

# Vivência estética: linhas de força para a experimentação

Marcos Namba Beccari<sup>1</sup>

Renato Camassutti Bedore<sup>2</sup>

*O mestre é. Porque a sua vida tem um sentido, ensina a possibilidade de existir.*  
– Georges Gurdorf

Afinal, o que faz um(a) professor(a)? Na pior das hipóteses, faz toda a diferença. Entendendo a educação como um processo amplo de “criação, transmissão, apropriação e interpretação de bens simbólicos e suas relações” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 14), portanto nunca restrita ao ambiente escolar, sendo antes a manifestação incessante de fluxos culturais (ALMEIDA; BECCARI, 2017), o ensinar e o aprender atinam à experimentação, como um constante repreender dos afetos e modos de vida – em uma palavra, vivência estética. Seja qual for a orientação pedagógica e seus nortes demasiado teóricos, o desenlace educacional restará sempre em aberto: criação incógnita para quem ensina, expressão múltipla de quem aprende. Nesse intervalo ruidoso, prenhe de

---

<sup>1</sup> Professor do Depto. de Design e do PPGDesign da UFPR. Doutor em Educação pela USP. E-mail: contato@marcosbeccari.com.

<sup>2</sup> Professor do Curso de Gastronomia da PUC-PR. Mestre em Design pela UFPR. E-mail: renatobedore080@gmail.com.

possibilidades de adesão, recusa e diferenciação, abre-se um território propício à aventura intelectiva, mas também ao desconcerto, ao inusitado e à inspiração.

Dito de outro modo, toda prática educacional é uma experimentação – isso ao menos se consideradas algumas premissas e definições. Em primeiro lugar, compreendemos que, sob um prisma filosófico trágico e vitalista, a educação e a estética são esferas indissociáveis (ALMEIDA, 2015). Derivada do termo grego *aisthesis*, estética significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo afetivamente, como exercício das sensações. É por meio dessa dimensão – que não se restringe, portanto, à filosofia da arte – que estamos inseridos esteticamente no mundo, uma vez que “[...] é na experiência individual de cada corpo – seu modo de sentir, de ser afetado – que as formas de mediação da cultura contribuem na formação das formas de lidar com a experiência imediata da vida” (ibidem, p. 183). Pensada então de modo inerente ao corpo e à vida, a estética confunde-se com educação, sobremaneira conforme a etimologia do termo em sua raiz latina: *ex ducere*, que significa dar vazão a algo, à potencialidade que se inscreve na corporeidade das pessoas. A educação não é, com efeito, um meio para atingir um fim, mas é ela própria a finalidade última de suas práticas: trazer para fora a potência estética e criadora que já reside em cada corpo, em sua lida com o mundo.

Nesse sentido, tanto criar quanto assimilar, traduzir e compreender são expressões de sensações e afetos que, por sua vez, não se subjugam a finalidades instrumentais, pois habitam a superfície epidérmica da vida cotidiana, isto é, o terreno de uma vivência – *Erlebnis*, em termos nietzscheanos (VIESENTEINER, 2013). Se “apenas eu posso vivenciar o que vivenciei da forma como vivenciei e nos termos aos quais vivenciei” (BEDORE, 2018, p. 124), é sempre no registro estético-educacional de uma autoformação que conhecemos nossos afetos e forjamos um sentido para as ocasiões, para nós mesmos e para o mundo. A palavra “vivência” mostra-se, assim, mais apropriada que “experiência”, que presume uma interpretação já atribuída ao que foi vivenciado.

Ao mesmo tempo, sabe-se que no léxico pedagógico o termo “vivência” é amplamente adotado enquanto recurso, amiúde lúdico e alternativo, orientado a uma finalidade prefixada, como a assimilação de conteúdos e operações. O que estamos a propor é justamente o contrário: a vivência enquanto processo

*experimental*, como prática alheia a qualquer finalidade. Trata-se de uma experimentação afetiva que não procede de uma intenção, tampouco prevê resultados a serem alcançados, não podendo ser julgada em termos de sucesso ou fracasso, belo ou feio, normal ou anormal.

