



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

CAIUÃ BUSCARIOLLI DE SOUZA

**EM BUSCA DE BUSCA
FRAGMENTOS DE UM ARTISTA EM PROCESSO**

Salvador
2025

CAIUÃ BUSCARIOLLI DE SOUZA

**EM BUSCA DE BUSCA
FRAGMENTOS DE UM ARTISTA EM PROCESSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Bezerra

Salvador
2025

CAIUÃ BUSCARIOLLI DE SOUZA

EM BUSCA DE BUSCA:

FRAGMENTOS DE UM ARTISTA EM PROCESSO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 23 de julho de 2025.

Ricardo Bezerra de Albuquerque – Orientador _____

Doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
Júlio de Mesquita Filho.

Universidade Federal da Bahia

Ricardo Roclaw Basbaum _____

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal Fluminense

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves _____

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Souza, Caiuã Buscariolli de

Em busca de busca: fragmentos de um artista em
processo / Caiuã Buscariolli de Souza. -- Salvador,
2025.

70 f. : il

Orientador: Ricardo Bezerra de Albuquerque.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Visuais) -
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas
Artes da Universidade Federal da Bahia, 2025.

1. Arte contemporânea. 2. Processo criativo. 3.
Escritos de artista. 4. Entrevista. 5. Poética
visual. I. Albuquerque, Ricardo Bezerra de. II.
Título.

Para Cris e Perna.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por me ensinar a sonhar.

Ao meu pai, pela compreensão e apoio.

Ao Busca, pela confiança, pelos relatos e horas de conversa, por abrir seus pensamentos e por estar sempre próximo.

Ao Ricardo Bezerra, pelo acolhimento em todo o percurso e por acreditar nos meus desvãos.

Aos amigos artistas Felipe Rezende, Rafael Amorim, Juliana Lama, Milena Ferreira, Patrícia Paixão, Duda Toro, João Gravador, Chancko Karann pela escuta generosa, trocas e encontros que sustentam e inspiram.

À Emanuela Boccia, por ter primeiro me estimulado a percorrer esse caminho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, especialmente àqueles com quem pude dialogar mais de perto, por contribuírem com reflexões que ressoam além da sala de aula.

A todos os artistas que passaram e passarão pelo CAB.

Ao meu irmão Sami, pela presença constante, mesmo à distância.

A todas as pessoas que, de alguma forma, atravessaram esse caminho e ajudaram a tornar este trabalho possível meu muito obrigado.

Eu briguei com um cabra macho
Mais não sei o que se deu.
Eu entrei pru dentro dele.
Ele entrou pru dentro deu,
E num zuadão daquele
Não sei se eu era ele
Nem sei se ele era eu.

(Zé Limeira)

RESUMO

SOUZA, Caiuã de. *Em Busca de Busca: Fragmentos de Um Artista Em Processo.* Salvador, 2025. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

A dissertação investiga a prática artística contemporânea a partir de um estudo de caso centrado na obra do artista visual Busca. Trata-se de uma pesquisa teórico-poética construída por meio de entrevistas, escritos de artista, documentos de processo e análises de obras, articulando esses materiais como formas legítimas de produção de conhecimento. O trabalho assume como hipótese que a fala do artista em primeira pessoa constitui uma via epistêmica relevante para o campo das artes, capaz de gerar reflexão crítica e tensionar os modos tradicionais de validação acadêmica. A estrutura da dissertação propõe um jogo entre diferentes vozes, a do artista, a de outros criadores brasileiros e a do pesquisador, produzindo zonas de contato entre relato, imagem e pensamento. Os procedimentos metodológicos adotam uma escuta atenta como ponto de partida, deslocando o foco da interpretação para o diálogo, e da tradução teórica para a expansão das poéticas. A pesquisa percorre temas como precariedade, economia simbólica, gesto e desvio, atravessando obras que lidam com o cotidiano, o humor e a materialidade da linguagem. A análise evidencia como o trabalho de Busca formula uma crítica aos dispositivos que regulam a produção e circulação da arte. Ao final, o estudo reafirma o potencial dos escritos de artista como forma de pensamento situada, incorporada e indissociável do fazer, propondo um modo de pesquisa que opera entre teoria e prática, sem hierarquias.

Palavras-chave: arte contemporânea; processo criativo; escritos de artista; entrevista; poética visual.

RESUMEN

SOUZA, Caiuã de. *En Busca de Busca: Fragmentos de un Artista en Proceso.* Salvador, 2025. Disertación (Maestría en Artes Visuales) – Programa de Posgrado en Artes Visuales, Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Bahía.

