilizado para que o público pudesse impregnar outros contextos. Aos poucos, a forma *Olho* agrega outros sentidos. Transforma-se em ouvido: “o olhouvido ouvê”.<sup>73</sup> Nesse momento, surge o projeto *NBP*.

O desenho da forma específica *NBP* aparece primeiro como uma imagem para memorização, que tem a ver não só com marcar o outro, mas também com sua transmissão, com sua distribuição. Aí identifiquei esse desenho com um vírus, não só por uma estratégia virótica de distribuição, mas também porque ele é uma pequena cápsula, um veículo que transporta algo, e a si próprio, para outros lugares. E claro que esse desenho também tem a ver com o trabalho que eu fazia antes, da marca Olho. De alguma maneira, é um outro tipo de olho. Mas não só um olho, é um olho-ouvido. Depois comecei a perceber que essa marca, sobretudo quando inscrita naquele objeto que circula, de “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, é também um objeto de escuta.<sup>74</sup>



75

<sup>72</sup> BASBAUM, R. *Olho*, 1984 – Adesivo, 19 x 9 cm, tiragem múltipla. In: BASBAUM, R. ...*Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada*. In: Revista Arte & Ensaios, UFRJ, nº 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 14.

<sup>73</sup> Décio Pignatari *apud* Basbaum. In: BASBAUM, R. *Pensar a rede através da rede*. Revista Eletrônica Carbono, Nº 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> BASBAUM, R. Forma específica NBP (1991). In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II. p. 93.

**Um dispositivo de escuta. NBP surge como um programa de trabalho** para Basbaum, desdobrando-se em várias séries – como aquele citado acima (*Você gostaria...*) – e possibilitando explorar diferentes linguagens. Uma reação a todas aquelas experiências vivenciadas durante a década de 80, “uma tomada de posição a partir de tudo isso, dessas espécies todas coletivas”.<sup>76</sup> Traz em seu cerne três ideias-vetores principais: *imaterialidade do corpo* – dissolução do orgânico na temporalidade e espacialidade das tecnologias –, *materialidade do pensamento* – potencialidade plástica do pensamento na configuração de mundos/conceitos possíveis – e *logos instantâneo* – comunicação verbal e visual.<sup>77</sup>

Depois de alguns anos, percebi que o *Olho* me prendia, comecei a perceber muitos limites ali, e então busquei esse outro desenho, em que não havia tanto essa relação icônica de identificação imediata. A nova marca trabalhava diretamente com a ideia de memorização – assim, ao sair da exposição você carregava esse desenho na sua memória; daí a relação direta com o vírus e as operações de contato e contaminação. Então, você estava numa relação direta com as obras, e seu corpo era convidado a atuar como um veículo que levava aquilo para outro lugar, enquanto uma partícula estranha em seu corpo. Esse é o lugar em que o trabalho procurava atuar, em uma área que misturava arte contemporânea e estratégias comunicativas, usando ferramentas da rapidez de percepção e de subliminaridade para entrar em contato com alguém. Memória, memória artificial, memória implantada, esse tipo de coisa...<sup>78</sup>

*NBP* resume a expressão *Novas Bases para a Personalidade*, sigla que também dá continuidade para o interesse em operar mecanismos de fácil memorização. “Inicialmente, subvertendo a famosa norma gramatical que indica o emprego correto da letra *m* antes de *p* e *b*”.<sup>79</sup> Tal sigla e nome surgiram juntos, na tentativa imediata de reverter um ao outro. A ideia do “novo” – presente na primeira letra da sigla, *Novas* – tem a ver com aquele “quase lugar-comum atópico” abordado no texto de apresentação do projeto, em 1990. Deslocar-se, estar fora de um lugar próprio, ser errante – parecem essas condições para “súbitas mudanças”. Do “B”, de *Bases*, advém a ideia de estrutura, um núcleo a partir do qual se pode derivar, ramificar-se em procedimentos e séries.

Quanto ao P de “personalidade”, ainda que personalidade seja, por um lado, um conceito aparentemente um pouco arcaico para a psicologia, por outro lado falava da expressão em público, de estar em público – de algo que é

<sup>76</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

<sup>77</sup> BASBAUM, R. O que é NBP? (1990). In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II. p. 17.

<sup>78</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, nº 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 19.

<sup>79</sup> BASBAUM, R. Caderno de notas 1990/91. In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II. p. 15.

visto pelo outro – mas que não se refira à auto-expressão. Não é tanto o que se pode querer em termos de expressão pessoal, íntima, de um interior que vai ser revelado, mas, ao contrário, muito mais em direção àquilo que se dá em público, que pode ser capturado em um display público. Essa “personalidade”, na verdade, fala do sujeito em público, de situações em público, para o outro.<sup>80</sup>

Um sujeito constituído em público, tal qual Basbaum e seus embates iniciais durante a década de 80. O *NBP* diz respeito a uma personalidade-artista ou personalidade-espectador/participante? Ambos. Nos primeiros momentos, a forma específica *NBP* aparece nas exposições construindo ambientes de interação, configurando colchões para deleite do corpo-visitante. Para além, em 1994, terá início a série *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, a qual, desde então, disponibiliza um objeto (viajante), naquela forma específica, para a vivência durante um determinado período de tempo. E a situação, na qual se encontrava Basbaum quando do início dessa série, era:

Eu queria fazer objetos, objetos-esculturas, em vários materiais, sempre utilizando aquele desenho nas peças. Eu já havia feito uma peça em fórmica, uma peça em napa e espuma, uma peça em ferro... E aí fui fazer mais uma. Eu estava passando um período em Londres, com uma bolsa de estudos [concedida pela British Council durante o mestrado], e acabei fazendo essa nova peça na linha de objetos domésticos que você encontra por lá: aquelas xícaras e pires esmaltados, brancos, com as bordas azuis. Aí pensei: “vou fazer o próximo objeto com esse material, nas mesmas cores, como um utensílio.” Pensando, na verdade, de um modo mais amplo, tentando perceber a circulação desse objeto, como objeto doméstico que pudesse ser levado para casa e depois retirado – enfim, o projeto foi se formalizando. Ele existe tentando organizar a circulação dessa marca, transformada em objeto doméstico que pode ser utilizado, de fato. O objeto é um utensílio, é um container. E fui querendo perceber as diversas utilizações que esse objeto poderia ter, por participantes diversos, usuários, colaboradores (...).<sup>81</sup>

O esforço inicial dessa série rondava a necessidade de construir interesses para a efetivação da proposta de circulação do objeto. “Essa circulação não pode ser forçada, ela só acontece a partir do momento em que há uma curiosidade e um interesse por parte de quem recebe esse objeto”.<sup>82</sup> Para tanto, um folheto foi elaborado por Basbaum apresentando o projeto *NBP*, explicando os motivos da experiência e convidando possíveis colaboradores. A abertura da proposta expunha-se nesse material ao permitir o uso do objeto da maneira como o colaborador achasse melhor. Advertia também que o objeto portava alguns conceitos

---

<sup>80</sup> BASBAUM, R. *Pensar a rede através da rede*. Revista Eletrônica Carbono, Nº 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

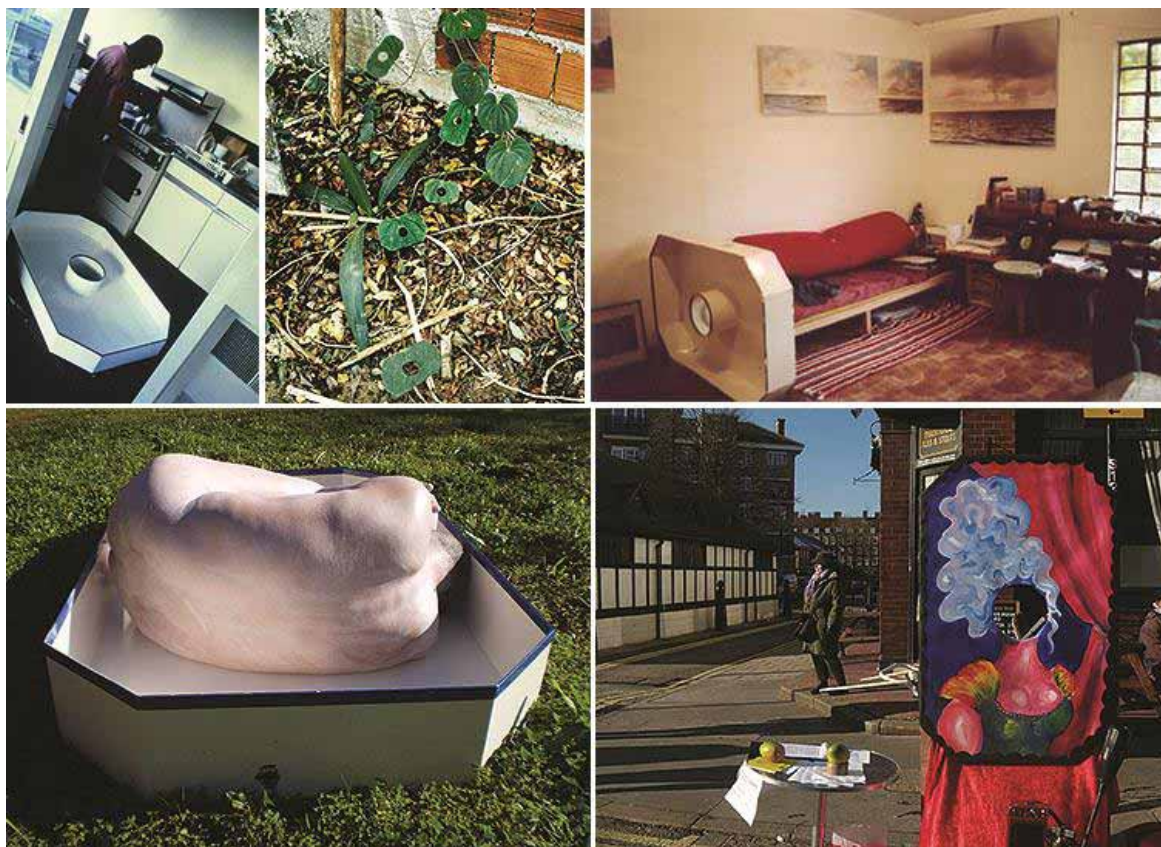
<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

invisíveis, porém, manipuláveis através de seu uso – *materialidade do pensamento*. E ainda, que a experiência deveria ser documentada através de textos, fotografias, vídeos, sons, objetos, etc., e editada numa plataforma *web* que reúne e disponibiliza ao público todas as vivências.

Então o meu trabalho se dá na construção desse interesse, e essa construção é que leva alguém – um indivíduo ou um grupo, um coletivo ou eventualmente uma instituição – a ter interesse em receber esse objeto. E aí isso vai sendo mediado com uma certa informalidade – não há contrato, há um acordo entre nós. E o trabalho até hoje se faz assim, com essa informalidade. É a partir do interesse que procuro organizar o deslocamento do objeto. E também procuro incentivar que cada pessoa que esteja com esse objeto passe-o para alguém – então isso vai criando uma rede. Esse objeto é um múltiplo, não é uma peça única, um múltiplo em tiragem aberta – sempre se pode fazer mais uma peça. Até hoje já foram produzidas trinta peças, em situações diferentes. Não há um original; enquanto múltiplo, cada peça é original. Não há diferença entre primeira, segunda e terceira, todas são rigorosamente iguais.<sup>83</sup>

Uma rede coletiva de narrativas, invenções de sentidos e produções de pensamentos tem-se tecida desde 94. Cerca de trinta objetos atualmente circulam por diferentes países e alastram-se por contextos subjetivos totalmente distintos.



<sup>83</sup> *Ibid.*



**Figura 13:** Imagens de algumas vivências com o objeto-viajante disponíveis no site do *NBP*. Na página anterior, da esquerda para a direita, em sentido horário: Hogan Antia – Londres, Inglaterra, julho de 1994; SIM OU ZERO – Enseada das Garças, Brasil, outubro de 1994; Elaine Tedesco – Porto Alegre, Brasil, setembro de 2003; The Showroom – Londres, Reino Unido, julho; Laboratório de Actividades Criativas – Lagos, Portugal, novembro de 2008. Nessa página: Jorge Menna Barreto, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/>> Acessado em: 25/02/2014.