O que está em jogo na vivência, em vez disso, é o modo particular como lidamos com nossos afetos e, a partir deles, com o mundo. O exercício experimental é aquele que favorece a permuta de diferentes modos de expressão, sugerindo paradoxalmente que nada de novo pode ainda ser dito: é preciso experimentar e recomeçar tantas vezes quantas forem necessárias, até que as sensações possam seguir em livre escoamento, como forças que, nos termos de Deleuze e Guattari (2005, p. 64), “vão continuar e conjugar-se com outras, para produzir imediatamente, diretamente, *um* mundo, no qual é o mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo”.

Com isso em vista, delineamos a seguir algumas possíveis linhas de força que parecem se sobressair na vivência estética, considerando seu traçado casual, provisório e inacabado. Do ponto de vista de um decurso em retrospecto, ou algo que vagamente remeta a uma opção metodológica, ativemo-nos ao rigor da imprecisão vivencial. O que se segue, portanto, é nada mais que um arco de reflexões marcadas por certa instabilidade e descontinuidade, advindas, por sua vez, de um itinerário estético-conceitual sem pontos de chegada, mas apenas de partida, posto que sempre em movimento.

## Dos lugares: a heterotopia

*Prefiro queimar o mapa  
Traçar de novo a estrada  
Ver cores nas cinzas  
E a vida reinventar.  
– Francisco, El Hombre*

Onde se situam as vivências estéticas? É realmente difícil falar a respeito de um lugar espacial que seja propício à experimentação, posto que todos o são. Mas é possível falar em termos de disposição ou posicionamento, ou seja, de um modo

de lidar com os lugares. Nesse sentido, a experimentação marca o lugar desde o qual são encadeadas outras vozes, que estabelecem outros posicionamentos, lugares outros, espaços indeterminados que são tornados reais no movimento mesmo da indeterminação.

Em uma conferência de 1967, apresentada no Círculo Francês de Estudos Arquitetônicos, Michel Foucault explicou que o espaço possui uma história própria que acompanha e caracteriza, por sua distribuição e manutenção, a experiência ocidental. Segundo ele, a característica dos regimes de espacialidade de nossa época poderia ser definida como uma questão de posicionamento (*emplacement*). E os posicionamentos que interessam a Foucault (2009, p. 414) são aqueles que “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”. Tal propriedade designa a potência da heterotopia, a disposição de desestabilizar posicionamentos estabilizantes.

Para Foucault, há dois tipos principais de posicionamento: a utopia e a heterotopia. A primeira abrange modos de se situar sem haver um lugar real (incluindo a distopia), ao passo que a segunda demarca posições a partir das quais podemos perceber lugares reais que contestam e invertem os próprios modos de se situar. Sob esse prisma, a própria educação pode ser “localizada” de duas maneiras: por uma via utópica, enquanto projeto de um horizonte cabal a ser alcançado; ou admitindo que a fragmentação de suas práticas e concepções é, em si mesma, um conjunto disperso de heterotopias efetivamente reais. As heterotopias, então, não se colocam “para além” dos lugares reais, e sim *aquém* de suas referências e coordenadas abstratas, oferecendo, em contrapartida, a possibilidade de jogar com os espaços, seus limites e fronteiras convencionais.

A disposição heterotópica pode ser ilustrada pelas esculturas de Richard Serra, cuja ênfase não reside na representação escultural, mas na vivência estética do espectador que se movimenta num espaço reconfigurado por formas abstratas. Suas esculturas são feitas a partir de grandes chapas de ferro e montadas de maneira a se integrarem a ambientes públicos. Com efeito, a percepção visual de sua obra é indissociável da sensação corpórea e espacial do expectador. Para nos atermos

a apenas uma de suas numerosas peças, o que importa em *The Matter of Time*, instalação permanente no Museu Guggenheim em Bilbao (Fig. 1), é o “movimento entre, através e em torno de suas ondulações; é o nosso corpo se movendo numa relação com sua superfície em movimento” (SERRA apud FOSTER, 2017, p. 257).



Fig. 1: *The Matter of Time*, Richard Serra, 1994-2005. Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-matter-of-time/>. Acesso em: 25, nov. 2018.