La disertación investiga la práctica artística contemporánea a partir de un estudio de caso centrado en la obra del artista visual Busca. Se trata de una investigación teórico-poética construida a través de entrevistas, escritos de artista, documentos de proceso y análisis de obras, considerando estos materiales como formas legítimas de producción de conocimiento. El trabajo parte de la hipótesis de que la voz en primera persona del artista constituye una vía epistémica relevante para el campo del arte, capaz de generar reflexión crítica y tensionar los modos tradicionales de validación académica. La estructura de la disertación propone un juego entre distintas voces, la del artista, la de otros creadores brasileños y la del investigador, generando zonas de contacto entre relato, imagen y pensamiento. El enfoque metodológico adopta la escucha atenta como punto de partida, desplazando el foco de la interpretación al diálogo, y de la traducción teórica a la expansión de las poéticas. La investigación recorre temas como la precariedad, la economía simbólica, el gesto y el desvío, abordando obras que trabajan con lo cotidiano, el humor y la materialidad del lenguaje. El análisis evidencia cómo la obra de Busca formula una crítica a los dispositivos que regulan la producción y circulación del arte. Finalmente, el estudio reafirma el potencial de los escritos de artista como una forma de pensamiento situada, encarnada e indisociable del hacer, proponiendo un modo de investigación que opera entre teoría y práctica, sin jerarquías.

Palabras clave: arte contemporáneo; proceso creativo; escritos de artista; entrevista; poética visual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Grafite de Busca - 2013..... | 16 |
| Figura 2 – Caderno de Busca, 2025..... | 28 |
| Figura 3 – Caderno de Busca, 2025..... | 30 |
| Figura 4 – “Só Saudade Mata” 2023 | 32 |
| Figura 5 – Publicações no Instagram de diversos usuários com “Só Saudade Mata” 2025..... | 34 |
| Figura 6 – “Pró-Labore” 2021..... | 35 |
| Figura 7 – “Pró-Labore” 2021 | 36 |
| Figura 8 – “Pró-Labore” 2021 | 36 |
| Figura 9 – “Se Você fosse Fogão” 2021..... | 37 |
| Figura 10 – “Se Você fosse Fogão” 2021 | 38 |
| Figura 11 – “Café” 2023 | 39 |
| Figura 12 – “Desembarque” 2025 | 42 |
| Figura 13 – Folder da Ocupação do Beco, 2021 | 48 |
| Figura 14 – Ocupação do Beco, 2021 | 49 |
| Figura 15 – Ocupação do Beco, 2021 | 49 |
| Figura 16 – Ocupação do Beco, 2021 | 50 |
| Figura 17 – CAB 1, 2024..... | 53 |
| Figura 18 – CAB 1, 2024..... | 53 |
| Figura 19 – CAB 1, 2024..... | 54 |
| Figura 20 – CAB 2, 2024..... | 55 |
| Figura 21 – CAB 2, 2024..... | 55 |
| Figura 22 – CAB 2, 2024..... | 56 |
| Figura 23 – CAB 2, 2024..... | 57 |
| Figura 24 – Ocupação CAB - Pivô, 2024..... | 58 |
| Figura 25 – Ocupação CAB - Pivô, 2024..... | 58 |
| Figura 26 – Ocupação CAB - Pivô, 2024..... | 59 |
| Figura 27 – CAB +, 2025..... | 59 |
| Figura 28 – CAB +, 2025..... | 60 |
| Figura 29 – CAB +, 2025..... | 60 |
| Figura 30 – CAB +, 2025..... | 61 |
| Figura 31 – Caderno de Busca, 2025..... | 65 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 2 | POÉTICAS VISUAIS: PROCESSOS E PENSAMENTOS..... | 15 |
| 3 | TRABALHOS: GESTO PALAVRA E PRESENÇA | 31 |
| 3.1 | PALAVRA E OBRA..... | 31 |
| 3.2 | ANÁLISES: ARTE COMO DESVIO E ESCUTA | 43 |
| 4 | MOVIMENTOS NA RUA, MOVIMENTOS COLETIVOS..... | 47 |
| 5 | CONCLUSÃO..... | 63 |
| | REFERÊNCIAS..... | 66 |

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação se estrutura sobre dois eixos fundamentais, que funcionam de forma interdependente e permeiam toda a escrita. O primeiro grande eixo consiste em uma análise comparativa entre os relatos de um artista de inserção mediana (cuja atuação não figura entre os eixos centrais do sistema das artes) e de artistas brasileiros e estrangeiros que integram o período da arte contemporânea, atuando ou tendo atuado dos anos 1960 até a atualidade, e que são estabelecidos pelo mercado de arte e reconhecidos no meio artístico. O objetivo é investigar as convergências e divergências entre esses diferentes posicionamentos e perspectivas sobre a arte e o processo criativo. Esta investigação foi dividida em três capítulos: o primeiro trata de conceitos mais gerais e abstratos da arte; o segundo aborda trabalhos específicos e seu desenvolvimento; e o terceiro apresenta uma reflexão que articula os dois capítulos anteriores.