Uma das características principais dessa série, e do projeto *NBP* como um todo, para Basbaum, consiste no esforço de mantê-lo sempre aberto. “Ele poderia facilmente se fechar, apenas buscar respostas, resultados, algum tipo de conclusão. Mas meu esforço é ao contrário, tentar organizá-lo de modo a manter aberturas”.<sup>84</sup> De certa forma, uma partícula de incompletude foi inserida desde as ideias iniciais do *Você gostaria...*, ali quando ainda se desenhava o projeto *NBP*. Ao olhar trabalhos de arte que possuem perspectivas relacionais, interativas e vivenciais, Basbaum já trazia o desejo de elaborar um projeto que estivesse sempre aberto às suas próprias metamorfoses na relação com o que está de fora – espectador/visitante/participante/colaborador. Em 1991, escreve:

o germe da inconclusão deve ser inoculado na estrutura da coisa, em precisos momentos de seu desenvolvimento – nos estágios de sua formação – para que se processe o adequado entrelaçamento entre presença, fluidez e acontecimento.<sup>85</sup>

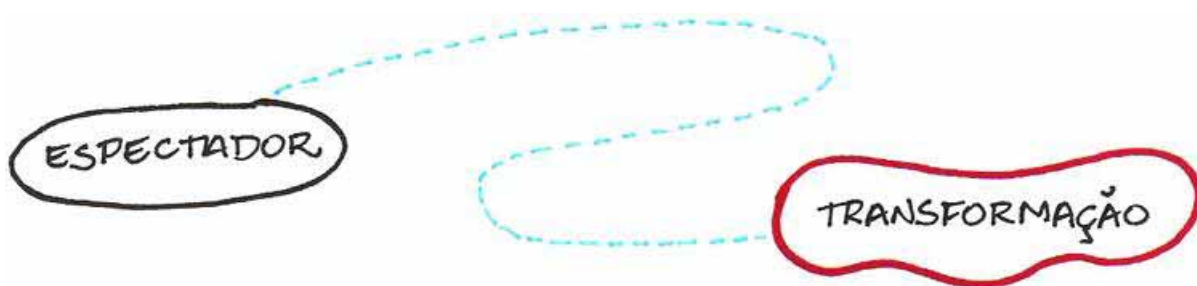
Para ele, esse modo de pensar o fato artístico como algo incompleto requer dispositivos receptores e ativadores: os primeiros reafirmam autonomia, lugar, território; “os últimos, garantem transversalidade (afirmando abertura, transparência, trânsito para sentidos, significados, percepções)”.

<sup>84</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 22.

<sup>85</sup> BASBAUM, R. Dentre essas coisas (1991). In: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (+ *NBP*). Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II. p. 19.

Antes de ser um projeto que engloba práticas contemporâneas em artes visuais e ferramentas da comunicação, o *NBP* é sobretudo um investimento nas mediações pelas quais um saber em sua abertura e incompletude encontra audiência, espaço de interlocução, aproximação com as questões da alteridade.

Desde o início do projeto foram construídas estruturas inclusivas (englobando o corpo do outro), com o cuidado de manutenção de uma escala em relação direta com tal corporeidade (visitante, participante, etc.) – sem concessão fácil a uma escala humana, sempre forçando um pouco os limites da carne... [...] Há um segundo momento, em que alguns dos principais projetos passam a adotar a ‘forma específica’ enquanto porta ou passagem (...). Um outro aspecto do mesmo jogo: a marca sendo inoculada no corpo; o corpo atravessando a marca.<sup>86</sup>



**Resistência à massificação, qualidade do contato dialógico, continuidade da conversa.** Da linha que conecta *NBP* ao ESPECTADOR, daquele diagrama do qual partimos, atravessa uma outra, a qual envolve essas três preocupações acima. Das que surgem acopladas ao ESPECTADOR, vemos: *escrituras-fala, política percussiva, deslocamentos rítmicos*. Algumas possibilidades de conduzir e ser conduzido – artista/outro – por um mesmo processo. Vejamos...

A necessidade de configurar um dispositivo de escuta na sua prática enquanto artista (- etc) traz uma série de operações para Basbaum, constantemente revistas e adaptadas segundo as lógicas que lhe chegam através dos procedimentos operados por aqueles que se contaminam com a proposta. Uma contaminação mútua.

Como exemplo – dentre diversos outros que conduzem o artista para novas produções – a suposta doação do *NBP* ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em 2005. Durante sua passagem por Florianópolis, o objeto-viajante da série *Você gostaria...* é sujeito à ação de um grupo local chamado Vaca Amarela, colocando questões importantes para Basbaum pensar a esfera em que se situa enquanto artista. Em sua residência no Rio, Basbaum recebe

<sup>86</sup> BASBAUM, R. In: *Fluindo de diferença para diferença* – Cecília Cotrim entrevista Ricardo Basbaum. *Revista Cultura e Pensamento*, n.º 2, outubro-novembro de 2007, p. 70-77.

um SEDEX contendo um documento fotocopiado, autenticado em cartório e assinado pelo administrador do MASC. Tratava-se de um recibo informando que a obra “Doação do NBP” seria analisada pelo Conselho Consultivo do Museu para possível incorporação em seu acervo. Detalhe: o documento trazia em seus limites a inscrição a lápis P.A. (Prova de Artista) – indicação recorrente na linguagem da gravura para quantificar o número de impressões de um trabalho de arte – e G. V.A. .../ 2005 (Grupo Vaca Amarela), mostrando que o que estava em jogo nessa ação era a doação do próprio ato de doar um trabalho que, em suas estratégias bases, escapa à possibilidade de resumir-se enquanto objeto, materializado e fetichizado como obra de arte. O episódio trouxe questões para se pensar o papel das instituições de arte e os mecanismos da arte contemporânea forjadores de uma atualização daquelas. Também, inversões dos papéis de proponentes e propositores numa ação artística, novos modos de olhar e encaminhar práticas de si:

O Museu desloca-se da posição de ‘espaço expositivo’ para ‘instituição exposta’; o grupo vaca amarela move-se para além de agente participante, assumindo a localização estratégica de proponente, aspirando uma pretensa invisibilidade frente à consequência das ações; este artista propositor (que aqui escreve), quem deflagrou a experiência inicial, converte-se em espectador do evento para aos poucos deslocar-se para o papel de negociador dos possíveis desdobramentos, ao positivar o problema instaurado e dinamizá-lo em movimento a ser retomado.<sup>87</sup>

Garantir o movimento pela negociação. Com algumas intervenções de Basbaum na ocasião, o objeto-viajante estava seguro de não poder pertencer ao acervo da instituição, ao lado de outros objetos, telas e esculturas costumeiramente presentes. Já o pertencimento da folha que autenticava a doação – “Doação do NBP” –, caberia ao Museu decidir se o manteria enquanto obra de acervo ou documento de arquivo.

A lógica do projeto *NBP* atravessa o campo da crítica institucional e requer negociações e acordos constantes, sem cair numa posição antagônica em relação a esta:

...você tem que negociar, entender suas linhas de contato, negociando com a instituição o tempo inteiro para seu trabalho funcionar da melhor maneira possível. Se você não negociar, você vai delegar a outros esse manuseio e você não sabe o que pode acontecer. Os outros interesses vão se sobrepor aos seus interesses. Enfim, os diagramas, eu falo dessas questões a partir da relação eu-outro, eu-você. Essa é uma série do meu trabalho: Coreografias, jogos e exercícios eu-você. Relação entre eu e o outro.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> BASBAUM, R. *Relatório de uma visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005*. Disponível em: <[http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio\\_masc\\_1178.pdf](http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio_masc_1178.pdf)> Acesso em: 28/10/2013.

<sup>88</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

***Eu-você: coreografias, jogos e exercícios*** – consiste numa outra série de trabalho criada por Basbaum dentro desse guarda-chuva chamado *NBP*. Nessa série, as relações entre artista e público se dão através de oficinas, dinâmicas de grupo e encontros que muitas vezes esbarram nas fronteiras da linguagem performática. “E aí também se misturam vários outros modos de prática, por exemplo, o modo da produção de discurso, a conversa – a oficina é um lugar de leituras, de escrita, de trocas”.<sup>89</sup> No caso de *Eu-você*, dois grupos com camisetas de cores diferentes – um grupo/cor trazendo o pronome EU estampado na frente e atrás, e o outro, o pronome VOCÊ – são organizados para que um conjunto de ações e movimentos sejam realizadas. Nada dessas ações estão pré-estabelecidas. As regras e instruções são criadas pelo próprio corpo coletivo que participa do momento-oficina. Inclusive Basbaum: “não vejo sentido algum de ficar de fora, atuando como uma espécie de ‘diretor’ ou coordenador de atividades, separado do grupo. [...] Se eu quiser contribuir, devo ser um integrante, como os outros”<sup>90</sup> Uma perspectiva que possibilita o dizer: NÓS.

Ser também um pronome de ação (*eu* ou *você* = *nós*). No entanto, Basbaum também possui uma função de propositor da dinâmica. E como tal, precisa “desempenhar o papel de facilitador, ajudando a criar as ligações necessárias a partir das quais o grupo – e não apenas um monte de pessoas – irá emergir como entidade”.<sup>91</sup> A ideia aqui consiste em perceber que a condição de propositor/facilitador dificilmente nivela-se aos outros, homogeneizando-se. Todavia, pretende-se romper com uma lógica hierárquica dos sujeitos envolvidos – artista/ outro – ao enfatizar a diferença dos papéis e não dos valores: “é mais importante enfatizar as diferenças e os papéis de cada um do que pressupor erroneamente que a estrutura do grupo transforme todos os integrantes em um só, indiferenciado”.<sup>92</sup> Ao tirar a camisa (*eu* ou *você*) durante as performances, Basbaum perde o direito de dizer *nós*: “a partir desse momento (para mim), o grupo passa à condição de *eles*”.<sup>93</sup>

Jogos de linguagem, marcas estampadas no corpo, complicações que forcem outros modos de dialogar e conversar.

Estar *dentro* ou *fora* pode ser a mesma coisa; na verdade, estamos sempre desempenhando ambos os papéis, administrando a superposição de diversas

---

<sup>89</sup> BASBAUM, R. *Pensar a rede através da rede*. Revista Eletrônica Carbono, Nº 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>90</sup> BASBAUM, R. *Diferença entre nós e eles*.

Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>> Acessado em: 19/09/2013.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

estruturas inclusivas e lutando para não sermos devorados ou sufocados, presos dentro de um beco sem saída (sempre) persuasivo. No caso particular dos *jogos & exercícios eu-você*, desempenho o duplo papel de propositos e ator – o que significa atuar tanto como sujeito quanto como objeto, em relação a mim mesmo e aos outros.<sup>94</sup>

O processo de passagem entre *nós* e *eles* (ou caberia aqui dizer um processo de transformação?) diz respeito, portanto, a uma complicação para a imagem do artista em seus múltiplos agenciamentos, sejam eles nos âmbitos sociais, institucionais ou mercadológicos. De *eles* passa-se para *nós* ao incorporar as lógicas e lugares seguros dispostos para a ação artística. Falar em nome de algo coletivo – *nós* – pode significar incluir-se em um lugar previamente estabelecido, como o ato de aceitar as regras e movimentos do que o outro (mercado/ instituição) exige. Já falar pelo lado de fora – *eles* – significa um distanciamento crítico em relação aos mesmos (sempre outros). Contudo, adverte-nos Basbaum, “o artista interessante de hoje se moveria no duplo sentido *nós* ↔ *eles*, encontrando a sua singularidade não em cada extremo, mas no conjunto de múltiplas relações envolvidas em diversos processos de transformação”.<sup>95</sup> Movimento ou processo de passagem que no embate com um universo outro força novas construções: (*des-*) e (*re-*) territorialização constantes.



**Figura 14:** *Eu-você: coreografias, jogos e exercícios* – Diamantina/ MG, 2000 e Londres, 2007. In: BASBAUM, R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. vol. II.

**Mais recentemente, Basbaum vem desenvolvendo também outra série, outros momentos-oficinas intitulados: *Conversas-coletivas*.** Esses interesses pelas trocas e compartilhamentos, pelas camadas de construção de um discurso próprio, pelos jogos e exercícios que contaminam territórios, pela palavra e sua sonoridade, em suma, pela

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

“possibilidade do trabalho coletivo ser plástica e discursiva,”<sup>96</sup> também trazem a preocupação de construir um formato de distribuição, expositivo, que proponha a tradução desses espaços-tempos coletivos em outros e para um público maior. No caso da série *Conversas-coletivas*:

Trabalho com um grupo, na dimensão de um workshop ou de uma oficina, e trago algumas questões para deflagrar a conversa. Ao mesmo tempo, essa fala, com as sugestões que todos vão trazendo, também vira escrita – refrãos, parágrafos, citações etc. – e um documento é finalmente montado, na forma de *script*/roteiro: um texto coletivo, de muitos autores. Em seguida, ocorre a leitura pública desse documento, que é gravada e reinserida na instalação – como ocorreu na Bienal. O som volta para o trabalho, constituindo uma camada de fala múltipla, polifônica, que é também uma espécie de registro do que seria a fala caótica de um público, em seus diversos registros...<sup>97</sup>

Assim como a série *Conversas-coletivas* circula numa esfera maior, para além do momento-oficina, com a exposição, também a série *Eu-você...* configura vídeos em que outra experiência é proposta pelo artista – já que a experiência dos encontros fica somente no grupo participante, “a partir do trabalho coletivo, inscrito na memória do corpo de quem estava lá”.<sup>98</sup> Outras camadas a partir de uma mesma proposta...



Figura 15: *Conversas-coletivas*, 30ª Bienal de São Paulo, 2012 (still do vídeo registrando a gravação da leitura pública do texto criado). Disponível em: <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)> Acesso em: 14/07/2014.

