

DEAMBULÁRIO (Barrio II)

Deambular. Partir. Andar. Deslocar. Sair. Deambular. Mover. Tocar. Cingir. Escapar. Deambulário: vocábulo escrito/inscrito no/pelo/seu/meu/nossos corpos. Deambulário só. Deambulário língua. Deambulário: teus/meus corpo escrito, descrito, reescrito, conscrito, redito, maldito, dito, dito, dito. Falando a fala do VIVO. Falando a fala olvidada do ESTOU VIVO. Falando: Extremo. Corpo extremo. Ponto extremo. Corpo onde é mais corpo. Corpo onde só pode ser corpo. Teus/meus corpo. Deambulário: intensidade da singularidade. Conjunto de visões, sons, impressões. Conjunto de resíduos, dejetos, trajetos. Não-registro. Não-repito. Não-objetivo. Só. Deambular. Andar sem. Andar sem nada. Andar sem nada ir. Andar sem nada ir nenhum. Andar sem nada ir nenhum poder. Andar potência. Andar potência de outros. Andar potência de outra cidade. Andar em muitas cidades. Mesmo sendo a mesma, sendo o mesmo outro, mesmo sendo a repetição, mesmo voltando: andar: limite. Andar muitas cidades. Andar outras cidades. Deambular. Esquecer que se é. Só ser. Só estar lançado na imensa intensidade do múltiplo. Esquecer o sentido, a direção. Se lançar no trajeto. Se lançar no corpo. Suprimir qualquer registro. Suprimir qualquer narrativa. Só estar na EXPERIÊNCIA. Ser EXPERIÊNCIA. Imersão. Imersão singularizante. Potência do é-corpo. Dispensar todos os suportes. A cidade: um suporte. Dispensar a cidade. Só andar. Deslocar-se. Andar corpo. Ser corpo em movimento. Ser movimento. O que pode um corpo? Andar, deslocar-se, singularizar os espaços, perder os espaços, experienciar a experiência dos espaços. Limite: tempo. Corpo lançado no tempo. Instante. Instantaneidade. Intensidade do instante. A cada instante quantificar os instantes. Única cronologia possível: intensidade experienciada ou limite do limite. Corpo. Supressão completa. Imersão total. Traição. Só trajeto. Só corpo só. Produção de subjetividade singular. Singularização do tempo, da intensidade, da agoridade. Resistir corpo. Insistir experiência. Deambular. Deambulário: imersão na invenção de uma língua outra, inventário de possibilidades impossíveis,

experimentação da necessidade da experiência. Delírio deambulatório: invenção de línguas outras. Delirar. Andar. Corpo singular movimento. Movimento do/no movimento. Movimento como ação. Ação na/da ação: corpo. Teus/Meus corpo. Escrever-se/Inscrever-se. Andar. Deambular. Deambulário. 4 dias. 4 noites.

1970, maio ou junho. Um corpo sai de seu quarto. Depois de alguns dias fumando a lendária *manga rosa*¹, um corpo sai. Vai deambular. Desloca-se de seu quarto no antigo Solar da Fossa, caminha. Deixa para trás a inércia, põe-se em movimento. Não se trata de um movimento qualquer, mas sim de buscar uma experiência radical, de tentar alcançar o que poderia ser tratado como um trabalho de arte sem precedentes. Alcançar a radicalidade máxima a partir da experiência. Deambulário. Um corpo lançado no trajeto. Um trajeto qualquer. Trata-se da experiencição do movimento, do corpo em movimento, do corpo vivo. Mas trata-se, prioritariamente, de um acontecimento da ordem do subjetivo. A produção de uma subjetividade completamente singular. A criação de uma língua própria: deambulário. O corpo transformado em uma língua própria, realizando uma fala única. Fazer do corpo uma inscrição. Uma inscrição baseada na instantaneidade, na sua capacidade de experienciar cada intensidade do instante, cada instante como se fosse um último e único ponto sem retorno, sem volta. Caminhar. Deambular durante quatro dias e quatro noites. Sem nenhum *a priori* específico, sem nenhum trajeto específico, sem nenhum retorno possível. Experimentar o limite. Quatro dias e quatro noites porque não era possível mais, porque era o limite, a extensão máxima da intensidade suportável pelo corpo, a afirmação do corpo em toda sua intensidade. O corpo é o caminho.