Se a espacialidade se instaura nos interstícios entre as peças, de modo que nunca se sabe qual é sua configuração total (do ponto de vista do expectador, a elevação das estruturas está sempre parcialmente oculta), não é para propor um lugar utópico ou distópico, e sim para desestabilizar o entorno. “Quando você sai de *Open Ended*, por exemplo, já não sabe em que ponto da sala se encontra” (ibidem, p. 266). E conforme Hal Foster (2017, p. 270) salienta, a “obra [de Serra] convida os espectadores a considerar, num registro diferente, as desorientações

experimentadas no dia a dia – não exatamente para lidar com elas, mas para vê-las, por assim dizer, de outro modo, para brincar com elas”. Essa maneira não situada de lidar com os lugares constitui a condição heterotópica da experimentação espacial, uma linha de força que propicia a vivência estética.

Ao caminhar pela rua ou andar de metrô, muitas vezes experimentamos um lapso momentâneo, sentimo-nos perdidos. As pessoas usualmente não têm consciência desses momentos. Os intervalos nos deixam conscientes desses lapsos. Percebemos que o lapso não é simplesmente um ponto cego, mas um momento que pede uma decisão. Seja o que for, retornamos consciência de nós mesmos e da realidade do momento. O intervalo interrompe nossa marcha, o que nos leva a refletir (SERRA apud FOSTER, 2017, p. 272).

Para Foucault (2009, p. 422), “o navio é a heterotopia por excelência”, justamente por se configurar como um pedaço de espaço flutuando no meio do oceano, um lugar que é também nenhum lugar. Há, portanto, uma relação de navegação com a prática experimental, ou antes uma condição navegante: um descaminhar dispersivo, de paragens imprevistas, não sem obstáculos e resistências, mas também com deslocamentos ao acaso, novas direções, atravessamentos e retornos. Assim compreendida, a heterotopia se realiza como uma dispersão catalizadora de encontros, uma bússola sem nortes, uma transitividade inteiramente nômade, irregular, andarilha. É um modo de situar-se pela desorientação, portanto, não mais a partir de distâncias ou adjacências, mas considerando algo como “forças gravitacionais” simultaneamente centrípetas e centrífugas, as quais compõem a consistência e a intensidade da vivência estética.

### **Das presenças: o improviso**

*[...] os artífices conhecem o que fazem na medida em que o fazem.*

– Rodolfo Mondolfo

Tendemos a encarar o improviso como uma habilidade excepcional, como um dom que a poucos fora concedido. Mas se considerarmos que improvisar

aproxima-se mais de brincar do que de planejar ou roteirizar – não é improviso, afinal, quando se sabe de antemão o que fazer –, não é difícil notar que a maior parte das pessoas, crianças e adultos, está o tempo todo brincando. E “brincar” não apenas como prática performática, isto é, que só faz sentido mediante o olhar alheio; ao contrário, gostamos de brincar principalmente quando estamos sozinhos, quando não há ninguém olhando e tentando entender o que, afinal, estamos fazendo (algo que tenha um nome, uma finalidade e um modo mais ou menos adequado de proceder). Com efeito, improvisar é o que há de mais espontâneo e particular em nós: gestos que se deixam fluir a cada ocasião.

No campo da atuação cênica, a improvisação do *Action Theater* (ZAPORAH, 1995) é profundamente ancorada na consciência corporal, tendo como ingredientes básicos o movimento, o som e a linguagem (verbal, corporal, simbólica etc.). Qualquer combinação dos ingredientes é possível: mover-se em silêncio, ficar parado e falar, dançar e produzir sons aleatórios etc. Significados e imagens podem surgir e se encadear em determinados momentos, mas logo se dissolvem novamente em expressões mais abstratas. Nesse exercício de atuação, o importante é explorar os *timings* possíveis da gestualidade corporal, assimilando os diferentes ritmos e pausas de nosso corpo.

Mas, de modo geral, talvez a maior dificuldade do improviso consiste em lidar com seu aspecto desorganizado e indefinido. Um modo de lidar com isso remete à importância de “estar presente”, um predicado decisivo daquilo que denominamos *vivência estética*. Trata-se de perceber com clareza o que está acontecendo ao redor, o que está acontecendo conosco, o que estamos fazendo, *como* estamos fazendo e qual o efeito que isso tem. Mais do que isso, o “estar presente” reside na passagem entre perceber e reagir ao que é percebido. Significa, nos termos do filósofo Clemént Rosset (1989, p. 183), que o improviso é a arte de discernir encontros ao acaso.