Das buscas e inquietações de Basbaum por esses territórios de contaminação, embate e trocas alargam-se os campos conceituais que situam a arte contemporânea enquanto um fazer relacional, passível de constantes mudanças e novas configurações subjetivas. Surgem novos termos: como aquele advindo da série *Eu-você*, o *superpronomes euvocê* ou *vocêeu* – sem

<sup>96</sup> BASBAUM, R. *Pensar a rede através da rede*. Revista Eletrônica Carbono, n.º 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

<sup>97</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 20. A Bienal, a que se refere Basbaum na citação, foi a 30ª Bienal de São Paulo, em 2012.

<sup>98</sup> BASBAUM, R. *Pensar a rede através da rede*. Revista Eletrônica Carbono, N.º 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAmdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

hífen (ou sinal de menos) ou espaço –, o qual “inclui ao mesmo tempo o sujeito (eu) e o objeto (você)”, e vice-versa, funcionando em um “campo de significado que considera impossível desenvolver um sujeito singular sem a presença intensiva do outro;”<sup>99</sup> e também o *artista-etc*, ideia que possibilita pensar a função ou o papel do artista em suas diversas frentes de trabalho e possibilidades: artista-curador-crítico-pesquisador-agenciador-professor-etc...

Antes de tudo têm uma consciência de que, enquanto artista, eu vou me mover nesse lugar de relações em que o dentro e o fora estão em constante reviramento: você está dentro e está fora ao mesmo tempo, impossível estar totalmente fora ou totalmente dentro. A dinâmica da coisa é esse dentro-fora. E esse dentro-fora fala das linhas de fronteira. Essa consciência dentro-fora é também uma consciência da linha de fronteira, consciência da membrana ou do limite. [...] Para o moderno é necessário romper essa linha limite, a transgressão. Como se fosse romper e ir para outro lugar que finalmente fosse um lugar de redenção. O contemporâneo não é essa esperança de romper uma linha para um lugar de emancipação plena. Na verdade você encontra um outro limite, uma outra linha. Então, na verdade, é muito mais uma consciência dessas linhas. De saber entrar num dentro-fora, ou saber compreender a membrana nessa administração do dentro-fora, habitar a linha de fronteira que não é um lugar nem cá nem lá ao mesmo tempo. Não é nem A nem B, é A e B ao mesmo tempo. Enfim, todas essas complicações típicas do pensamento contemporâneo. A gente vê isso no trabalho do Foucault, do Deleuze, Derrida, tantos pensadores e na física contemporânea. Essa é a topologia que se move o artista contemporâneo. De fato, isso é resultado das leituras da Lygia Clark, Oiticica, do Tunga, da percepção dos trabalhos desses artistas. E perceber que o lugar da arte contemporânea é esse, é o lugar dos contatos, é o lugar das linhas, das zonas de contato. O início do meu projeto NBP manifesta uma consciência dessa localização e o desdobrar do trabalho é o desenvolvimento de ferramentas de como lidar com isso. Com essas zonas de contato, de fronteira e tudo mais.<sup>100</sup>



**Zonas de contato, contaminação, conflitos; atravessamentos sobrepostos; compartilhamento da autoria, polifonia, negociação; alteridade incorporada e em fuga. Um lugar desenha-se no diagrama em questão: um lugar da escrita: de si e do outro.**

As palavras partem dos timbres de Basbaum, compõem textos críticos, teorias, manifestos; ocupam monumentalmente as paredes de um espaço expositivo, junto com linhas e formas; constituem uma ferramenta de atuação: cultivo de um vocabulário próprio,

<sup>99</sup> BASBAUM, R. *Diferença entre nós e eles*. Disponível em:

<<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>> Acessado em: 19/09/2013.

<sup>100</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

demarcação de questões e posicionamentos, delineação da própria trajetória enquanto artista, resistência a reduções do senso comum...

“O artista é um pensador, uma figura do campo intelectual e não uma figura do entretenimento de massa” – lembra-nos Basbaum. “Se a gente voltar um pouco no tempo, não tanto tempo atrás, nos anos 70/60, em que o mercado não era tão agressivo, via-se uma dimensão muito clara do artista do entretenimento e do artista intelectual.” Parece que atualmente algumas fusões aconteceram, as figuras se misturaram, “a arte foi totalmente capturada para o entretenimento da indústria cultural.” Nessa perspectiva, para Basbaum, a escrita entra como uma prática fundamental para sua afirmação enquanto um ser de provocação e experimentação. Enquanto uma possibilidade de resistir aos aparatos de captura presentes em “um certo consumo da economia da cultura. [...] Quando seu trabalho resiste a isso... Eu vejo que muita gente associa ou tenta localizá-lo aí, no lugar de uma pedagogia.”<sup>101</sup> Escapar dos macetes do consumo da arte por ocupar um lugar pedagógico: o que atravessa tal lugar?

O pedagógico é nobre, né? De formação... Acho que todo trabalho de arte é pedagógico. Por isso, às vezes eu rejeito um pouco dizer que meu trabalho é pedagógico. Todo trabalho de arte é pedagógico na medida em que ele se coloca em público e ele permite. É uma coisa bem pública, é uma coisa pública. Ele está ali em público para exercer seu papel de provocação viva. Ele exige a predisposição desse outro, desse espectador. Uma predisposição de ser provocado e a pedagogia é sobre isso: essa disponibilidade de você ser provocado e se transformar. Então, de certa maneira, todo trabalho de arte se inscreve nesse horizonte. Independente de se assumir mais ou menos pedagogicamente. É um termo redundante dizer: arte é pedagógica.<sup>102</sup>

Tal caráter pedagógico é referenciado por Basbaum lá nas experimentações das vanguardas artísticas do início e meados do século XX, na medida em que tais experimentações vanguardistas traziam em seu cerne revoluções plásticas e conceituais que não encontravam “uma audiência preparada para receber aquilo.” Havia a experiência do choque e do conflito que, no entanto, não se resumia na construção de uma resistência qualquer: “era feito para transformar”<sup>103</sup>; formar um público que até então não existia.

Nesse sentido que eu vejo no meu trabalho as ferramentas da pedagogia. Quer dizer, construir um glossário, um vocabulário, desenvolver uma poética no sentido de uma aproximação com o outro, envolver o outro nas minhas práticas. Eu vejo ferramentas numa pedagogia das vanguardas.<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

Envolver o outro em jogos provocadores e desafiantes que visem processos *trans-formativos*, à maneira de uma pedagogia presente nas vanguardas. Contudo, antecipa: “eu sou fruto de um outro momento cultural. Sobretudo, um momento cultural que torna muito difícil acreditar em utopias [...], lançar para o futuro uma solução. No sentido de que os embates estão no presente e não no futuro”.<sup>105</sup> Os embates, os jogos configuram-se nesse horizonte do presente, no cuidado para que os encontros propiciados pela sua atuação gerem algum tipo de faísca na relação com mundo. E “não deverá ser o artista aquele que irá prover algo ou alguma coisa que produzirá a emancipação, mas sim esse outro que deverá ser responsabilizado com uma ação produtiva, junto da ação do artista – senão nada acontece de fato”.<sup>106</sup>

O processo de trabalho (inventivo e formativo) de Basbaum guia-se pela busca de um lugar para o encontro: “a mecânica do poético se dá no sentido da intensidade do encontro ou do desencontro, do que se pode produzir ali”.<sup>107</sup> Produção de corporeidades, sentidos, trocas e negociações. Dos caminhos abertos por Lygia Clark e Hélio Oiticica, Basbaum investe na possibilidade de habitar as linhas de fronteiras, as quais problematizam dicotomias ao tentar diluí-las. Persegue a incorporação – de conceitos, ações, regras, outrem (-*etc*); produção da diferença na diferença...

Mesmo esse objeto de ferro, duro e pesado, que é tão plástico nos seus usos, tão flexível, ainda que seja duro. Ele é totalmente o oposto do objeto relacional da Lygia Clark: tão macio, que ela passa no corpo, uma gota de mel, um objeto plástico, um saco de pano com cheiro, com texturas que são confortáveis também. Esse objeto é duro, bate no seu corpo, é o oposto. Mas quer fazer um efeito do mesmo tipo, de certa maneira...<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> BASBAUM, R. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, nº 25, Maio de 2013. p. 6-36. p. 28.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>108</sup> Trecho do depoimento de Ricardo Basbaum (16/08/2013) em anexo.

## 5. DOS ACHADOS & PERDIDOS...

Compreender os feitos depois de fazer... É sempre uma descoberta, para Manoel (o de Barros). Mesmo porque não há compreensão anterior aos feitos. Acho, também. Ah, esse apego fácil aos dizeres... Outro dia, comentei com um amigo que alimentava um audacioso prazer em falar com propriedade sobre algo que não entendo muito bem (ele riu, talvez nem tenha percebido meu olhar camuflando uma fugidia coragem).

Mas a conversa aqui é sobre os achados. Ou pretende-se. Longe de organizar esse emaranhado de linhas composto anteriormente. Não me parece coerente com a travessia proposta utilizá-las na cosedura de algo. A ordem é a do nó ou dos nós (ou do Nô, para os íntimos). Sim, pode ser que se requinte uma crueldade para com o cansado leitor (e que coisa difícil cuidar de você!). Contudo, não será gratuita. Espero.

Lembro-me de uma amiga nos tempos da faculdade – aquela, de artes – quando certa vez, olhando meus desenhos sempre os mesmos, disse: *tá, aí você já chegou. E depois?* Não havia depois, conclui. Havia chegado num lugar, mas sem depois. Chata armadilha essa a das invenções: de possibilitar *coisas-sem-depois*! Às vezes, caímos nela. Lutamos, suamos, fedemos e caímos novamente. Ficaria contente se o lugar aqui presente, caro leitor, fosse uma *coisa-com-depois*. Por isso mesmo, evitemos a tentativa de querer amarrar as linhas dispostas para experimentarmos embaralhá-las (ainda mais). Mesmo porque também reside uma incapacidade de distanciamento... Ainda rodopio.

A conversa é da ordem dos achados (e não do achismo, que fique claro – tomara!). Dessas coisas que vão surgindo enquanto intentamos atravessar um lugar (*coisas-com-depois*). Aparecem pelo caminho (pode ser que as procuremos), contrastam com o contexto, desviam nossa atenção... Muitas vezes nem damos tanta importância a elas no momento do encontro. Porém, seus brilhos ainda podem ser percebidos passos além. Reluzente insistência (a delas). Sempre me vêm à lembrança as luzes de muitas estrelas: inexistentes já, ainda alcançam nossos olhos. E inspiram reflexões, guiam navegantes... Creio numa dose do inexplicável (um brinde?!).

\*\*\*

Ver os feitos é um misto de orgulho e insatisfação. Imperando mais a segunda, talvez. Estranha sensação humana de incompletude. Potente também (*coisas-com...*).

Dos trajetos delineados aqui, transbordam caminhos outros para uma nova caminhada. Outras explorações pelos mesmos territórios. Ou novos territórios por entre as mesmas procuras (questões para o amadurecimento da vista de um ponto). O fato é que percorrer essas concepções em torno da formação abre tantos lugares pouco vivenciados como pesquisa na área da educação. “O aprendizado não se dá só na sala de aula, se dá na vida o tempo inteiro” – ainda ressoa Basbaum. Amplidão sem fim! Não caberia numa vida esgotar as aventuras (tampouco num programa de mestrado). Nem em duas ou mais, pois tais processos são permanentes, estão em vias de um eterno labor. Necessitam de mais aventureiros, sempre outros.

Pensar a formação, enquanto uma política de subjetivação, parte (necessariamente?) da possibilidade de colocar em jogo não somente as formas disponíveis (e muitas vezes preestabelecidas) de existência e suas estratégias de produção (replicação). Mas, sobretudo, as nossas próprias formas (enquanto pensante-pesquisador-sujeito), aquelas que incorporamos com demasiado afinco (aquelas com as quais lutamos, suamos... para construí-las). Nem sempre estamos dispostos a deixá-las para produzirmos outros contornos. O que exige certa entrega, certo desapego, outro corpo. É política por isso... Porque provoca negociações, concessões, trocas, contaminações mútuas das formas colocadas em jogo (transformação); porque uma entrega faz-se essencial em nome de algo maior que uma única ou verdadeira forma; em nome das relações entre as diversas formas possíveis; do desejo de compreender o mundo como uma *coisa-com-depois* (sábio Manoel, com sua atuação verbal *coisificando* pessoas e *humanizando* coisas). Como não ver nisso um cuidado de si – na configuração de uma forma própria – indissociável de um cuidado com a coletividade – na relação com outras formas também próprias?