Artur Barrio tinha como principal pretensão realizar uma experiência absolutamente radical. Fazer algo distinto de todas suas experiências anteriores. Desejava romper com a dependência do registro, realizar uma imersão completa na experiência. Sem nenhum tipo de mediação, sem nenhum tipo de suporte ou

¹ Certo tipo de maconha, de alta qualidade, muito utilizada na época.

aparato. Só o seu corpo e a radicalidade expressa do real. Buscava fazer algo que o singularizasse – daí um dos motivos que irão dar um caráter marcadamente subjetivo à experiência. O rompimento deveria ser geral e total em relação a qualquer outra expectativa que não fosse a intensidade da experiência per si. Barrio tinha consciência – pelo menos num certo nível – do perigo que estava correndo. Os limites estavam sendo testados. Mas, para ele, o mais significativo não era o teste ou a avaliação dos limites, e sim a experienciação radical da experiência. Não se tratava de um laboratório existencial, algo da ordem do teatral, onde os gestos seguem algum tipo de encenação prévia, algum tipo de desenho anteriormente definido, mas de uma imersão radical no real, real esse produzido por uma potência afirmativa do real, ou seja, na experienciação da experiência no/pelo/através do corpo. O corpo será a medida – do limite e da intensidade – onde a experiência irá se tornar real. É no corpo que o real se torna prática do real, realidade. O corpo é tornado, então, campo do acontecimento. E o acontecimento é a radical experienciação da experiência de estar vivo.

Para a crítica e historiadora de arte Cecília Cotrim, a idéia de experiência presente na poética de Barrio aproxima-se do pensamento estético dos românticos alemães do início do XIX:

Em certas manifestações estéticas contemporâneas há ênfase no fluxo entre arte e vida, aspecto que levaria imediatamente à noção de experiência que surge no romantismo alemão, em torno da pintura de paisagem de Carus e Caspar David Friederich: do relato da deambulação de Artur Barrio pelas ruas do Rio de Janeiro, em 1970, ao relato de viagem de Carl Gustav Carus e Caspar David Friederich à Ilha de Rugen, 1819. ‘O meu trabalho foi uma maceração, foi longo. Uma maceração do tempo, da percepção, da subjetividade.’, diz Barrio. (COTRIM, 2003, pp. 53-54).

Cecília aborda uma questão que ganha às vezes um caráter de tabu na história da arte institucional: a relação entre arte e vida é um legado setorizado dos anos 60/70 e não se encontra em nenhum dos outros momentos históricos da arte. É claro que a tentativa de esquadrihar cronologicamente esses acontecimentos demonstra uma desqualificação dessa relação tão significativa para os atos de criação dos produtores de arte. No entanto, o que pode ser pensado aqui é que a

noção de experiência assinalada pelos pintores Caspar David Friederich e Carl Gustav Carus embora se aproxime, não é a mesma presente nos trabalhos de Barrio. A realização dos fluxos poéticos presentes em ambos chega a níveis de intensidade próximos, mas o trabalho de Barrio será bastante singular na maneira de tratar os mesmos aspectos.

Para Barrio, a imersão sugere um nível de qualificação do experienciado que torna impossível qualquer possibilidade de um distanciamento idealista, o qual busca sentir as impressões do evento da natureza. Não existe espaço para nenhum tipo de sublime kantiano no trabalho de Barrio. Sua aventura é comum. Seu gesto, uma imersão no real como realização patética. Barrio se aproxima muito dos degredados e marinheiros dos primeiros momentos do processo colonizador europeu no século XVI: trata-se de trabalho. É uma experiência mundana, uma luta banal pela vivificação do vivo, um encontro com o outro, o outro que se repete mas não é o mesmo, o outro-intenso do comum. Não existe um espaço para um olhar de autor, o ponto de vista do artista, o toque do gênio sensível sobre o sublime ou uma experiência enquanto fruto de um gênio sensível diante do impacto do sublime experimentado. Não é uma experiência da natureza ou do natural, através de uma vivificação de suas emanções e sensações. Não é um sentimento transcrito para nenhum tipo de narração ou descrição. É uma imersão. Uma imersão do que há de mais comum: a experiência radical de vivificação da vida. A potência real de se estar vivo.

A experiência – a vida-na-terra [*Erdlebenerlebnis*], nos termos da pintura de paisagem romântica – é quase diametralmente o oposto do que se pode pensar em relação ao acontecimento que Barrio deseja assinalar. A materialidade da experiência de Barrio nos remete ao corpo em toda sua potência de singularização. O encontro realizado entre o corpo e o trajeto é da ordem do constituinte, do porvir. Não há uma finalidade transcendental possível. Há, antes, uma relação direta com o fim comum que se realiza no espaço/tempo do trajeto/intensidade do acontecimento. A terra, o encontro do corpo com o trajeto, transfigura-se pelo movimento da experiência. A terra não é um suporte, é um ato, um meio em movimento constante, que se configura no corpo-trajeto. A única inscrição possível

reside no encontro. A inscrição é o resíduo do trajeto, é o trajeto do trajeto no corpo. O corpo no/como meio traduzido/traído pelos resíduos de trajetos intensos. Barrio tem em seu corpo o devir-terra a partir de seus deslocamentos. A deambulação, portanto, é uma forma de desautomatizar o caminhar - a exemplo dos surrealistas com sua escrita automática. Deambular significa, então, ser lançado de encontro ao acontecimento, consumir o corpo como trajeto e o trajeto como corpo, escapar ao significado unitário, unilateral, e experienciar experiências reais.