[...] o que é chamado ora talento, ora gênio, ora potência criativa ou capacidade produtiva, não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (originalmente sofística) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são mais agradáveis: arte, não

de “criação”, mas de *antecipação* (prever, por experiência e delicadeza, os bons encontros) e de *retenção* (saber “reter” sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no voo o momento oportuno).

Sob esse prisma, improvisar é uma questão de saber *ir ao encontro* do acaso, o que envolve tanto antecipação – pela assimilação, por exemplo, de técnicas e repertórios – quanto retenção – isto é, saber reconhecer o *timing*, o *kairòs*, o momento oportuno. O resultado consiste em aventar o mundo como um palco em aberto, num esforço de estabelecer correspondências inesperadas, encontrando novas alusões e possibilidades de sentido. Portanto, em vez de um ato criativo autônomo (conforme a lógica romântica pela qual o gênio produz obras originais), o improviso requer apenas uma sensibilidade para com o aqui e agora, na tentativa de atribuir certa legibilidade e confluência ao que se apresenta de modo invariavelmente disperso e fragmentado.

Esse tipo de sensibilidade se manifesta com clareza no trabalho de Eva-Lotta Lamm, que se apresenta como *sketchnoter*: a artista germânica registra em tempo real, através do desenho à mão-livre, as ideias proferidas em palestras e debates (Fig. 2). “Eu tento capturar os pontos principais, para destilar os tópicos-chave em palavras e imagens e tornar o conteúdo acessível e memorável para além do próprio evento” (LAMM, 2016, p. 39).<sup>3</sup> De acordo com a artista, seu trabalho é a combinação de três tipos de habilidades, a começar pelo desenho, entendido como capacidade de fazer marcas no papel que remetam facilmente a objetos, pessoas ou palavras. A segunda é a aptidão de decompor informações, o que implica sintetizar os pontos importantes e estabelecer relações entre eles. A terceira refere-se à imaginação, no sentido de escolher e desenvolver metáforas visuais para expressar conceitos abstratos.

---

<sup>3</sup> Este e os demais trechos de língua inglesa foram traduzidos livremente pelos autores deste texto.

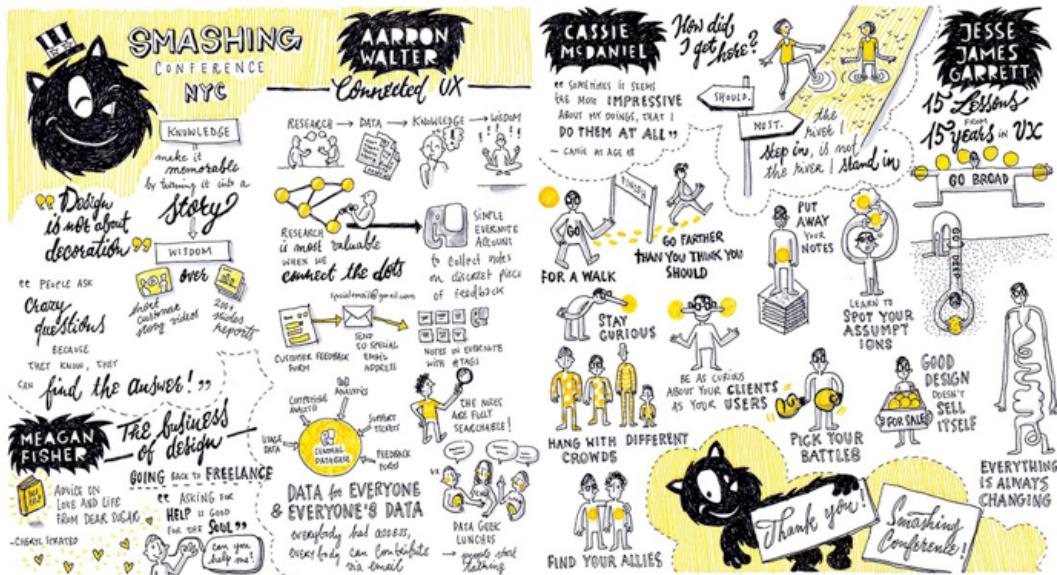


Fig. 2: Sketchnotes from Smashing Conference New York, Eva-Lotta Lamm, 2014.