Desde minhas primeiras trilhas investigativas (na iniciação científica e na monografia de conclusão de curso), os territórios da arte contemporânea sempre me pareceram inquietantes. Principalmente, por se situarem ali, nesse espaço que separa e estabelece uma relação entre sujeitos – *sujeito{ }outrem* (a mesa arendtiana). Cabe muito nesse espaço: diversos territórios (exercícios críticos da linguagem). As abordagens, por exemplo, dentro do campo do relacional, do vivencial, requerem do artista um compromisso corporal com determinado contexto social (pelo menos é onde percebo sua densidade). Sua atuação como agente-propositor/provocador extravasa os limites das instituições, da produção de objetos,

para abranger também modos de se apresentar (no sentido de colocar-se) em lugares que (muitas vezes) desconhecem os encaminhamentos da arte contemporânea. Ao partilhar do seu tempo, das suas buscas e processos criativos com o tempo e o espaço de outros; ao colocar-se numa atitude de escuta e atenção; ao estimular e facilitar a proliferação de sentidos através de mecanismos que escapem à contemplação, o artista amplia sua atuação, expande suas fronteiras de ação (caberia a invenção de outro termo para a palavra artista? – *artista-etc.*). Estamos em torno de questões éticas da imagem desse artista, inseparável das suas dimensões estéticas e políticas (as quais tatearam nosso caminhar durante esse texto).

Ricardo Basbaum, sua trajetória e processos, não se esgotam na narrativa cartográfica aqui delineada (claro!). Continuam a ser um universo (*universo-Basbaum*). E como tal, passível de constante expansão. A viagem guiada por suas palavras (constelações) reforça o compromisso das práticas artísticas com as possibilidades de gerar mundos outros. Mundos habitados por modos e maneiras de acolher as diferentes galáxias que irrompem no meio do caminho. Seja perturbando e/ou entrando nas lógicas de outros corpos celestiais. A questão é a de estar em permanente movimento para que as partículas possam se esbarrar, aglutinar-se ou repelir-se.

Sim, leitor! Acredito que tenhamos participado de uma experiência artística. E quanta coisa (não?) cabe na palavra experiência? Não saberia responder prontamente, mas asseguro que caibam muitos universos. Deslumbra-me a possibilidade de escutar as narrativas que deles sucedem (*escuta-inquieta*).

\*\*\*

Realmente, já nem sei bem se aponte aqui alguns achados (*coisas-com-depois*) ou tais coisas foram se fazendo (intencionalmente) no meio do caminho: as tais pedras...

Dos perdidos... Não sei, mas algo certamente se foi. Vai ver era para se perder mesmo.

CABE NO ATO DE ANDAR, ANDARILHO...  
CAMINHOS TORTUOSOS, PASSEIOS E PAS-  
SANTES... ATRAVESSAR MURALHAS, HA-  
BITAR FRONTEIRAS, DESEJAR HORIZONTES.  
DA PASSAGEM, CABEM OS SENTIDOS...  
ESTAR E PERMANECER SENTIDO, COM E  
SEM SENTIDO... CABE A COISA-PALAVRA  
NAS SUAS MAIS VARIADAS MANIFESTA-  
ÇÕES... MINÚCIAS COTIDIANAS E BUSCAS  
INEFÁVEIS... O RISCO DOS CONTORNOS, AS  
FORMAS BORRADAS... CABE AQUILO QUE  
PARTE, PARTILHA... NECESSIDADE DE PRO-  
DUZIR FISSURAS... DO PREGO QUE SUS-  
TENTA CABE INVENTAR AS PAREDES...  
CABE E AINDA SOBRA.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (org). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2006.

ARENDT, H. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BASBAUM, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Conjs., re-bancos\*: exercícios&conversas*. Org. de Renata Matquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012.

\_\_\_\_\_.; HAMBURGER, A. *Conversas: correspondências 1993-1995*. Florianópolis: pae(ent)esis, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Diferença entre nós e eles*. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>> Acessado em: 19/09/2013.

\_\_\_\_\_. *Dossiê A Moreninha*. Disponível em: <[http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie\\_moreninha.pdf](http://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf)> Acesso em: 22/04/2014.

\_\_\_\_\_. Fluindo de diferença para diferença – Cecília Cotrim entrevista Ricardo Basbaum. In: *Revista Cultura e Pensamento*, n.2, outubro-novembro de 2007, p. 70-77.

\_\_\_\_\_. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013b.

\_\_\_\_\_. Pensar a rede através da rede. In: *Revista Eletrônica Carbono*, Nº 2, outono de 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.VxNAMdma.dpuf>> Acesso em: 22/04/2014.

\_\_\_\_\_. *Relatório de uma visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005*. Disponível em: <[http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio\\_masc\\_1178.pdf](http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio_masc_1178.pdf)> Acesso em: 28/10/2013.

\_\_\_\_\_. Clark & Oiticica. In: BRAGA, P. (org.). *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da Revista do Fórum Permanente com edição de Martin Grossmann. Disponível em: <<http://rbtxt.wordpress.com/>> Acesso em: 22/04/2014.

\_\_\_\_\_. ...Só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada. In: *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, n.º 25, Maio de 2013, p. 6-36.

\_\_\_\_\_. *Ouvido de corpo, ouvido de grupo = oído de cuerpo, oído de grupo*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

\_\_\_\_\_. V.C.P. - vivência crítica participante. In: *ARS* (São Paulo), vol.6, no.11, São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/03.pdf>> Acessado em: 15/06/2010.

\_\_\_\_\_. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. Tese de Doutorado. São Paulo, SP: USP, 2008. Vol. II.

BECKER, J.J. O handicap do a posteriori. In: *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. p. 27-32.

BECKETT, S. *Molloy*. Trad. De Ana helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. v. 1. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGA, J. T. *Prática relacional e a construção de cartografias: arte, política e subjetividade*. Trabalho de conclusão de curso. UFPR, 2010.

\_\_\_\_\_. *Singularização e Subjetividade: Corpo, Arte e Educação*. Relatório final apresentado ao programa de Iniciação Científica da UFPR-2009/10, orientado pela Prof. Dr. Kátia Maria Kasper. Financiamento UFPR/ TN.

\_\_\_\_\_.; KASPER, K. M. Formação, Experimentação, Invenção. In: *Revista Instrumento*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2013. V. 15, p. 40-46.

BRASIL, A. *Modulação/ Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BRETT, G. Lygia Clark. In: \_\_\_\_\_. *Brasil experimental - arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2005.

BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRUNO, M. A função etopoiética da escrita. In: QUEIROZ, A.; VESLASCO e CRUZ, N. (org.) *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 42-45.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMARGO, M. R. R. M. de. Sobre leitura e escritos autobiográficos: apontamentos teóricos. In: CAMARGO, Maria Rosa R. M. de (org.). *Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Aventura da Escrita: por entre práticas culturais, saberes, linguagens e cenários*. Projeto de Pesquisa cadastrado no CNPq, 2010.

CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

CESAR, V. *Artista é público*. Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Poéticas Visuais, Universidade de São Paulo, 2009.

CLARK, Lygia. Caminhando, 1964. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. Do ato, 1965. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CORAZZA, S. M.. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Abecedário de Gilles Deleuze*, 1988/99. Disponível em: <[www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf](http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf)> Acesso em: 16/11/12

\_\_\_\_\_. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañoir Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

\_\_\_\_\_. Michel Tournier e o Mundo sem Outrem. In: TOURNIER, M. *Sexta-feira ou Os Limbos do Pacífico*. Trad. Fernanda Botelho. São Paulo: DIFEL, 1985.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo. In: \_\_\_\_\_. *O mistério de Ariana*. Trad. Edmundo Cordeiro. – Lisboa: Vega - Passagens, 1996.

DUARTE JÚNIOR, J-F. *Fundamentos estéticos da educação*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1988.

\_\_\_\_\_. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. – Curitiba: Criar, 2001.

FARIAS, A. Um corpo estranho na arte. In: *Objeto – cotidiano/arte*. Instituto Cultural Itaú, 1999.

FARINA, C. Arte e formação: uma cartografia da experiência estética. In: *31ª Reunião Anual da ANPED*. Caxambu, 2008. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>> Acesso em: 02 Abril 2010.

FERREIRA, G. Apresentação. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. *Escritos de Artistas: anos 60/ 70*. – 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FERRY, L. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Trad. de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

\_\_\_\_\_. A Linguagem ao Infinito. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. – 5.ed. – São Paulo: Edições Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Primeira edição impressa: 1973. Data de digitalização: 2004. Disponível em: <<http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>> Acesso em: 21 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Las Meninas. In: \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

GALLO, S. Em torno de uma Educação Menor. In: *Educação e Realidade*, p. 169-178. Jul/dez. 2002.

\_\_\_\_\_. Modernidade/ pós-modernidade: tensões e repercussões na produção de conhecimento em educação. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo: v. 32, n. 3. p. 551-565. Set/dez. 2006.

\_\_\_\_\_. O debate modernidade e pós-modernidade. In: *Pesquisa em Educação Ambiental*, vol. 3, n.º 1. p. 33-58, 2008.

GODOY, A. Experimentações estético-políticas: do corpo condenado ao corpo liberado, a vida como matéria ética. In: *Revista Eletrônica Alegrar*, n. 4, 2007. Disponível em: <[www.alegrar.com.br](http://www.alegrar.com.br)>

GUATTARI, F. *As três ecologias*. 11.ed. Campinas: Papirus, 1990.

\_\_\_\_\_. *Caosmose*: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_.; ROLNIK, S. *Micropolítica*: cartografias do desejo. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, C. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*. Publicado no livro “Doc: expressão e transformação”. Itaú Cultural, 2007. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>> Acesso em: 22/07/13

GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto, 1959. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 80-84.

JAEGER, W. W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. De Artur M. Parreira. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

JAY, M. *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

KASPER, K. M. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2004.

\_\_\_\_\_. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pro-posições*. Campinas: UNICAMP. v. 20, n. 3, set/dez 2009. p. 199-214.

\_\_\_\_\_. *Singularização: experimentação, corpo, educação, arte, ecosofia*. Projeto de pesquisa registrado no BNPESQ/THALES com o n.º 2008023336. 2008.

LARROSA, J. *Linguagem e educação depois de babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura, experiência e formação. In: COSTA, Marisa V. (org.) *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 129-156.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004b.

\_\_\_\_\_. Notas sobre experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, jan/abr 2002. p. 20-28.

\_\_\_\_\_. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, T. T. da. *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 35-86.

\_\_\_\_\_. Una lengua para la conversación. In: *Educación em Revista*, Belo Horizonte, v. 41, p. 227-40, jun. 2005. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/edur/n41/n41a12.pdf>> Acesso em: 02 set. 2012.

LEITE, C. D. P. *Infância, experiência e tempo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

LIPOVETSKY, G. Modernismo e Pós-modernismo. IN: LIPOVETSKY, G. *A era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005. p. 59-110.

\_\_\_\_\_. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, C. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

MASSCHELEIN, J. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. In: *Educ. Real.[online]*. 2008, vol.33, n.º1, p. 35-47. ISSN 0100-3143. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/rer/v33n01/v33n01a05.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

MATOS, O. A filosofia francesa no Brasil: a pragmática da leitura humanista. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. – São Paulo, SP: USP, 2004. p. 195-211.

MELIN, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORAIS, F. O corpo é o motor da obra. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. – São Paulo: Cia das Letras, 2008.

OITICICA, H. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1962. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. Esquema geral da Nova Objetividade, 1967. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAGNI, P. A. Matizes filosófico-educacionais da formação humana e os desafios da arte de viver. In: PAGNI, P. A.; BUENO, S. F.; GELAMO, R. P. (org.). *Biopolítica, arte de viver e educação*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 35-50.

PASSOS, E.; KASTRUP, V. e ESCÓSSIA, L. (org.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. – São Paulo, SP: USP, 2004. p. 213-236.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RAMOS, N. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RANCIÈRE, J. *Políticas da Escrita*. – Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

REINALDIM, I. Em torno de uma ação de “A Moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. In: *Arte & Ensaios*, ano 20, n. 25, maio de 2013. p. 34-43.

REIS, P. *Arte de Vanguarda no Brasil: os Anos 60*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

RIVITTI, T. *Década de 80: mais algumas observações críticas*. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/thaisparaSete>> Acesso em: 22/04/2014.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina/Ed. UFRGS, 2007.

\_\_\_\_\_. *O ocaso da vítima: a criação se livra do cafetão e se junta com resistência*. Texto resultante de uma conferência, reelaborado e publicado com diferentes títulos em distintos meios. Disponível em: <[www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/textos O sujeito da educação](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/textos/O_sujeito_da_educacao)>

*estudos foucaultianos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 247-258./suely> Acesso em: 02 de Abril de 2010.

SAMPAIO, V. Arte e vida: bordas dissolvidas. In: *Revista Concinnitas Virtual*. Ano 10, Vol. 2, N.º 15, dezembro de 2009. p. 97-103.

SANTOS, B. de S. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

SANTOS, F. dos. *A estética máxima*. Chapecó: Argos, 2003.

SILVA, T. T. da. O projeto educacional moderno: identidade terminal? In: VEIGA-NETO, Alfredo José da (org.). *Crítica pós-estruturalista e educação*. Porto Alegre: Sulina, 1995. p. 245-260.

\_\_\_\_\_. O adeus às metanarrativas educacionais. SILVA, T. T. da. *O sujeito da educação: estudos foucaultianos*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 247-258.