O que se está chamando de real não condiz com a discussão levantada por Lacan via Foster². O real aqui é pensado como potência delirante, capacidade afetiva dos corpos e encontro de multiplicidades singulares. O real como um acontecimento constituído pelos movimentos. Não se trata de revelar uma experiência real do real. Trata-se de realizar o real enquanto atualização de cada ato, de cada instante, de cada intensidade. Barrio tenta descrever esse processo em entrevista realizada em 2001³:

Cecilia – E cada segmento levava a outro ?

Barrio – Era uma etapa, exatamente.

Cecilia - Quando você chegava ali, a associação...

Barrio – Era outro segmento do percurso. Então, eu penso que nesse tempo que eu fiquei incubado – fiquei queimando fumo durante três dias, o ‘manga rosa’ – houve uma estruturação do caminho a seguir, no exterior.

Camillo – E esse limite, entre seguir para um outro segmento e interromper, era constantemente presente para você? ‘Daqui eu tenho que ir para esse outro segmento ou vou em frente?’

Barrio – Não. era algo que terminava. Era algo como...bom, eu bebi um gole de café há pouco, agora vou dar outro gole. E assim vai... (...)Havia um desdobramento constante e contínuo. Não havia controle. (BARRIO, 2001, p.83).

Cada gesto e cada ação – tal como tomar um gole de café – são lançados nesta intensidade palpável do real. O real consiste na repetição do comum e, no caso desta experiência, a repetição do comum enquanto processo de singularização. Singularizar é o ato atualizado no/pelo corpo. O corpo será então a instância

² Ver o já citado FOSTER, H. *The Return of the Real: the avant-garde at the end of century*. London: MIT Press, 1996.

³ Ver o REIS, P.; BASBAUM, R.; RESENDE, R. *Panorama de Arte Brasileira 2001*. São Paulo: MAM, 2001. Essa entrevista foi realizada por Cecília Cotrim, Luís Camillo Osório, Ricardo Basbaum. Ricardo Resende e Glória Ferreira.

comum do real, e o real, uma série de configurações múltiplas em processo de diferenciação.

O que Barrio nomeia de segmento é a intensidade de cada instante percorrido. O trajeto transforma-se na constante e múltipla atualização dessas intensidades. O segmento não é um fim, mas sim a necessidade de seguir-se deslocando, de permanecer-se em movimento. Não existe uma causa, ou um regime de causalidade, há apenas o jogo das intensidades singulares e sucessivas. Cada segmento leva a outro, ainda que fora de qualquer possibilidade causal. Ele mostra-se em pleno movimento, em total deslocamento; quando se fixa, apóia-se em um pequeno momento para, logo depois, lançar-se novamente. É nesse momento que se dá o breve encontro entre o corpo e o instante. E esse encontro é da ordem da intensidade, que se projeta em cada segmento, sem distinção. Assim, a noção de movimentos precedida de impulso causal não é suficiente para ler a experiência da deambulação delirante de Barrio. A maneira pela qual ele vai estabelecer impulsos seqüenciais em seu trajeto liga-se a um dispositivo subjetivo, que não se resume a determinar os fins ou finalidades do deslocamento, mas sim a criar um estofo poético, gerar uma potência experiencial intensiva, que irá lançá-lo na necessidade do deslocamento. Necessidade peremptória, constitutiva do real, da atualização da pulsão poética criativa. A experiência passa a ser, então, um acontecimento elaborado na materialidade da necessidade do trabalho.

Paradoxalmente, essa materialidade refere-se à sensação de limite. Inserido na discussão sobre a extensão da experiência, Luís Camillo Osório aborda a questão da relação com o limite, limite do corpo, da morte, da vida através da exaustão física e psíquica pela qual passa Barrio em sua deambulação. Vejamos como se desenvolve este debate:

Barrio – (...) Não sei, foi um processo meio estranho. Agora, a pessoa que não se alimenta, quando faz jejum, começa a ter determinadas percepções. A pessoa que se desgasta fisicamente começa a ter certas percepções. A coisa não é só a droga, mas também esse processo de jejum, do não se alimentar, do constante esforço físico. Quando Camillo fala da morte como objetivo final, aparentemente...

Camillo – não como objetivo, mas como possibilidade.

Barrio – Sim, como tudo, não é?

Camillo – não, se você está num ateliê pintando, a morte não é uma questão. Mas se o cara está ali diante de uma procissão rebelada, ela é uma possibilidade. Se você está andando na rua quatro dias e quatro noites, sem alimentação, e num processo de convulsão interna muito forte...

Barrio – Sim, mas a procura, nesse processo, era chegar a algo que se abrisse para outra dimensão, em termos de arte. Então, havia o aspecto da vida.