Fonte: LAMM, 2016, p. 40.

O improviso é o que “costura” essas três habilidades, na medida em que as decisões tomadas devem acompanhar a velocidade da fala proferida em cada conferência. Para manter esse ritmo, que também envolve consciência corporal, Eva precisa manter o hábito de desenhar diariamente (de conversas com amigos a noticiários e podcasts), como uma prática focada em cultivar o improviso na ponta do lápis. Desse modo, “a mente é liberada para a parte de ouvir, sintetizar e desenvolver a metáfora durante o *sketchnoting*” (ibidem, p. 42), aprimorando a “intuição necessária para tomar todas as microdecisões subjacentes que precisam ser tomadas no desenho ao vivo” (p. 43). Especificamente quanto ao processo de improvisação, Eva descreve sua tarefa da seguinte forma:

Significa abrir mão do controle sobre a peça final: como não sei de antemão o que está por vir, não posso planejar nada. Não posso escolher uma estrutura perfeita para o material. Não posso desenvolver com antecedência metáforas visuais para todos os pontos-chave da palestra. Quando trabalho em tempo

real, [...] preciso confiar nas habilidades que eu adquiri até agora e tenho que aceitar que cometerei erros. [...] Mas, ao longo do tempo, fui aprimorando certa capacidade de usar meus “erros” como “acidentes felizes” e respondê-los de uma maneira que acabe parecendo uma escolha deliberada. [...] Em vez de ter medo de fazer algo errado, tento abraçar tudo o que surge como uma chance de experimentar e brincar (LAMM, 2016, p. 46-47).

Para aquecer e aguçar o improviso, Eva costuma treinar a partir de formas aleatórias lançadas sobre o papel, como manchas de chá ou aquarela. O exercício é similar à brincadeira de observar as nuvens e imaginar suas formas possíveis, seja por livre-associação ou as transformando em outra coisa: um objeto, um animal, uma pessoa, uma pequena história. Com o desenho sobrepondo-se às manchas, algo mais reconhecível emerge lentamente, avançando para além dos limites da forma inicial. Por meio desse tipo de prática, Eva mantém-se atenta e aberta aos espaços em branco, bem como aos traços e figuras que se transformam à medida que ela os desenvolve. Trata-se de uma permanente “abertura para mudar de rumo a qualquer momento, para deixar o trabalho ser influenciado pelo processo” (*ibidem*, p. 45-46). Improvisar procede da consciência de que “Arriscar-se é, ao mesmo tempo, ter uma chance” (p. 49), o que nos remete a uma conhecida passagem de Milan Kundera, no início de *A insustentável leveza do ser*:

Não existe meio de verificar qual é a boa decisão, pois não existe termo de comparação. Tudo é vivido pela primeira vez e sem preparação. Como se um ator entrasse em cena sem nunca ter ensaiado. Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida? É isso que faz com que a vida pareça sempre um esboço. No entanto, mesmo “esboço” não é a palavra certa porque um esboço é sempre um projeto de alguma coisa, a preparação de um quadro, ao passo que o esboço que é a nossa vida não é o esboço de nada, é um esboço sem quadro (KUNDERA, 1985, p. 14).

## Dos sentidos/afetos: o poder do clichê

[...] não nos enganemos, a poesia é um dos destinos da palavra.

– Gaston Bachelard

Imagens, palavras, gestos e sons, por si só, nada dizem. Tudo o que há para ser lido e interpretado não é um fato dado, puro e sem mediações, mas depende de uma alusão constante, de correlações prováveis e improváveis, de um imaginário que suscita afetos e formula saberes. Não é possível, por exemplo, descrever (verbal, visual ou musicalmente) o amor sem que se lance mão de uma série de percepções e narrativas prontas sobre o amor – inclusive a ideia de que não há propriamente como definir o amor. Como ironiza Flusser (2015, p. 45) em texto de 1975, “Nós choramos como o Blues, vemos as cores como a Kodak, e amamos como Hollywood”. Deleuze (2007, p. 91), em ensaio sobre a pintura de Francis Bacon, consegue ser didático quanto a isso:

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor tivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverte as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses “dados” que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório.