SARAMAGO, J. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

TOURNIER, M. *Sexta-feira ou Os Limbos do Pacífico*. Trad. Fernanda Botelho. São Paulo: DIFEL, 1985.

VILELA, E. Resistência e acontecimento: as palavras sem centro. In: GONDRA, J.; KOHAN, W (orgs.). *Foucault 80 anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 107-127.

#### **Sites:**

<http://www.nbp.pro.br/>

<http://rbtxt.wordpress.com/>

<http://site.videobrasil.org.br/>

<http://e-ou.org/>

<http://www.itaucultural.org.br/>

<http://www.lygiapape.org.br/>

<http://www.moma.org/>

#### **Filmes:**

*Stalker*. Direção: Andrei Tarkovsky, 1979. 161 min.

*2001: uma odisseia no espaço*. Direção: Stanley Kubrick, 1968. 142 min.

*Rua de mão dupla*. Direção Cao Guimarães, 2002. 70 min.

## ANEXOS

### 1. Transcrição da conversa com Ricardo Basbaum em Agosto de 2013<sup>109</sup>

**JTB** – *Gosto muito de um subtítulo do Nietzsche, como se vem a ser o que se é, que sugere o exercício de se trazer à tona uma trajetória. A princípio seria isso: um relato de sua formação, de como você foi se construindo, montando seus percursos...*

**RB** – Bom, minha formação... Digo, talvez a gente deva colocar no plural: as diversas formações... Acho que não tem... Não é um caminho único, acho que são vários caminhos e que você vai tentando buscar o seu desejo de realização. Você não sabe, num certo momento, o que você quer exatamente, aonde você quer chegar. Mas acho que, como todo mundo, têm alguns canais abertos, mais ou menos intuitivos dos seus interesses, das suas vontades... Mas, enfim... Nunca se sabe exatamente como essa formação vai ser utilizada, mobilizada.

Quer dizer, no meu caso, pós-adolescente já tinha um interesse na área de artes. Eu morava em São Paulo e tinha assim uma formação de alguns estudos de música, violão, um interesse em desenho, alguns estudos em história da arte... E meu interesse era, eventualmente, trabalhar na área de cinema. No que eu mudei para o Rio de Janeiro, mudei de cidade, e, portanto, tive que refazer num momento mais imediato a minha chegada, os meus laços sociais. Porque eu cheguei e não conhecia basicamente ninguém... Quer dizer, aos poucos fui re-fazendo meus contatos sociais, tendo assim de novo um grupo de amigos e reconectando aqui pessoas no Rio de Janeiro relacionadas aos amigos que eu já tinha em São Paulo. Mas isso demorou um tempo... No que eu cheguei ao Rio de Janeiro, fiz meu terceiro ano do segundo grau, na hora de fazer o vestibular eu acabei fazendo o vestibular para biologia. Abandonando, de certa maneira, aqueles desejos da área de artes que até então tinha um grupo social em São Paulo que me conduziria para aí: pessoas que trabalhavam com desenho, com música, tal... Por aí que estava me encaminhando. No que eu cheguei ao Rio de Janeiro eu fiz dois vestibulares, um para comunicação visual na PUC e um para biologia, Ciências Biológicas na Federal. Acabei entrando nos dois, mas não sei por quê... Quer dizer, eu tinha interesses remotos na área científica e acabei indo fazer biologia. No meio do curso, do meio

---

<sup>109</sup> Conversa realizada na residência do *artista-etc* em 16/08/2013 – Vila Isabel/ Rio de Janeiro/ RJ.

para o final, eu vi que não ia de fato ser um profissional ligado a esta área porque eu fui refazendo os meus laços sociais aqui na cidade, fui me reconectando com pessoas com interesses semelhantes na área de música, de artes, etc... E acabei então concluindo a faculdade com a licenciatura em Ciências e já iniciando um trabalho na área de artes. Para isso também fui frequentando alguns cursos livres, no Parque Lage ou no Museu de Arte Moderna: curso de desenho, basicamente, de pintura e tal... Enfim, mais ou menos isso... Mas isso já coincidindo com o início dessas atividades como artista. E aí...

Então, a minha geração, que foi a geração dos que tinham 20 poucos anos nos anos 80, também se configura em termos de uma referência da exposição “Como vai você, geração 80?”, da qual eu participei, em 1984... É uma geração que, muito jovem, já foi entrando no circuito de arte, das atividades, das exposições... Então, de fato comecei muito jovem com 22/23 anos, considerando que a primeira exposição que eu fiz foi em 81, mais ou menos, eu tinha 20 anos... E aí não tive aquele momento do estudante de artes, vamos dizer assim... Em que você passa um tempo como estudante, começando a fazer as primeiras atividades, e depois você vai entrando no circuito pra valer. Já fui direto assim e começando a participar de salões, de exposições, e, sobretudo, com trabalhos coletivos... Com Alexandre Dacosta, que é um artista aqui do Rio, a gente tinha uma dupla de trabalhos, a gente trabalhou nos anos 80 juntos, fizemos muita coisa juntos. E com José Barrão, outro artista também, a gente tinha um trio. Com Alexandre era a *Dupla Especializada*, a gente começou a trabalhar em 81 e foi até, mais ou menos, final dos anos 80. E o grupo *Seis Mãos* era a mesma coisa, começou em 83 até 88/89, por aí, 90 talvez a última coisa. Ao mesmo tempo, no meio disso, fui desenvolvendo meus trabalhos individuais. Eu considero que, enquanto artista, como eu não tive uma educação formal, no sentido de fazer uma faculdade de Belas Artes, eu não fiz, o que eu fiz foram alguns cursos, de fato poucos... Um curso de desenho no MAM, um curso de modelo vivo no Parque Lage, em 83, já tendo feito algumas coisas, entrei numas aulas de pintura, fiz um curso de vídeo, rápido, no MAM... Mas basicamente um aprendizado em público, vamos dizer assim, enquanto artista. Uma espécie de autodidata no sentido de não ter feito um ensino formal de faculdade. Só depois de ter terminado a faculdade, já tendo participado da geração 80, já fazendo trabalhos em público, frente a um circuito de arte, é que eu fui fazer especialização e fiz um mestrado em comunicação, isso já em 91; fiz uma especialização na PUC-Rio em 85/88, História da Arte e Arquitetura no Brasil... Mas já não é um ensino tradicional do artista, da formação do artista, mas um ensino já de uma História da

Arte, de uma pesquisa, uma coisa investigativa envolvendo a escrita, a crítica de arte, e tal... Porque eu sempre tive um interesse na escrita, então queria dar aula... Sabia que eu deveria ter que sobreviver através de uma atividade de ensino, não confiando numa sobrevivência através do mercado da arte... Achando que era importante pensar na sustentação, sustentabilidade, esse termo está agora em uso, não sei se é o caso... Pensando que o trabalho, que eu não deveria... Não passava pela minha cabeça a possibilidade de me sustentar através de um mercado da arte. Então, sempre achei que um caminho, esse do ensino e da pesquisa, era um caminho um pouco natural, paralelo com o meu trabalho como artista. Então, fiz especialização onde tive aí sim um ensino formal, universitário, já como pós-graduação em História da Arte, em História e Crítica, vamos dizer assim... Fiz um texto que até hoje é recebido como uma espécie de referência em relação à pintura dos anos 80, um texto que eu fiz muito jovem, um texto muito pessoal, assim... Mas que é interessante sentir que eu quis reagir a esses acontecimentos que eu tinha vivido nos anos 80... Fiz lá um pequeno ensaio, uma monografia, mas que de fato é um dos poucos estudos sobre o período. Até hoje, por incrível que pareça. Os anos 80 agora que se está retomando um pouco, enfim... Então, fui muito bem sucedido nesse sentido da escrita. Mas, enquanto isso, meu trabalho como artista sempre foi correndo, continuando. Em 91 fiz o mestrado, em Comunicação e Cultura, não encontrava aqui no Rio mestrado em artes interessante. Quer dizer, o mestrado da UFRJ veio acontecer depois, mestrado em artes, para artistas. Tentei a USP e não consegui entrar e tal... Fiz aqui em Comunicação que também foi interessante e só vim fazer o doutorado em 2004. No meio desse período no mestrado aqui no Rio, em Comunicação e Cultura na UFRJ, apareceu a oportunidade de pedir uma bolsa para o British Council, então eu acabei passando um ano em Londres. Fiz lá um mestrado que chamam full-time, uma coisa de um ano, em artes. Então meu mestrado aqui ainda teve essa bolsa no exterior, fiquei um ano fora fazendo o curso e voltei para concluir aqui. E o doutorado só fui fazer porque em 98 eu prestei concurso para a UERJ. Eu tinha acabado de concluir o mestrado, em 96, e apareceu essa vaga... Já tinha dado aula na UERJ, nesse curso que até então era um curso de licenciatura em artes, Educação Artística. Já tinha dado aula como professor contratado, apareceu um concurso eu prestei e passei, e comecei a trabalhar em 98 na UERJ. E é também um curso que sofreu muitas mudanças, era um curso... Uma licenciatura em Educação Artística dentro da Faculdade de Educação e em 2002 se cria o Instituto de Artes. Então eu já estava lá trabalhando, contribuindo para a criação desse Instituto de Artes. E trabalhando na universidade vi que tinha que fazer o doutorado. Em 2004 fui fazer o doutorado na USP em

artes. Muito por conta de já estar na universidade, vendo que de fato você trabalha na universidade e sem o doutorado você fica muito limitado em termos do que você pode fazer, do seu *status* interno ali da lógica toda, da pesquisa, do financiamento... Enfim, de você poder ocupar um espaço maior ali dentro, crescer mais e... Então fui fazer o doutorado só em 2004, aí eu quis fazer em artes de fato, aí eu fui fazer na USP. Fiz lá 2004/2008.

Agora, paralelo a isso eu tive esses estudos de música que começaram aos 11 anos aprendendo violão, como sei lá, todo brasileiro... Não sei se 9 entre 10 brasileiros tocam violão, mas enfim... As aulas de violão, mas aí também fui... Quando mudei para o Rio continuei os estudos de violão aprendendo um pouco de teoria musical, estudei um pouco na Escola Villa Lobos de Violão... Enfim, tive um pequeno aprendizado musical que eu cultivo até hoje esse toque do violão... Quer dizer, continuando as questões musicais, me interesse e quero abrir uma área de estudos um pouco maior, no sentido de agora aproveitar a tecnologia do computador, entender mais essa composição da música eletrônica. Mas nesse trabalho como artista desde os anos 80, sobretudo nos anos 80, o aprendizado musical serviu porque a gente fazia muita coisa na área da performance, na área chamada multimídia e tal... Então, foi útil esse... Continua, de certa maneira, esse interesse no campo musical e isso influi no meu trabalho... Tem uma série de coisas que não são necessariamente musicais, mas que se tornam musicais por conta dessa compreensão das questões da área da música.

**JTB** – *Esse cursos que você fez nos anos 80, esporádicos, acadêmicos de certa maneira... Como foi a transição: você iniciar com esses cursos mais específicos em linguagens e de repente estar trabalhando com multimeios?*

**RB** – Não, então... Pois é, uma coisa engraçada. Acho que tem a ver com um processo que hoje se torna muito natural para a gente... O celular, um celular novo, se você comprar um modelo atual ele pode ser uma câmera de vídeo super sofisticada em HD, ter uma ótima câmera fotográfica, é um gravador, pode ser um estúdio... Posso gravar um disco com o computador pessoal... Tudo para a gente já está natural, mas assim... Eu nasci em 61, então cresci no mundo analógico e vivi toda a passagem para o mundo digital: o CD, o vídeo se tornando digital, a câmera fotográfica se tornando digital... Muito material documental que eu tenho do meu trabalho é em negativo e slide. Minha primeira câmera digital eu tive ela em 2005 só... Assim, tenho muito material analógico, negativos, slides. Ainda que tenha

começado a trabalhar no mundo dito analógico, mas já esse processo estava em curso, então já me vejo tendo uma formação multimídia antes desses aparatos estarem assim tão portáteis. Não era difícil, sem nunca ter feito um curso formal de vídeo... Fiz um curso de vídeo, mas não era de técnicas de vídeos. Era apenas um curso em que nós assistíamos materiais, entendia um pouco a história do vídeo e tal... Mas, sei lá... Meu pai tinha uma câmera super-8, por exemplo, com a qual eu brincava, fiz umas experiências. Enfim, a gente tinha gravador cassete. Lembro meu pai trazer para cá um gravador de rolo, tive uma câmera Kodak Instamatic que já é um sintoma dessa mudança... A câmera você botava um cartucho de filme, não tinha nem a bobina, você nem via a película, você encaixava aquilo lá e saía fotografando. Quer dizer, então essas linguagens sempre foram muito naturais para mim: passar do vídeo para a música... Cinema... Em São Paulo, quando eu morava ainda em São Paulo, fiz uns cursos de História do Cinema Brasileiro, agora eu estou lembrando... Eu queria, achava que eu iria trabalhar com cinema. Eu não tinha essa perspectiva das artes plásticas, das artes contemporâneas. Isso foi tudo muito... Foi uma passagem tranquila. Ainda que não tendo uma formação formal, no sentido convencional-técnico com vídeo, com som, com isso, aquilo... Quer dizer, uma aula de violão aqui, uma câmera Instamatic acolá, um curso de cinema ali, eu vendo um amigo com uma câmera de vídeo, um super-8, já foi permitindo encarar com naturalidade esses usos. Quando nos anos 80 eu formei essa dupla com Alexandre Dacosta, era totalmente normal a gente fazer experiências com música, se apresentar com nossos instrumentos e fazer um vídeo em parceria com uma amiga que tinha uma câmera de vídeo, a Sandra Kogut, que é uma realizadora de vídeos bem consagrada. A gente trabalhou juntos nos anos 80, no início do trabalho dela. Assim, curiosamente não foi, não era um outro mundo, isso tudo veio com muita naturalidade.