Camillo – Claro, eu acho que o objetivo era a vida, mas você teve que passar por esse limite, até concreto, de certa maneira.

Barrio – Sim, daí a questão. Por quê, e por que dessa maneira? Há perguntas. Eu queria alcançar um certo nível de percepção, para transformá-lo em criação. Mas aí também seria desvendar todo um aspecto do mundo da arte. De onde vem a criação? A própria ciência jamais conseguiu desvendar isso. Mas há uma falha imensa, e, o que resultou desses ‘4 dias 4 noites’, finalmente, foi algo que, apesar de ter sido feito e realizado, não teve o resultado esperado. A coisa teve outros, sumos, fluidos, processos. (BARRIO, 2001, pp 83-84).

O limite é o jogo entre a vida e a morte. O limite é a experiência. E essa experiência consiste no trajeto tênue entre vida e morte. Barrio vai afirmar o vivo, a vida, as linhas de força presentes no que está vivo. É o trabalho vivo diante do trabalho morto. Ele opta por se lançar na intensidade do que está vivo. Não se trata de uma negação ou de uma negatividade da vida, e nem tampouco uma apologia da mortificação. Por mais que alguns trabalhos de Barrio estejam completamente associados a níveis orgânicos de putrefação, ou dejetos e elementos oriundos deles, ou em processo de decomposição, a materialidade é seu meio poético de afirmação da vida, de explicitação – justamente por se tratar de dejetos, restos, falhas, riscos, rastros e traços de processos orgânicos - do que está vivo em toda sua carga e potência de vida. O dilaceramento presente nesses trabalhos expõe toda a materialidade pertencente a esses materiais. É aí que eles se tornam mais vivos do que nunca: as linhas de força são atualizadas em sua pulsão poética.

A deambulação imprime em seu percurso um senso do comum, e o comum, aqui, é a vida. De certa maneira, Barrio explicita em sua experiência a necessidade de afirmar a vida em detrimento de um *simples viver*. A resignificação criada pelos trajetos expõe a potência de cada gesto, as forças criativas presentes em cada momento, em cada ação. O comum é distinto da simplificação ou da banalidade da repetição do mesmo – Barrio torna-se multidão, em detrimento de seus devires reativos de massa. Esse parece ser um ponto significativo de atualização de um sentido poético/político do trabalho de Barrio.

De certa maneira, quando ele se lança nessa experiência, nada mais faz do que explicitar - mesmo de maneira indireta - as ameaças de controle, constrangimento e conformação das subjetividades contemporâneas. Existe um enfrentamento com as forças colonizadoras do biopoder. Trata-se de apostar na biopotência, na capacidade constituinte de potências corporais que possam criar *outras* subjetividades, processos de singularização subjetiva que expressem a diferença como elemento comum. É a luta de uma multidão, e Barrio é uma multidão. Não se trata de algo reativo, algo que se encontra ligado a um projeto político particular. Barrio não exerce nenhuma pretensão exclusivamente política - no sentido fechado de um programa - quando se lança na realização de seus trabalhos. Ele age por necessidade. E essa necessidade é a manifestação do desejo do outro, da afirmação da vida, da quebra de regimes de controle, e da ordem da invenção de uma *outra* subjetividade realizável. É a necessidade de resistir, de insistir em uma outra dobra, em outros devires, em suma, na realização da potência afirmativa e constituinte da vida.

E é isso que o coloca fora do tempo cronológico, e o lança na espiral da contemporaneidade. A materialidade corporal é exposta como elemento afirmativo: viver é tornar-se experiência, é experimentar os limites de construção de realidades, é jogar-se no vórtice do gesto. Criar a situação de experiência é experimentar a radicalidade de estar vivo.

A deambulação é uma dança sobre os limites. Ela estabelece vetores duplos de significação. Por um lado, o trabalho de redução ao comum, ao corpo - em toda sua capacidade de singularização - e, por outro, a extensão da cartografia de intensidade presente no trajeto pela cidade. Barrio vai trabalhar a simultaneidade dessas intenções. Quando Luís Camillo Osório propõe uma aproximação com a *Experiência No 2*, de Flávio de Carvalho, Barrio faz questão de distinguir os objetivos presentes em ambas as experiências. Vejamos como se dá o debate:

Camillo – Barrio sabe o que esse trabalho me lembra? A ‘*Experiência No. 2*’, do Flávio de Carvalho.

Barrio – É, mas lá é objetivo, porque ele parte frontalmente contra algo, real. Não parte contra a própria subjetividade. A subjetividade dele existe em função da objetividade que está presente. (...)

Camillo – Mas o que me faz lembrar a ‘*Experiência No. 2*’ é o seguinte: o Flávio de Carvalho está andando num ônibus, vê uma passeata, uma procissão, salta, pega um chapéu verde, veste esse chapéu e entra no comício. E a sensação que se tem, ao se ler a narração do episódio, é de que, a cada minuto, ele ia reagindo, em função do que estava acontecendo.