Mas, a despeito do que propõe Deleuze, cumpre questionar: até que ponto é possível “limpar” totalmente a tela? Para o filósofo, o principal é livrar-se dos

clichês para criar algo novo e diferente – mas tal atitude já não estaria repleta de clichês? Tratá-los como inimigos, afinal, já não seria uma atitude demasiado conhecida e controversa, fazendo o clichê renascer das cinzas? Qual o papel dos clichês na legibilidade das coisas? Em vez de tentar removê-los, como fazer uso desses fragmentos de mundo?

No âmbito da vivência estética, entremos, há que se considerar a pregnância e o vigor dos clichês. Especialmente nas práticas de bricolagem e *assemblage*,<sup>4</sup> marcadas pela retenção dos clichês, é possível desviar seu efeito de literalidade em direção ao reencontro com o lugar comum, na imanência dos materiais e significados mais prosaicos. É nesse sentido que artistas como Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg e Jasper Johns operaram não apenas uma progressiva dessublimação da arte moderna, mas sobremaneira um amplo desvio da contemplação estética para a esfera da vida cotidiana. Suas obras, com efeito, são arranjos de coisas que faziam parte do ambiente em que eles viviam – impressos, placas, utensílios etc. –, evidenciando que os “materiais encontrados são trabalhos já em progresso [...] anteriormente formados por textura, cor e, por vezes, até inteiramente pré-fabricados acidentalmente em ‘trabalhos de arte’”, como explica o curador da mostra *The Art of Assemblage*, de 1961 (SEITZ, 1963, p. 85).

As delicadas caixas de madeira de Joseph Cornell são, nesse ínterim, mundos próprios construídos a partir de “achados” desgastados, ativando memórias e narrativas. Na obra *Pharmacy* (Fig. 3), por exemplo, vinte vidros de remédio estão cuidadosamente preenchidos com objetos peculiares: conchas, asas de borboleta, fotografias, recortes etc. A disposição e a combinação desses “restos de mundo” evocam lembranças ao acaso, conforme tais clichês se reportem afetivamente a cada olhar que os acolhe. Os resíduos do senso comum que estavam ao alcance de Cornell são assim restituídos com novas significações, tornando-se suscetíveis, através da recorrência simbólica (outro nome para o clichê), ao enquadramento de uma realidade renovada. Ao mesmo tempo, “Os objetos utilizados são como testemunhas dos lugares a que pertenceram” (CORRÊA; FRANÇA, 2014, p. 235),

---

<sup>4</sup> Bricolagem é uma noção associada historicamente ao período pós-guerra, quando a unificação de tradições culturais cedia espaço a impulsos mais espontâneos e efêmeros (ex. movimento hippie). Por sua vez, o termo francês *assemblage*, cunhado em 1953 pelo artista Jean Dubuffet, refere-se ao princípio de que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte.

tanto quanto do deslocamento estético a que foram submetidos. Mediante, pois, esse tipo de exploração acerca do comum, qualquer insistência em pensar que os clichês tenham um sentido fixo é desarmada pela própria dinamicidade de sua presença.



Fig. 3: *Pharmacy*, Joseph Cornell, 1943. Fonte: <https://www.moma.org/artists/1247>.

Acesso em: 25, nov. 2018.

Cornell fazia poesia a partir do lugar-comum. Além de ter organizado um arquivo com mais de 160 dossiês documentais sobre temas que lhe interessavam, ele também produziu montagens filmicas a partir de gravações televisivas e películas doadas por amigos cineastas. Nesse ímpeto de juntar tudo o que encontrava, Cornell era mais sutil do que literal, ou, antes, ele sabia preservar certa ambiguidade no literalismo, de modo a manter o sentido de sua obra em tensão constante: o que vemos nunca é idêntico ao que se vê. A percepção de suas peças muda de acordo com a nossa posição e situação, como se ali houvesse sempre algo ainda a ser visto. Mais que uma experiência, portanto, o que Cornell constrói é uma situação que possa despertar experiências. Noutros termos, é a vivência estética o que está em jogo na bricolagem dos clichês.