O meu ensino formal de artes realmente foram poucos cursos. Um curso no MAM de desenho. De fato, aprender um pouco alguns procedimentos técnicos para desenhar em perspectiva, foi interessante aprender aquilo. Ou mesmo algumas aulas de modelo vivo no Parque Lage. Ou mesmo nas aulas que eu frequentei do Luis Zachman, já tendo, isso foi em 83/84, já tinha feito bastante coisa... Então foi um curso tardio, vamos dizer assim. Fiz algumas aulas de pintura, isso me acrescentou alguma coisa, mas nem tanto. De fato, a minha formação... Eu fui cavando nas práticas artísticas uma área de trabalho em que essa formação multimídia, amadora, fragmentada, foi me ajudando a cavar esse espaço de trabalho. Isso porque não era uma coisa minha, quer dizer, os meus pares dialogavam com as mesmas

questões. O Alexandre Dacosta, o Barrão também, que foram os meus primeiros parceiros aqui no Rio de interlocução de fato artístico, a mesma coisa. Passavam da música para o teatro, para o cinema, as artes plásticas com tranquilidade. Alguma coisa da nossa formação já tinha... Que é a mesma que gerar o computador pessoal, quer dizer, não estava lá mas esse processo já estava no dia-a-dia. Então, quando tudo isso foi aparecendo a gente só foi incorporando. Opa, agora saiu o lap-top! Vamos trazer e começar a usar, vai ajudar, vai facilitar. Agora tem a câmera digital, como é que faz, ótimo! É fácil manusear, não tem mistério. Acredito, claro, que não somos nós. Acredito que isso seja um fenômeno, de fato, de formação da nossa época. Acho que nós que nascemos no início dos anos 60 para cá já nos formamos, talvez na escola, aí eu não vou saber avaliar... Mas, certamente, nas nossas escolas primárias, pré-primárias, isso já estava em curso. Já estava nos formando para se mover com tranquilidade. Quer dizer, quando eu vejo algumas gerações anteriores... Claro, os meus pais já são mais velhos, mas dá para ver a dificuldade que eles têm no mundo digital, ainda que eles tenham lá os seus equipamentos e mandem e-mail e tal... Dá para ver que não é uma coisa que eles operam com tranquilidade. Mas, sei lá, para a gente...

**JTB** – *Você falou que cada um dos grupos que vocês tinham trazia alguma coisa, vocês só incorporavam... Como foram esses coletivos, esses trabalhos coletivos? Como isso deixou de fazer parte ou como fazem parte ainda do seu trabalho? Principalmente ali nos anos 80, quando estava iniciando, começou sozinho ou começou em grupos?*

**RB** – Então, é engraçado porque no meu caso eu comecei já no trabalho em grupo. É curioso isso... Quer dizer, considerando que em 81 eu tinha 20 anos de idade e eu encontro o Alexandre Dacosta, grande colaborador e parceiro, a gente fez muita coisa juntos... A gente começa a trabalhar em 81, ele é um pouco mais velho que eu, acho que ele é de 59... Então, não sei... Atribuo um pouco minha formação na área de música, porque eu conheço o Alexandre Dacosta da música, ele é um músico também, toca cavaquinho, violão, e a gente se encontrava para tocar junto e... Aí vimos que a gente tinha amigos em comum, na verdade conheci ele através de amigos de São Paulo que eram músicos também. Então, lembro dessa situação muito comum.. Enfim, dessa idade mais jovem que você tem mais tempo também, acho que é isso. De você encontrar para levar um som, isso realmente é maravilhoso, fantástico... Você nem sabe o que vai fazer, mas só vai tocar. Tinha muito dessas situações da gente se encontrar para tocar. Então, como tocar é sempre de fato uma coisa de grupo... Quer

dizer, não necessariamente, mas bastante. Então, sei lá, sempre foi natural essa coisa do trabalho em parceria. O Alexandre começava nessa época seus primeiros trabalhos como ator e através dele conhecia outras pessoas que vinham desse mundo, dessa interface entre o mundo do teatro e da arte... O próprio Barrão, que eu conheci através do Alexandre, também estava ali começando a ser artista. Eu acho que o contato dele com a gente foi muito importante para ele também, da formação dele como artista. Então, os grupos aqui do Rio que ele frequentava, também a gente foi se aproximando... Eu comecei de fato muito jovem já desenvolvendo trabalhos coletivos. Agora, de fato, o artista sempre tem essa coisa da tensão entre o individual e o coletivo. Você acaba também se direcionando para um espaço de investigação das suas questões. Então sempre tem essa coisa do trabalho individual e do trabalho coletivo, sempre correndo em paralelo. Agora, claro, com a vida correndo os grupos também chega uma hora que eles se esgotam por questões de vida, por questões de casamentos, famílias... E também porque os trabalhos vão crescendo e você tem que administrar isso, essas lógicas vão se impondo para a continuidade do trabalho, vai ficando complexo. Então é difícil administrar essas várias coisas, de administrar o trabalho coletivo e o trabalho individual. Eu tive muitas experiências de trabalho em grupo, muitas. Essas primeiras com a dupla especializada que era com o Alexandre, o grupo *Seis Mãos*, foram as primeiras. Mas já nos anos 80 eu tive uma experiência com o grupo *A Moreninha* que foi uma coisa lá que aconteceu. Depois nos anos 90 a gente teve o grupo *Visorama*, a revista *Item*, no final da década de 90 a gente criou o *Agora* que era lugar, espaço que tinha uma galeria, um lugar para debates. Sempre me agradou o trabalho coletivo e atualmente esse lado meu do coletivo eu projeto um pouco na universidade. Na medida em que tenho meus grupos de alunos, de mestrado e de doutorado... E procuro conduzir esses grupos de uma maneira... Quebrar um pouco a formalidade da universidade que pode ser uma maneira muito pesada também, sobretudo na área de artes. Se você não quebra isso pode ser um risco para os trabalhos. Aí os trabalhos podem ser devorados por aquela burocracia pesada na universidade. Então é preciso quebrar com isso. Mas, então, sei lá... Todo o meu processo de formação como artista sempre teve ligado a momentos de trabalhos coletivos. E no meio disso tentar administrar o que seria um trabalho individual e o que seria um trabalho coletivo. Sempre têm fronteiras de conflitos, regiões de superposição e momentos em que fica muito claro o que é o individual e o que é o coletivo. Eu sou capaz de dizer: meu trabalho individual é assim, meu trabalho com a *Dupla Especializada* foi assim, meu trabalho com o *Seis Mãos* foi esse... É

engraçado, dá para separar. Também dá para perceber também como as coisas se reforçam muitas vezes.

**JTB** – *Isso depois de um tempo, no distanciamento...*

**RB** – Claro, exatamente. Mas, mesmo assim, todo mundo sabia o que era seu trabalho individual e o que era seu trabalho coletivo. Vejo o meu parceiro Alexandre Dacosta, ele está no ateliê fazendo os desenhos dele, esse é o trabalho individual, ninguém duvida. Mas eu, o Alexandre e o Barrão nos reuníamos para fazer pintura a seis mãos. Abria uma lona imensa no chão, pegava tinta Suvinil e pintava. Cada um ia pintando ao mesmo tempo. Claro, aquilo era um trabalho coletivo. Depois voltava para casa e tinha o meu trabalho individual. Então, isso também foi um processo muito rico, muito interessante de tentar administrar o que é individual e o que é coletivo. Quer dizer, desenvolver uma poética que seria uma poética individual; desenvolver uma poética que seria uma poética coletiva. Administrar isso em relação ao circuito da arte que você tem que ter uma clareza do que você está assinando. É o seu nome, o nome dos três? Essa exposição é de quem, é dele, dele, dele ou dos três? O que é o trabalho de cada um? Mas, de fato, nesse momento dos anos 80, que foi um momento extremo disso assim, e que era também todo mundo muito novo, era muito engraçado porque claro era um trabalho muito intenso no sentido de que... Claro, você é jovem, você tem muito mais tempo, você está se falando todos os dias, está se encontrando todo o tempo... Então era muito comum as pessoas me chamarem pelo nome de Alexandre, de Barrão. Chamarem o Barrão de Ricardo. As pessoas se confundiam porque era difícil, talvez, mais para o outro entender o que era meu, o que era do outro, o que era dos três, do que para a gente. A gente achava divertido essas confusões. Porque realmente a gente fez muita coisa tentando entender o que era o quê. Individual, coletivo, de três, de dois... Isso era curioso. Foi muito legal. Puxa, foi uma super formação. E como eu estava te falando, como eu não tive a faculdade de artes assim... Eu considero que tive essa formação em público. Esse aprendizado em público.

**JTB** – *Depois veio o grupo A Moreninha, isso?*

**RB** – *A Moreninha*, que foi uma coisa mais contingente, assim... Mas aí mais um coletivo, né. Ligado a uma série de ações muito particulares. Era um grupo mais de intervenção, não tanto um grupo para fazer obras para exposição. Um grupo mais variado, no sentido da sua composição. Pessoas que não tinham tanta afinidade, ao nível de trabalhar juntos, como

parceria. Mas, enquanto um coletivo, aquilo fez sentido para todo mundo. Isso estava ligado, de fato, a inquietações vividas por esses artistas dos anos 80 frente a um circuito de arte. Esse grupo então tentou dar voz e reagir a essas inquietações. Um grupo de intervenção, de ação crítica, vamos dizer assim. Um grupo já ligado a uma espécie de ativismo crítico. Muito curioso, muito legal. Não sei se você conhece alguma coisa...

**JTB** – *Conheci um trabalho, uma performance numa palestra do italiano...*

**RB** – Essa foi uma das ações: intervenção na palestra do Bonito Oliva. Mas antes teve uma outra ação que foi a maratona de pintura impressionista na Ilha de Paquetá. Em que havia a ideia de que a geração 80, enfim, porque os artistas todos são de 80... Que esses artistas iriam devorar a história da arte toda em um ano. A cada mês iriam se dedicar a um movimento, começando com o impressionismo. Então, *A Moreninha* é um coletivo surgido frente a um circuito... Começa a acontecer, ainda sem ter esse nome, em final de 86 e eu acho que acontece durante 87 inteiro, são os principais trabalhos. Já nesse momento, considerando que a exposição Geração 80 acontece em 84, depois que isso acontece. E tinha nesse grupo um crítico de arte, o Marcio Doctors; um artista, Paulo Roberto Leal, de uma outra geração que é um dos idealizadores da exposição no Parque Lage; tinham pintores no grupo, como Beatriz Milhazes, Daniel Senise, que são pintores... Vamos dizer assim, pintores, dois dos mais bem sucedidos artistas daquele período. Que, de fato, tem as suas identidades como artistas ligados a esse período, a volta à pintura. E uma série de outros artistas que começam a trabalhar nesse período que são mais da linha multimídia, como o caso meu, Alexandre, Barrão ou de outros que estavam ali no grupo... Marcia Ramos... E todo mundo com inquietações curiosas. Quer dizer, que era basicamente um desconforto em relação a produzir obras já que eram recebidas por um circuito enquanto tal, mas um circuito que incapaz de gerar uma discussão e dar um feed-back de retorno, no sentido de perceber que aquilo é uma ação de produção de obra que demanda um debate crítico, intelectual, sei lá... No Brasil isso cai sempre num vazio. Uma coisa muito demorada de você elaborar esse retorno... Tinha essa sensação de um vazio tanto que o grupo começa com uma movimentação de visitas a ateliês. Cada semana se visita o ateliê de um artista para criar uma conversa sobre aquelas obras. Quer dizer, havia uma carência desse debate crítico.