Barrio – E que ele tinha provocado.

Camillo – E o limite é a morte dele. E o que me interessa, e que é, de certa maneira, próximo ao seu trabalho, é que o limite não é a arte, mas a vida. Ele não faz nenhuma referência à discussão da arte.

Barrio – Mas aí é que me pergunto: primeiro, esse ato é reativo. Ele provoca e tem uma reação imediata que não sabe qual é, mas que, mais ou menos, entenderia de onde viria; eu não. O ‘*4 dias 4 noites*’ não tem isso, essa reação. Não se dá a partir de uma inteligência reativa. É extremamente solitário. A única reação que poderia haver em relação aos meus atos seria do meu próprio corpo, que é desgastado. Agora, o artista que rompe com certas barreiras condicionadas ao meio, ao contexto da época – e o Flávio corre esse risco também – é passível de sofrer uma série de coisas. Com um Gauguin ou, enfim, aqui no Brasil, um Helio Oiticica. (BARRIO, 2001. p. 82).

As duas primeiras distinções traduzem a relação objetividade/subjetividade e a consciência do ato de arte. Barrio destaca a relação objetiva que a proposta de Flávio assume. Para ele, a contraposição e o desafio frontal da experiência de Flávio reforçariam o caráter *reativo* do trabalho, tornando-o objetivo. Reativo aqui se subentende como a frontalidade objetiva presente no sentido do trabalho – ele tem como *leitmotiv* a reação a uma situação dada: a procissão. Para Barrio, a objetividade é o oposto ao que ele pretendia com o seu trabalho. A noção de subjetividade, no sentido de uma ausência prévia de objetivo e de frontalidade, distingue as duas ações.

Outro ponto é o da consciência do ato artístico. Barrio tinha como impulso poético uma postura de busca de uma experiência artística totalmente singular, enquanto a discussão de Flávio primava pela questão dos limites do sentimento religioso coletivo. Apesar de Barrio estar totalmente consciente de seu ato, existe um desgaste proposto pelo acaso e pela crueza da ação do tempo que o coloca refém do acontecimento, no mesmo sentido que ocorre com Flávio. Ambos alcançam, indiferente de seus pressupostos anteriores, o encontro com a impossibilidade de quantificar e qualificar qualquer causalidade possível. A exposição e a disposição corporal de ambas as experiências constituem um jogo de limites – como afirmava Luís Camillo Osório – e de potências. Os limites dizem

respeito à ação do tempo no corpo, do acontecimento no corpo, a experiência da superficialidade estóica experimentada pelo/no/sobre o corpo. As potências são relativas ao corpo em movimento, aos trajetos inscritos na ação do corpo, memória atualizada como vida vivida ou *vivível*. Ambos – limites e potência - são para os dois trabalhos características afirmativas da vida em movimento, ou do movimento da vida em plena ação constituinte de singularidades.

Para além de qualquer projeto, pressuposto ou programa, o que ocorre é um encontro de duas experiências entremeadas por sentidos afirmativos de vida, em toda sua materialidade corporal, seus movimentos, seus tempos e suas forças. Sigamos um pouco mais com a discussão:

Barrio - Para mim esse gesto estava ligado à arte. Claro que estava também ligado ao processo de vida, tudo isso é muito mesclado... Agora, o meu trabalho foi uma maceração, foi longo. Uma maceração do tempo, da percepção, da subjetividade...algo incompreensível. Visto de fora, era simplesmente uma pessoa comum andando pela rua. No tempo, a coisa foi sofrendo algum desgaste. Já o Flávio fez algo bem impactante. (...) E, no caso do Flávio de Carvalho, ele entra num processo em que se situa também como transeunte. Eu acho um pouco cristão: ao mesmo tempo em que ataco, eu posso receber uma reação contrária. Ele está ali provocando, mas também exposto, e isso é de muita coragem, acho eu.

Camillo – No caso dele, como você falou, há algo de religioso de martirização, que é dele mesmo e da situação que ele estava querendo provocar, revelar, que é nossa religiosidade coletiva. (...) Mas, enfim, o fato dele entrar num ônibus e ter essa percepção, isso coloca para ele um objetivo. No seu caso, você, ao sair de casa...

Barrio – Não, Não é ‘ao sair’. Na época, eu morava no Solar da Fossa, onde hoje é o Rio Sul. E fiquei vários dias ali, pensando de que maneira eu...então houve um dado momento, que foi o início desse processo, digamos assim...Bem cedo, de manhã, eu saí, caminhei, fui até a orla da Lagoa Rodrigo de Freitas, fiz um percurso sem objetivo, mas interiormente havia um objetivo, isso que é estranho. Havia um comportamento de seguir vários segmentos pontuais. (BARRIO, 2001, p. 83).