## Dos viveres: a experimentação

[...] pois querer é criar: assim ensino eu. E somente a criar deveis aprender.

– Zaratustra [Nietzsche]

Se o experimentar é a condição de toda experiência, é preciso não querer separar o mundo da dimensão estética que instaura nossa experiência do mundo. Significa que a vivência estética não é algo que escapa ao cotidiano, à experiência comum, mas constitui justamente o solo que faz brotar e transbordar os afetos por meio dos quais o mundo é experimentado, interpretado, vivido. A partir desse fluxo imanente e incessante, a experimentação emerge como heterotopia, improviso e exploração do lugar-comum, fragmentando-o e recompondo os fragmentos, desmontando e remontando o complexo emaranhado de sensações e sentidos sobrepostos em que se dão nossas vivências estéticas. Trata-se de um viver experimental que entrelaça criação e conhecimento, ao mesmo tempo em que explicita a natureza performática de todo criar/conhecer.

Pois a experimentação também pode ser descrita, em termos discursivos, como uma produção “demiúrgica”, isto é, engendradora da realidade – aquilo que Barbara Cassin (2005, p. 56), em estudo sobre o saber sofístico, chamou de *efeito-mundo*. É a ideia de que as palavras fabricam sentidos e que, por conseguinte, conhecer as coisas implica mais uma vez nomeá-las, remodelando-as. A experimentação, afinal, em vez de conceber o mundo como ordem a ser decifrada, reivindica a potência criadora da releitura, da montagem, dos jogos de deslocamento, numa lógica demiúrgica associada ao sentido de *plâsmα*, de fabricação, arranjo e modelagem. Essa disposição estética afirma, então, a inadequação de um viver experimental em relação a parâmetros e modelos, valendo-se por si mesmo na medida em que cria seus próprios termos e modos de operar.



Fig. 4: *Refúgios Urbanos*, Santiago Cirugeda, 1999. Fonte: <https://www.recetasurbanas.net/index1.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0003>. Acesso em: 25, nov. 2018.

O arquiteto espanhol Santiago Cirugeda tem fomentado o viver experimental por meio de suas construções temporárias, propondo formas alternativas de ocupar os centros urbanos. Uma dessas iniciativas são os *Refúgios Urbanos* (Fig. 4), uma série de andaimes destinados a qualquer pessoa que queira fazer, literalmente, do espaço público a sua própria morada. Apoiado na lei que autoriza a construção de andaimes por determinado tempo, Cirugeda promove a ocupação inesperada de espaços em desuso. “Ou seja, dentro dos termos absolutamente legais da codificação urbana, os andaimes de Cirugeda constituem territórios de subversão autorizada” (BOGÉA, 2006, p. 225). O viver experimental desponta, nesse caso, como reorganização espacial que inverte a lógica do estável em direção ao transitório, ao provisório, aos limiares em aberto.

Todo hecho artístico (arquitectónico) está sometido a la definición y acotación exhaustiva por parte de las instituciones culturales que evalúan las Obras de Arte definiendo y concretando sus distintos parámetros. Aunque por todos es sabido, hay que recordar incessantemente a estas instituciones que toda realidad, y más la artística (arquitectónica), no se presenta como una realidad inmutable y estática, sino como gradiente de diferentes dimensiones que la estructuran y cuyos intervalos variables nos muestran una realidad interpretable, incierta, mutable e incluso instantáneamente perecedera. (CIRUGEDA apud BOGÉA, 2006, p. 224).

É por meio do viver experimental, com efeito, que a descoberta do mundo coincide com sua desestabilização e o rearranjo de outros mundos possíveis. De acordo com Celso Favaretto (2011, p. 108), “deve-se destacar a atenção estética que se volta para lugares, cenas, acontecimentos da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte”. Não é, afinal, somente de arte que se trata a vivência estética, mas antes de uma *arte do viver* que, pensada desde Epicuro até Nietzsche e Foucault, notadamente irrompe sob a forma de itinerários de autoformação: “sempre provisórios e inacabados, são os meios pelos quais construímos, elaboramos, configuramos, inventamos, imitamos, traduzimos o que somos. Não são as nossas obras, mas somos nós como obras” (ALMEIDA, 2015, p. 187).