Há também uma tentativa de reverter uma reação muito desproporcional da mídia. A mídia que celebra todas as ações dos artistas de uma maneira ultra superficial, ultra festiva e ultra cheia de clichês. A partir do momento que o grupo se percebe enquanto grupo, se auto batiza com o nome *A Moreninha*, ligado ao romance *A Moreninha* que narra uma história... Na verdade nunca li esse romance, mas está ligado à Ilha de Paquetá, praia da moreninha... A Ilha de Paquetá é uma ilha aqui da Baía de Guanabara... Então, esses artistas dizem que vão celebrar cem anos da chegada do Manet no Rio de Janeiro. Coisa que ele nunca fez, ele nunca desembarcou do navio, ele veio aqui como um marinheiro aprendiz, ele nem sabia que ia ser artista ainda direito. Então se inventa uma história, se cria uma narrativa falsa da história da arte, se manda para a imprensa essa narrativa, a imprensa reage... Foi uma espécie de vingança contra esses clichês todos. A imprensa manipula os artistas, usa os artistas para seus próprios interesses, até hoje, nos seus esquemas de divulgação, dizendo que os artistas precisam de assessoria de imprensa e faz as páginas dos cadernos culturais uma espécie de balcão de negócios ligados a um mercado da arte... Então esses artistas já mostram uma consciência muito clara de uma outra economia da cultura ligada a esse consumo da arte e percebem que estão presos nessa armadilha, de um mercado, de um consumo da arte muito mais agressivo que os artistas das gerações anteriores não vivenciaram, não tiveram que enfrentar. E os jovens artistas já tendo que enfrentar isso. *A Moreninha* procura reagir contra a isso, criando essas histórias inventadas, dizendo que vai reler a história da arte...

**JTB** – *Isso não aconteceu, então, na ilha?*

**RB** – Aconteceu, sim, fomos fazer esse piquenique na Ilha de Paquetá. E fomos lá, os artistas todos foram lá, fizemos essas pinturas impressionistas, fajutas evidentemente. Mas o que acontece: foi enviado para os jornais, os dois principais jornais do Rio de Janeiro, o Globo e o Jornal do Brasil na época, pré-release para esses dois jornais dizendo que esse grupo iria celebrar cem anos do grupo *A Moreninha*, que era um grupo de pintores de domingo, pintores impressionistas, que tinham se formado quando o Manet passou pelo Rio de Janeiro e portanto, esse grupo se criou há cem anos. Cem anos atrás, 1887. Então o grupo teria se formado em 1887, estava se comemorando cem anos, histórias inventadas. Só que aí a gente foi para Paquetá e na barca veio um repórter do Jornal do Brasil e ainda estava lá o Fantástico, na ilha, esperando pela gente. Então, foi super bem sucedida a ação de reversão da imprensa. E claro, nisso tudo, o mote do grupo era esse: em um ano iria se rever toda a história da arte

ocidental, começando pelo impressionismo. No mês seguinte ia ser o pós-impressionismo e depois talvez o fauvismo, depois talvez o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, até chegar na Geração 80. Claro, evidentemente, isso nunca aconteceu, mas houve essa primeira ação, super bem sucedida, porque na segunda-feira estava lá nos dois jornais, no Globo e no Jornal do Brasil. E só não saiu no Fantástico ou no RJTV eu não sei por que, mas a gente conseguiu a fita há dois anos atrás, bruta sem edição das entrevistas. Foi muito legal ver a gente lá na Ilha de Paquetá em 1987. A Globo produziu essas imagens e mantêm nos seus arquivos até hoje. Não sei se foram ao ar ou não.

Aí quinze dias depois a gente faz a intervenção na palestra do Bonito Oliva, que é uma figura simbólica em relação ao período, porque ele é o crítico que criou o termo transvanguarda que simboliza a volta à pintura. Quer dizer, de alguma maneira anuncia toda essa reviravolta da economia da cultura a partir do neoliberalismo. Falar que se deve voltar para a pintura depois de todo o experimentalismo dos anos 60 foi percebido quase como uma ofensa por certos círculos mais avançados. E as pessoas tinham muita resistência porque isso foi feito já como uma outra aliança com o mercado da arte, e tal... E eis que ele aparece de novo no Rio de Janeiro, não era a primeira aparição, dando uma palestra numa galeria privada e o grupo pensou: temos que fazer alguma intervenção nessa palestra! Só que ninguém imaginava o desfecho disso. O desfecho foi que, ainda que a ação estivesse toda coreografada, toda construída e articulada com o momento de chegada e o momento de saída, de fato, como aquilo evoluiu dentro da galeria foi uma espécie de provocação mútua entre o crítico e o grupo. O crítico dizia em italiano que aquilo que estava acontecendo era uma performance, uma forma arcaica, típica dos anos 70. E o grupo se movia ali quieto, mas também com um ruído musical, um ruído musical que encobria a voz dele. E num certo momento ele se descontrola e parte para cima para um enfrentamento corporal. Uma coisa completamente imprevista, e aí claro que nesse momento o grupo sai da galeria. Mas já se configura um acontecimento que a imprensa também vai ter que lidar. Então sai artigo no jornal, sai entrevista com ele, uma entrevista desastrosa que ele dá. E a partir dessa entrevista há uma série de desdobramentos... Não sei se você viu no meu site um dossiê, você pode baixar um dossiê no meu blog. Escaniei uns documentos, fiz um PDF, você pode baixar um dossiê *A Moreninha*. Uma série de artigos de jornal. Então tem uma série de documentos referentes à ação, a ida à Paquetá, entrevista do Bonito Oliva. Enfim aí ele já está puto da vida, veio aqui dar uma palestra e, segundo ele, é agredido. O que houve ali foi um acontecimento. E ele fala:

a cultura brasileira é uma cultura sambista. Imagina, ele fala isso no Rio de Janeiro, querendo falar mal da cultura brasileira como sendo sambista. Isso não se faz! Imediatamente reagem todos os sambistas: Paulinho da Viola, Chico Buarque, Nei Lopes... Qual o problema da cultura brasileira ser sambista? Isso não faz da cultura brasileira ser pior ou folclórica. Então a coisa vai para outro lado, mas já se criou o acontecimento.

O grupo então decide se recolher, basicamente fazer um livro que explicaria sua versão do fato. E publica um livro chamado *Orelha*, caseiro, com alguns textos. Mas que simbolicamente, o desfecho disso tudo, com um livro e um vídeo, o vídeo chamado *Orelha* também, é de fato... Quer dizer: o livro não chama olho, chama orelha... Então, houve no percurso do grupo, e é incrível como isso se faz de uma maneira que não é totalmente consciente, mas de fato essa coisa das práticas artísticas em que você se move por essas intuições que as poéticas vão trazendo, de fato isso sinaliza uma recuperação da palavra por parte dos artistas, da escrita e da fala. Porque o artista que é produzido pelos anos 80, pelo clichê dos anos 80, pela relação com aquele novo mercado de arte, é um artista que é basicamente um funcionário do galerista. Ele está ali para cumprir um papel e a galeria... O artista faz o que a galeria quer, praticamente um artesão de luxo. E muitos artistas não rejeitaram esse papel. *A Moreninha* vem a ser um momento em que se implode esse clichê dos anos 80 e se recupera... Claro, nas suas dimensões corretas, evidentemente que outros artistas estavam também caminhando na mesma direção e não precisavam de Moreninhos. Mas é que no caso do Rio de Janeiro foi muito importante para se quebrar um certo encanto dessa mecânica dos anos 80 e recuperar uma certa linha de experimentação.

**JTB** – *Isso foi em 88?*

**RB** – 87, basicamente. Em 88 ainda teve mais uma ação da *Moreninha*, mas já uma coisa menos contundente.

**JTB** – *Próximo ao início do Projeto NBP?*

**RB** – O Projeto *NBP* é depois, 90/91. Já vejo o Projeto *NBP* como uma reação a isso tudo. Já como uma tomada de posição a partir de tudo isso, dessas espécies todas coletivas, *A Moreninha*... Da necessidade de trazer o texto para dentro da minha prática enquanto artista.

O Projeto *NBP* começa aí, 90/91. Já em 89 tinha algumas coisas, talvez 88 pode já estar começando, mas assim eu digo que começa mesmo, a coisa está clara com nome, com desenho, com texto, do que eu chama de manifesto, o primeiro texto *NBP*, isso tudo foi 90/91. Em 90 eu leio um texto no evento CEPE 20.000 que se chama “O que é *NBP*”, esse texto já estava escrito, e eu leio esse texto. Em 91 faço os primeiros trabalhos... Não eram os primeiros, mas os primeiros com aquele desenho que eu venho a usar a forma *NBP*. Os primeiros trabalhos são para uma exposição coletiva, itinerante, que inaugura em 91. Esse texto, acho que, aparece talvez em final de 89, mas enfim, a leitura dele em público é em 90.

**JTB** – *E nesse início do projeto já havia o contato com o outro? Como era?*

**RB** – Não, já havia... Estava começando. É... De alguma maneira, um dos trabalhos que fazem parte dessa primeira série são trabalhos já que envolvem cheiro, portanto, já tem uma ativação dos sentidos desse outro. São alguns colchões que as pessoas podem deitar. Mas aquele objeto que é utilizado nas experimentações, aquela série em particular surge em 94. Mas a própria ideia da sigla *NBP*, novas bases para a personalidade, ela surge, ela é formada a partir da ideia da transformação do outro, da transformação do espectador. Quer dizer, o *NBP* já surge como um dispositivo... Agora mais fácil para falar, com o distanciamento... Como um dispositivo relacional, de fato. De envolver o outro numa série de procedimentos e protocolos. E por uma transformação através do contato com o trabalho de arte. Isso já está delineado: *NBP*, Novas Bases para a Personalidade, fala de uma transformação, né? Do outro... A partir do contato e da contaminação.

**JTB** – *Você falou um pouco, já começou a falar, a questão da escrita... Qual o lugar da escrita no seu processo de trabalho, no seu processo criativo?*

**RB** – De fato, a escrita é muito importante para minha prática. Enquanto artista, jovem artista, lá com a *Dupla Especializada*, com o *Seis Mãos*, essa escrita aparece nas letras das músicas, no canto, numas canções que a gente fazia, em pequenos textos que a gente usava para panfletos, pequenos poemas, e tal. Ao mesmo tempo, isso já desperta em mim, talvez a formação intelectual, a curiosidade intelectual, a proximidade desse interesse, por cultivar, por querer trabalhar esse interesse pela escrita... Então, já manifesta esse interesse por essa escrita também por ser uma escrita que afirma o trabalho do artista, que se aproxima de uma escrita

de uma teoria da arte ou de uma crítica de arte. Isso vai sendo acessado, mobilizado aos poucos. De fato, esse curso de especialização na PUC ajuda a trabalhar isso, na medida em que eu tenho que fazer lá uma monografia, ensaios de arte. Perceber então que a escrita, claro, é uma ferramenta fundamental para o trabalho do artista para você afirmar suas questões, na prática das questões do trabalho, na prática do trabalho, das questões teórico-críticas do trabalho. Fui querendo utilizar essa ferramenta, não apenas no meu trabalho individual, no *Seis Mãos* ou na *Dupla*, ou nesse curso de especialização... Quer dizer, em que eu faço uma monografia já sobre os anos 80. Mas começando a escrever textos críticos sobre os trabalhos dos amigos, textos para catálogo, resenhas para exposições, pequenos ensaios... Então, percebendo a ferramenta da escrita como uma ferramenta de trabalho para o artista, para demarcar melhor as suas questões, as suas posições. E delinear melhor com mais autonomia a prática, a trajetória desse artista. Não ficar esperando necessariamente o crítico aparecer e falar sobre seu trabalho. Você agir, dizer: meu trabalho é isso, essas são as questões, etc. Claro que aí se abre um horizonte imenso e você vê também que isso é uma ferramenta que é de uso constante dos artistas, pelo menos nos últimos 250 anos. Para eu não voltar lá para o Alberti ou para o Leonardo Da Vinci, para onde quer que seja... Para onde a gente quer voltar. Mais estranho ainda seria o artista recusar essa ferramenta. É uma ferramenta. A gente pensa no Van Gogh e suas cartas, no Cézanne e suas anotações, do Marcel Duchamp, enfim... Tanta gente: Paul Klee, Kandinsky... Existe um arquivo imenso dos chamados escritos de artistas que se confundem com escritos críticos. Se fala também em uma teoria de artista, o que tentei trabalhar um pouco no meu doutorado. Um termo que remete ao romantismo alemão, surge no romantismo alemão. Em alemão, *künstler theorie*, teoria de artista. Então, de fato, o artista é um pensador, é uma figura do campo intelectual e não uma figura do entretenimento de massa. Claro, é mais familiar para a gente pensar o artista como essa figura ligada ao entretenimento. Embora, nós que somos fruto dessa economia da cultura dos anos 80, se a gente voltar um pouco no tempo, não tanto tempo atrás, nos anos 70/60, em que o mercado não era tão agressivo, via-se uma dimensão muito clara do artista do entretenimento e do artista intelectual. Jean-Luc Godard é um tipo de cineasta que era o Godard, que fazia o filme-ensaio. E assim por diante... Mas depois essa figura se mistura, ninguém sabe mais o que é entretenimento, o que é intelectual... E parece que a arte foi totalmente capturada para o entretenimento da indústria cultural. Então, se tornou fundamental ter a escrita, recuperar esse artista que não é um funcionário do galerista, que é o artista que é um intelectual. No sentido de que seu trabalho ganha valor de mercado pelo valor, pelo capital intelectual que agrega e

não porque três ou quatro operações financeiras de especulação bem sucedidas capitalizaram aquele artista. Uma operação do mundo real, da economia real, capitalista da arte. Isso está acontecendo e vai continuar acontecendo. O artista tem que ser capaz de se sustentar, evidentemente. Pensar numa operação financeira se quiser continuar. Então, a escrita para mim ela se reveste desse papel. O fato de hoje estar na universidade e das pessoas identificarem no meu trabalho uma questão pedagógica, o que acho engraçado... Eu vejo a identificação dessa ferramenta pedagógica justamente porque o trabalho oferece muitas resistências a um certo consumo da economia da cultura. Não que ele recuse, mas ele também quer abrir certas portas para um consumo cultural. Eu vendo trabalhos, só que eu tento colocar um ritmo que eu possa sustentar isso, que eu possa lidar com isso e não perder um controle de produção apenas para um mercado. Quando seu trabalho resiste a isso... Eu vejo que muita gente associa ou tenta localizá-lo aí, no lugar de uma pedagogia, o que eu acho interessante. Mas o trabalho não está só aqui, nem só lá. Está nesses lugares todos. Mas a escrita é essa ferramenta que eu tento mobilizar como uma ferramenta de atuação: cultivar um vocabulário próprio, trabalhar textos muitas vezes de uma teoria, pode até chamar de uma teoria de artista, mas não sei se é necessário adjetivar. Mas eu tenho uns escritos que mapeiam questões no campo da arte e tal. Enfim, algumas questões que me interessam... E tenho textos que entram no trabalho de uma maneira muito clara: textos-obra, os diagramas. Ou mesmo, como tenho feito recentemente, pensar a sonoridade desses textos: textos que são feitos para a leitura pública e essa leitura tem uma sonoridade e essa sonoridade é musical numa certa medida. Eu sou um desses artistas que escrevem, como dizem por aí. Que usa essa ferramenta.