A relação com o meio espacial – a cidade - explode a possibilidade de um sentido linear. A lógica do contágio se impõe como jogo do acaso presente aos encontros. O espaço da cidade é o espaço do acaso, do jogo. Por mais que os caminhos sejam, a todo momento, reificados, realocados como espaços já conhecidos, a arte de deambular estabelece a disponibilidade para o jogo do acaso. O deambular - andar sem destino prévio, transitar sem ponto de chegada ou partida - não deseja a construção de narrativas determinadas, ou pré-determinadas. O acaso

é um elemento constituinte da deambulação. A cidade, em ambos trabalhos, deve ser pensada como suporte para a experiência.

Se a narrativa de Flávio é sublinhada pela necessidade de dar conta de um diálogo filosófico e psicanalítico com Freud, Barrio irá se lançar na impossibilidade do discurso linear, no fragmento e na descontinuidade. Ambos jogam com o acaso, ambos lançam seus corpos na experiência, ambos são transformados em acontecimento pela experiência que transcorre. Flávio, em sua tentativa de construção narrativa, quase *científica*, explicita a potência do acontecimento em sua ação corporal. A narrativa de Flávio age no *gap* entre a experiência propriamente dita e o projeto ou a proposta inicial. É nesse espaço, nesse *entre*, que ela se torna mais significativa. Sem dúvida, a narrativa ganha um caráter de resíduo. Contudo, ela deve ser pensada para além dos limites de sua pretensão inicial, como um signo do/em deslocamento, deslocando-se em meio a estrutura da experiência.

No caso de Barrio, o *caderno-livro* – realizado em 1978, quase dez após a experiência de deambulação – foi uma pretensão inicial que perdeu importância no momento seguinte. Ficou em branco⁴. Na verdade, os *cadernos-livros* ainda funcionam dentro da clave de registros e estão repletos de tentativas descritivas do processo experimentado. Barrio os vê ainda como registros dos quais tenta se livrar:

Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do ‘4 dias 4 noites’, houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo. Então, há essa ruptura. Evidentemente, tudo isso acarreta um esgarçamento, um choque muito violento. (BARRIO, 2001. p.88).

Cabe aqui fazer uma pequena entrada na discussão do valor relativo aplicado ao suporte e a suas variações, a saber: registro, resíduo, dejetivo, objeto. Em *A origem da obra de arte*⁵, Martin Heidegger busca definir a relação entre matéria e

⁴ Como ele pontua no início da entrevista citada anteriormente (ver nota 28).

⁵ Ver HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Ed. 70, 1992.

forma a partir de seu caráter de serventia (*Dienlichkeit*), ou seja, a distinção entre o que ele chama de a *mera coisa* em relação aos demais entes. Utilizando a nomenclatura heideggeriana, pode-se dizer que essa serventia é o produto de uma fabricação a qual o ente é submetido. É também por ela que é dado o complexo matéria-forma, de onde emerge o caráter coisal da coisa e o caráter de obra da obra. Mas se a serventia é o *traço fundamental* de onde o ente se torna presente, é como *apetrecho* que se irá estabelecer uma relação de proximidade entre a coisa e a obra:

O ente que está submetido é sempre o produto (*Erzeugnis*) de uma fabricação (*Anfertigung*). O produto é fabricado como um apetrecho para algo. Por conseguinte, matéria e forma, enquanto determinações de ente, têm sua raiz na essência da apetrecho. Esse termo designa o que é fabricado expressamente para ser utilizado e usado. Matéria e forma não constituem, de modo nenhum, determinações originais da coisidade da mera coisa. O apetrecho (*das Zeug*), por exemplo, o apetrecho sapatos, enquanto acabado, repousa também em si mesmo, como pura coisa, mas não tem a forma espontânea do bloco de granito. Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e nada forçada. Todavia, não incluímos as obras entre as simples coisas. São sempre as coisas de uso à nossa volta, as coisas mais próximas e as coisas propriamente ditas. Neste sentido, o apetrecho é meio coisa, porquanto determinado pela coisidade e , todavia, mais; ao mesmo tempo é meio obra de arte e, todavia, menos porque não tem a auto-suficiência da obra de arte. O apetrecho tem uma peculiar posição intermediária, a meio caminho entre a coisa e a obra, supondo que é legítimo uma tal disposição. (HEIDEGGER, 1992, p. 21)

Descartando a idéia da obra ser um fundamento originário, a sua presença é encarada aqui como sentido da experiência de criação. Em suma, à pretensão fundamentalista da verdade presente na noção de obra de arte, opõe-se uma discussão significativa sobre as variações em torno do conceito de apetrecho. O apetrecho (*das Zeug*), de maneira geral, é desqualificado por Heidegger em detrimento da idéia de origem e verdade da obra de arte. A discussão que interessa a ele direciona-se a um pensamento sobre o *Ser* – a verdade do Ser, a origem do Ser - mais do que a uma discussão estética sobre os sentidos dinâmicos dos trabalhos e ações dos produtores de arte na alta modernidade européia. Não se pode ignorar que esse texto foi escrito posteriormente às invenções e experiências

das vanguardas da alta modernidade – de Duchamp e os Dadaístas aos Surrealistas e Expressionistas Abstratos - das quais Heidegger foi contemporâneo⁶.