Vivência estética resulta da fruição da vida, na adesão contínua ao que se passa no presente. E a experimentação é o exercício por excelência de espantar-se uma vez mais diante da vida, sob o signo de certa “impureza” fundamental que marca toda forma de beleza e criação. O impuro é o que há de comum entre a heterotopia, o improviso e o clichê, linhas de força que nos ensinam a valorizar a dissonância e o fragmentário em detrimento do todo. Assim, o viver experimental esforça-se por estabelecer ou reencontrar correspondências entre as coisas, reatando-as com o que pode haver de mais comum e, ao mesmo tempo, excepcional no mundo: o criar, o querer, o viver.

Embora compreender o mundo pela via estética nos seja inevitável, exercitar a experimentação é uma escolha que permanece em aberto no horizonte cotidiano. E inserir a experimentação no seio da prática educacional requer uma atenção

especial para com a *vivência plural*, isto é, priorizando a convivência de vozes, pontos de vista e situações singulares. Tal dimensão convival já implica, em si, toda uma diversidade afetiva a ser fatalmente partilhada, mas a experimentação educacional envolve o despertar de potencialidades, provocando e enaltecedo em cada indivíduo as suas mais sutis impressões, sensações e expressões, isso por meio de um gesto acolhedor de “carinho e entrega, partilha e cumplicidade, plantio e amizade” (FERREIRA-SANTOS; ALMEIDA, 2012, p. 137). Ou, numa palavra: encontros.

Com o delineamento de algumas linhas de força para a experimentação, o que aqui se propõe é a atitude, para muito além dos muros escolares, de um viver experimental que prima pela autonomia e autodeterminação da vivência estética. Trata-se de lançar fios para a tessitura casual do momento presente, retendo e justapondo renovados arranjos afetivos que nos atravessam e nos situam no mundo. Pois a sutura experimental é o que desmobiliza sentidos, provoca marcas e recompõe caminhos, estabelecendo entremeios, desvios, cruzamentos. Percursos, enfim, não necessariamente mais fáceis ou mais perigosos, mas apenas percursos outros, à espreita de possíveis andantes em busca do encontro. É o encontro que catalisa o imprevisto e, em meio ao caos, faz nascer desenhos, espaços e paisagens a partir do que se abre no presente.

*Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançarina.*

*Eu vos digo: ainda há caos dentro de vós.*

– Hakim Bey

## Referências

- ALMEIDA, Rogério de. *O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha*. Tese de livre-docênciā. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. Fluxos culturais: um ponto de partida. In: \_\_\_\_\_. (orgs.). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 9-23.
- BEDORE, Renato C. *Design, vivência, estética e afetos: uma síntese teórica*. Dissertação de Mestrado em Design. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, 2018.
- BOGÉA, Marta Vieira. *Cidade errante: arquitetura em movimento*. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CORRÊA, Mariana Resende; FRANÇA, Cláudia. A figura do bricoleur em práticas artísticas. In: *Visualidades* (Revista do Programa de Mestrado em Artes Visuais – UFG), v. 12, n. 2, p. 225-239, jul./dez. 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2005.
- FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: *ARS* (Revista do PPG-Artes Visuais – ECA/USP), v. 9, p. 94-109, 2011.
- FERREIRA-SANTOS, Marcos; ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao imaginário:* bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.
- FLUSSER, Vilém. A arte: o belo e o agradável. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (orgs.). *Artefilosofia: Antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 42-46.

- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LAMM, Eva-Lotta. Visual improvisation: how improvising influences my sketchnoting. In: AGERBECK, Brandy; BIRD, Kelvy; BRADD, Sam; SHEPHERD, Jennifer. *Drawn together through visual practice*. New York: Visual Practice Publishing, 2016, p. 39-52.
- ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. New York: The museum of Modern Art, 1963.
- VIESENTEINER, Jorge Luiz. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. In: *Kriterion: revista de filosofia*, v. 54, n. 127, p. 141-155. Belo Horizonte, jun. 2013.
- ZAPORAH, Ruth. *Action theater: The Improvisation of Presence*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.