**JTB** – *E para além também do texto teórico/ crítico, há alguns poemas, roteiros... Textos que possuem uma materialidade muito próxima do seu trabalho...*

**RB** – Claro, sem dúvida. Justamente tentando trazer esses textos sempre, também, dentro do trabalho, textos-obra. Frequentemente nas minhas exposições existem textos nas paredes que eu nem chamo de poemas, exatamente, mas são textos que... Textos-obra, que usam outra dicção, que não é uma escrita ensaística, mas uma escrita plástica, se quiser dizer assim. Plástica, sonora e visual também.

**JTB** – *Você falou um pouco da questão do pedagógico... E eu tinha até apontado, vendo alguns materiais seus... Como você vê isso?*

**RB** – Puxa, o pedagógico é nobre, né? De formação... Acho que todo trabalho de arte é pedagógico. Por isso, às vezes eu rejeito um pouco dizer que meu trabalho é pedagógico. Todo trabalho de arte é pedagógico na medida em que ele se coloca em público e ele permite. É uma coisa bem pública, uma coisa pública. Ele está ali em público para exercer seu papel de provocação viva. Ele exige a predisposição desse outro, desse espectador. Uma predisposição de ser provocado e a pedagogia é sobre isso: essa disponibilidade de você ser provocado e se transformar. Então, de certa maneira, todo trabalho de arte se inscreve nesse horizonte. Independente de se assumir mais ou menos pedagogicamente. É um termo redundante dizer: arte é pedagógica. No meu caso, como eu lido com a questão do mercado, com uma economia muito própria, no sentido de um ritmo, administro essa relação com uma cautela até excessiva... Quando o circuito da arte em geral me vê nessa resistência, automaticamente me lança para esse lugar do pedagógico: ah, ele não está entrando no consumo da arte porque ele está no lugar da pedagogia. Tudo bem, eu não vou rejeitar porque pedagógico é o lado nobre da obra de arte, de fato. Talvez eu não vou afirmar meu trabalho como sendo pedagógico, porque eu acho que é redundante. Agora, o que me interessa... Mas é claro que ele investe de uma maneira muito clara nessa transformação do outro. Assim como parangolé, assim como Lygia Clark, assim como tantos trabalhos por aí. Ninguém fala que Hélio Oiticica é pedagógico, também porque ele não é politicamente correto o tempo inteiro. Então, a pessoa já lida com muita cautela, porque o cara era gay, usava drogas e tal. E era um crítico muito contumaz do conservadorismo da sociedade brasileira. Mas o meu trabalho já se coloca com outro tipo de fala, um outro tipo de voz. Embora muitas questões possam ter convergência. Mas assim, eu sou fruto de um outro momento cultural. Sobretudo um momento cultural que torna muito difícil acreditar em utopias. Quer dizer: lançar para o futuro uma solução. No sentido de que os embates estão no presente e não no futuro. Mas o que me interessa do pedagógico, de fato, é a ideia de uma pedagogia das vanguardas; como isso era mobilizado pelas chamadas vanguardas. Como aquilo era produzido enquanto obra de vanguarda, e portanto, não havia uma audiência preparada para receber aquilo, porque aquilo foram revoluções plásticas, conceituais e tal, não havia precedente. Então, havia a experiência do choque, do conflito, da incompreensão da obra... Como aquilo não era feito simplesmente para produzir uma resistência qualquer, era feito para transformar... E como um discurso intelectual ultra elaborado... Claro que a obra de arte de vanguarda trazia uma pedagogia no sentido da formação de um público que não existia. Nesse sentido que eu vejo no meu

trabalho as ferramentas da pedagogia. Quer dizer, construir um glossário, um vocabulário, desenvolver uma poética no sentido de uma aproximação com o outro, envolver o outro nas minhas práticas. Eu vejo ferramentas numa pedagogia das vanguardas. Jamais recusarei esse termo pedagogia, mas não é o campo em relação ao qual eu parto *a priori*. E, sobretudo, eu vejo o meu trabalho mobilizando uma área de sociabilidade que é a mesma área que vai interessar ao ensino formalizado. Embora eu mobilize essa área antes que isso se formalize, no workshop ou no contato através do trabalho. O mesmo local é o local do ensino... Se eu estou numa sala de aula de uma faculdade ou de uma universidade com alunos discutindo um texto, discutindo os trabalhos de cada um, fazendo um trabalho coletivo, o tipo de sociabilidade que me interessa construir ali seria a mesma sociabilidade de estar fora da universidade abrindo uma conversa. Acredito que com o trabalho eu toque em algumas áreas que são as mesmas que o ensino formal quer mobilizar. Quer dizer, o ensino formal não é dono disso, você deve saber muito bem. A pedagogia não inventa exatamente o ensino ou o aprendizado, isso é próprio dos grupos humanos. Depois isso é formalizado na escola, nos processos educacionais pedagógicos, que vão se elaborando... E, numa sociedade como a nossa, isso está formalizado na escola, mas evidentemente o professor é o primeiro que reconhece que o aprendizado não se dá só na sala de aula. Se dá na vida o tempo inteiro.

Agora, essa série dentro do meu trabalho chamada *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, que lida com esse objeto que é utilizado, eu vejo...

**JTB** – O projeto é o NBP? E dentro do projeto têm as séries?

**RB** – Isso. Eu vejo meu trabalho assim: o NBP e as várias séries dentro do NBP que vão correndo ali dentro. Essa série, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, eu vejo despertando muito interesse em gente ligada à educação. Legal, acho bacana. O trabalho tem muito a ganhar com essa conversa, muito a aprender também com isso. Mas não é um trabalho que se constrói: quero ocupar o lugar da pedagogia! Quero ocupar o lugar da arte contemporânea, que é o lugar pedagógico nesse sentido que eu estava comentando antes.

**JTB** – Uma questão também que você coloca sobre o objeto: a questão da incompletude, do seu lugar ao lado do objeto e os limites que você se coloca para não inverter a sua

*experiência com o objeto, enquanto artista, e aquela do participante. Como funcionam esses limites?*

**RB** – Bom, acho que aí tem, antes de tudo, uma consciência... Vamos dizer assim, usando esse termo que muitos artistas recuperam desde a Lygia Clark ou até antes, a ideia da topologia; de algum campo de relações, um campo espacial de relações. Antes de tudo têm uma consciência de que, enquanto artista, eu vou me mover nesse lugar de relações em que o dentro e o fora estão em constante reviramento: você está dentro e está fora ao mesmo tempo, impossível estar totalmente fora ou totalmente dentro. A dinâmica da coisa é esse dentro-fora. E esse dentro-fora fala das linhas de fronteira. Essa consciência dentro-fora é também uma consciência da linha de fronteira, consciência da membrana ou do limite. Uma maneira de pensar a diferença clássica entre o moderno e o contemporâneo, por exemplo, é em relação a essa linha limite. Para o moderno é necessário romper essa linha limite, a transgressão. Como se fosse romper e ir para outro lugar que finalmente fosse um lugar de redenção. O contemporâneo não é essa esperança de romper uma linha para um lugar de emancipação plena. Na verdade você encontra um outro limite, uma outra linha. Então, na verdade, é muito mais uma consciência dessas linhas. De saber entrar num dentro-fora, ou saber compreender a membrana nessa administração do dentro-fora, habitar a linha de fronteira que não é um lugar nem cá nem lá ao mesmo tempo. Não é nem A nem B, é A e B ao mesmo tempo. Enfim, todas essas complicações típicas do pensamento contemporâneo. A gente vê isso no trabalho do Foucault, do Deleuze, Derrida, tantos pensadores e na física contemporânea. Essa é a topologia que se move o artista contemporâneo. De fato, isso é resultado das leituras da Lygia Clark, Oiticica, do Tunga, da percepção dos trabalhos desses artistas. E perceber que o lugar da arte contemporânea é esse, é o lugar dos contatos, é o lugar das linhas, das zonas de contato. O início do meu projeto *NBP* manifesta uma consciência dessa localização e o desdobrar do trabalho é o desenvolvimento de ferramentas de como lidar com isso. Com essas zonas de contato, de fronteira e tudo mais. Acho que no meu trabalho isso aparece de muitas maneiras. Desde o lugar de querer me construir como artista, nesse algo que eu fui elaborando um pouco posteriormente, na ideia do artista-etc, do artista-curador, artista-crítico... Quer dizer, pensar que o artista é o artista, mas também ele trabalha como crítico, trabalha como curador, trabalha como agenciador. Artista-curador-crítico-agenciador, no sentido de produzir uma iniciativa independente de artistas trabalharem com coletivos. Tentar pensar esses diversos papéis dentro do circuito da arte. O artista-professor, as relações de linguagem, o

campo da chamada crítica institucional em que o artista tenta perceber suas relações com a instituição sem cair no antagonismo: instituição é inimigo, o museu vai recalcar completamente o meu trabalho. Quer dizer, você tem que negociar, entender suas linhas de contato, negociando com a instituição o tempo inteiro para seu trabalho funcionar da melhor maneira possível. Se você não negociar, você vai delegar a outros esse manuseio e você não sabe o que pode acontecer. Os outros interesses vão se sobrepor aos seus interesses. Enfim, os diagramas, eu falo dessas questões a partir da relação eu-outro, eu-você. Essa é uma série do meu trabalho: coreografias, jogos e exercícios eu-você. Relação entre eu e o outro. Dentro dessa série de trabalhos eu criei ali a ideia do Superpronome que é o eu e você juntos. Ou você-eu. Então, complica a gramática. Eu vou ter que falar: eu-você vou ao cinema; você-eu chegou, ou chegamos, ou chegará? Enfim, são complicações gramaticais que surgem na língua. Ou também recentemente nessa exposição, nesse trabalho que eu fiz em 2009 lá em São Paulo, uma exposição na galeria Luciana Brito que eu chamei de Membranosa-Entre, nessas estruturas que eu faço de metal, que é um corredor que você atravessa, mas você está dentro do corredor ou está na galeria, do lado de fora. As paredes estão ali ativadas com texto, aquilo que é propor um certo ritmo ao ambiente. Fala de uma certa musicalidade ou certas pulsações que estão ali... Pensando que você chega da rua com um ritmo, uma velocidade, e entra na galeria, um trabalho quer te colocar num outro ritmo; que é propor uma outra rítmica, uma outra pulsação que você vai então ser colocado. Como é você sair de um ritmo e entrar num outro ritmo, que coisa é essa de passar por diferentes pulsações, diferentes batidas, diferentes percussões? No diagrama que está lá na galeria fala de política percussiva. Enfim, tem aí a transação de alguns termos desse mundo do batuque. Então, eu acho que a ideia da fronteira ela está sendo mobilizada. Eu acho que todas as minhas séries de trabalhos falam um pouco disso, cada um à sua maneira. A gente teria que pegar cada trabalho, cada série para falar disso. Mesmo esse objeto de ferro, duro e pesado, que é tão plástico nos seus usos, tão flexível, ainda que seja duro. Ele é totalmente o oposto do objeto relacional da Lygia Clark: tão macio, que ela passa no corpo, uma gota de mel, um objeto plástico, um saco de pano com cheiro, com texturas que são confortáveis também. Esse objeto é duro, bate no seu corpo, é o oposto. Mas quer fazer um efeito do mesmo tipo, de certa maneira.