Essa dupla afinidade do apetrecho, com as meras coisas e com a obra de arte, dá uma *autonomia vulgar* que o aproxima dos registros/resíduos dos trabalhos de arte na contemporaneidade. Se, num primeiro momento, o apetrecho tem o caráter de algo que é fabricado pela ação do homem sobre a matéria-forma, num segundo momento esse processo de fabricação acabar por definir-se como movimento de experienciação da experiência do ato. Aqui se pode colocar a potência constituinte do trabalho na trajetória do apetrecho enquanto processo de singularização de sentidos e de valores sobre o dejetivo. A marca da ação no *das Zeug* é o que confere, em certa medida, a dimensão antropológica da experiência utilitária – aquela dimensão da qual fala Guilherme Vaz, e é comentada por Luís Camillo Osório⁷.

Buscando escapar de jogos metafísicos, a dimensão da experiência ganha corporeidade no ato de fabricação do apetrecho, inserindo-se no campo do trabalho – trabalho como aplicação do processo de singularização do comum. Em outro sentido, pode-se dizer que a posição intermediária em que se encontra o apetrecho deve ser pensada como registro/resíduo da experienciação da ação de arte. Esse registro/resíduo é a potência valorativa dos trajetos da ação poética criativa do produtor de arte na contemporaneidade. Qualquer sentido de uma busca ontológica da origem da obra de arte, neste contexto, perde a razão de ser.

É necessário fazer uma breve pausa para um pequeno comentário. A discussão realizada por Heidegger transcorre no sentido de *pensar* o pensamento sobre o ser e a coisidade do ser. Como já foi dito mais acima, o debate estético para ele é considerado um ponto menor. Nesse opúsculo, ele se serve de um aparente embate teórico, dirigido para a origem da obra de arte. Mas, seu real interesse reside na discussão sobre o ser ou a possibilidade de pensar a origem do ser enquanto tal. Se em outros momentos de sua obra⁸ ele está desejando pensar o ser no mundo (*Dasein*), nesse trabalho – que, segundo especialistas, está ligado a

⁶ O texto *A origem da Obra de Arte* foi realizado a partir de três conferências proferidas em 1936, e sua primeira publicação data de 1950.

⁷ Ver OSÓRIO, L.C. & VAZ, G. *7 Esferas para 7 Anos*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea (MAC), 2004.

sua fase final – seu foco de debate dirige-se para uma apreensão do ser enquanto tal. Suas investigações vão levar a uma desqualificação do objeto artístico, do trabalho de arte e da experiência do processo artístico em nome da busca superior da origem do ser. A distância do ser, ou de sua origem, torna-se o caráter valorativo fundamental, ao qual ele vai recorrer como justificativa para sua desqualificação do ato e do debate estético. Sendo assim, toda a discussão em torno da idéia de apetrecho não deixa de ser uma maneira de esvaziar o objeto de arte em relação ao ser da arte, ou a busca da verdadeira origem do ser do Ser.

Para nosso debate, a idéia de *das Zeug* oferece um bom caminho de análise. Não se trata de buscar nenhuma originalidade da obra de arte, nem tampouco de se buscar a verdadeira origem do ser enquanto tal. A partir da posição sinuosa que o *das Zeug* ocupa no argumento heideggeriano, se pode pensar a ambigüidade afirmativa que os objetos/dejetos de arte podem ter na contemporaneidade. Se a discussão sobre os limites da experiência do ato de arte na contemporaneidade recairá sobre a questão das potências dos registros e dos resíduos, enquanto objetos/dejetos de arte, a desqualificação do apetrecho pode ser uma chave importante nesse processo.

O *das Zeug* é produzido a partir de uma lógica utilitária. Sua utilidade reside na maneira pela qual sua serventia é impregnada de trabalho, pensado aqui como a experiencição do ato de criação, no âmbito do processo de produção de arte. A forma pela qual o produtor de arte vai singularizar determinado objeto ao longo de seu processo de criação é o que conferirá estatuto de arte ao seu produto. Todo produto de arte é, portanto, fruto de uma ação de trabalho. A utilidade, no caso da experiência de arte, consiste no próprio ato de se experimentar a experiência de singularização do objeto. O problema é que, na contemporaneidade, estas antigas fronteiras de sustentação do objeto de arte como produto *per si* não são mais viáveis. O objeto de arte não consolida nenhum interesse fundamental em si mesmo. Ele é, de alguma maneira, signo de um *trabalho morto*⁹. São os processos, ou as deflagrações, como propõe Barrio, que funcionam como potências para os

⁸ Ver por exemplo HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

⁹ Para o conceito de Trabalho Morto ver NEGRI, A. *Kairós, Alma Vênus, Multitudo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

processos na contemporaneidade. A partir daí surge a noção de dejetivo, ou seja, o objeto que perde sua objetividade em prol do movimento da ação de arte. Os *cadernos-livros* de Barrio são um bom exemplo para se pensar essas atuais singularizações. O deslocamento de foco se dá pelos processos que não podem mais ser reduzidos a pequenas objetivações de um processo que não se consumou. Barrio afirmará em seu caderno-livro de 1978 - relativo ao *4 Dias 4 Noites* - o caráter singular do trabalho sobre/no/pelo corpo:

Para finalizar direi algo referente ao corpo no referente à realidade latino-americana e especificamente a brasileira: o confronto do corpo, do fazer, é obviamente uma característica do terceiro mundo por justamente sermos economicamente subdesenvolvidos e justamente por isso mesmo o corpo está muito mais presente em qualquer tipo de ação do que em qualquer país superindustrializado conseqüentemente super organizado, senão vejamos: numa obra, ao mesmo tempo que são utilizados os últimos tipos de máquinas, coabita ao lado dessa perfeição tecnológica o trabalho braçal nos seus aspectos mais primários, é incrível que o estágio primário do trabalho ou seja carregar com as próprias mãos enormes calhaus (como na idade da pedra) coabita/ e simultaneamente (*sic.*) com as mais avançadas máquinas de nossa época. No plano artístico podemos ver que Flávio de Carvalho nos idos 50 já tinha uma atitude no sentido do corpo, ou seja a consciência do corpo e aí vemos que o processo brasileiro nada tem haver com a *body art* (arte do corpo) (...) portanto não vejo a *body art* como celebração do corpo mas justamente a negação total do próprio, uma regressão; é a negação da vida.....a criança se autodilacera para que seus pais aflitos a confortem em seus braços..... UFFFFAAAAAAAAAAAA.....NO Brasil o corpo ainda sua.

Barrio, agosto de 1978. (BARRIO, 1978/2002, pp.157-158)

Para além dos presentes ecos dos discursos de época – a noção de trabalho fordista, o subdesenvolvimento, a presença de uma brasilidade tomada através da falta, do primitivo, entre outros elementos –, o texto-delírio-narrativo de Barrio explicita o caráter do trabalho como elo constituinte da ação, e demonstra a implacabilidade do corpo na experiência. A referência a Flávio de Carvalho acentua o desejo de pensar as particularidades no tratamento do corpo no caldo cultural brasileiro. Contudo, o texto ganha maior força no momento em que a afirmação do corpo escapa a territorializações e aponta para a afirmação da vida. Barrio parece ser um leitor de primeira mão dos fenômenos de controle nos quais o corpo atual está inserido. Contra o lugar do biopoder, segue afirmando a potência

constituente do corpo, as forças de afirmação da vida no/pelo corpo, a necessidade de uma luta corporal pelo corpo.

As táticas de resistência desenvolvidas pelos produtores de arte na contemporaneidade desqualificam a pretensão à unidade centralizadora e objetiva do objeto de arte, para focar-se no deslocamento delirante dos dejetos de arte. O que acontece hoje em termos de processos de criação está intimamente ligado a elaborações de subjetividades criativas que afirmem a vida vivida e *vivível*, em primeiro plano. Daí a constante repetição de processos de diferenciação nos corpos atuantes. Muitos dos produtores de arte na contemporaneidade traíram o desejo pela busca do ser enquanto tal. Esse ato de traição vem imbuído de um sentido de vida produtor de potências de singularização. Afirmar a vida em sua corporeidade é afirmar o real como produtor/produção de diferença. Barrio é um traidor da unidade por necessidade. Seus trajetos são potências afirmativas da vida que emanam processos de singularização por todo caldo cultural brasileiro. É impossível pensar a contemporaneidade sem a imersão criativa do universo poético de Barrio.

4 dias 4 noites estabelece uma linha de força potente que irá, de maneira direta ou indireta, realizar-se como vetor constituinte nas mais variadas ações dos grupos, coletivos e produtores de arte na contemporaneidade. Barrio é criador de outras línguas: o deambulário da multidão. Ele fala a língua que é corpo. Trai a língua, trai o corpo, afirmando um outro corpo, uma outra língua. Realiza um real onde só existia uma pequena sombra de vida. Imerge porque é necessário. Rompe e atua porque é necessário. Resiste, insiste, cria e afirma a vida porque é necessário. Realiza em sua luta corporal, solitária, justa, *menor*, a capacidade de criação de uma outra subjetividade, uma subjetividade diversa, diferencial, que escape às modulações dos controles contemporâneos e suas instituições de reprodução. Seu trabalho resiste e insiste na/pela/como vida.