A decisão de focar em um artista ativo em Salvador foi tomada com o intuito de explorar suas opiniões sobre arte e processo criativo em um contexto específico, visando elucidar dinâmicas mais amplas das poéticas visuais contemporâneas, ou seja, compreender o macro por meio da análise do micro. A coleta de dados estendeu-se por aproximadamente dois anos e incluiu uma variedade de formatos de entrevista, organizadas em dois blocos principais: um voltado a conceitos e ideias abstratas relacionadas à arte, e outro centrado na análise de trabalhos específicos do artista, abordando formas, procedimentos e ideias.

O segundo grande eixo concentra-se nos escritos e entrevistas de diversos artistas, considerados aqui como fontes teóricas primárias para a pesquisa. Esta escolha metodológica visa proporcionar uma compreensão mais profunda das visões e experiências dos próprios artistas, permitindo uma análise crítica e reflexiva ancorada em narrativas autênticas e contextualizadas. Como não encontrei precedentes desse uso em dissertações e teses no campo da arte durante minhas pesquisas, explicarei detalhadamente, a seguir, as razões dessa escolha.

Os escritos de artistas são, como o nome sugere, textos elaborados pelo próprio artista (especificamente, neste contexto, o artista visual), nos quais ele relata

conceitos, reflexões, poéticas e toda sorte de elucubrações que têm ligação direta ou indireta com seu fazer artístico. Uma importante referência para o tema é a artista e pesquisadora Sandra Rey, com destaque para seu artigo “Os escritos de artistas como elemento meta-artístico”, no qual a autora define os escritos de artista da seguinte forma:

“O que denominamos como escritos de artista é o registro da elaboração de um pensamento ancorado no processo criativo. Levam em conta os elementos constituintes do trabalho de arte e as subjetividades que ocorrem no ato de criação. Enfim, aproximam as motivações e balizam os parâmetros do processo de criação. Além disso, permitem delimitar o campo de atuação da produção e, por extensão, refletem as condições que essa produção se dá, constituindo-se como uma forma de reflexão sobre a arte.” (REY, 2018, p. 3235).

Tanto Rey (2018, p. 3230) quanto Ferreira (2006, p. 10) apontam o período entre os anos 1960 e 1970 como um marco importante para os escritos de artistas, quando os textos deixam de ser manifestos sobre movimentos e passam a explicitar questões pessoais e conceituais próprias de cada artista. É a partir desse período que os escritos ganham corpo, permitindo ao artista explicitar os porquês de seus trabalhos, abandonando a posição de ser explicado por terceiros. Como afirma Ferreira (2006, p. 10): “A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.”

Embora hoje sejam conhecidos e debatidos, com espaço garantido em livros, ensaios, artigos e diversas publicações, os escritos de artistas, sobretudo na pesquisa acadêmica, ainda costumam figurar como textos complementares, geralmente voltados à biografia ou à poética de um artista específico. Em geral, recorre-se a teóricos de outras áreas do conhecimento (como filosofia, psicologia, antropologia, entre outras) para respaldar teoricamente a pesquisa. A proposta desta dissertação é que esses materiais possam ser assumidos como base para uma teoria das artes.

O período de popularização e difusão dos escritos de artistas coincide com um momento de maior liberdade para esses autores, quando passam a tomar a palavra para si e a falar sobre o próprio trabalho. Em 1967, no texto “Parágrafos sobre arte conceitual”, Sol LeWitt declara logo no início: “O editor me escreveu que é a favor de

evitar ‘a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado’. Isso devia ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos.” (LeWitt, 2006, p. 176). Esse comentário jocoso é apenas um exemplo, entre tantos encontrados nos escritos de artistas, que evidencia como a necessidade de falar por si estava presente nesse período. Mostra como os artistas assumiram uma posição intelectual que, além da criação de suas obras, incluía também a expressão verbal de suas ideias. É essa tomada da palavra que estabelece a relação entre arte e teoria, ponto crucial para o rompimento com a arte moderna e o surgimento da arte contemporânea. Em outras palavras:

Entre os anos 60-70 caem por terra as iniciativas de circunscrever a arte às formas e categorias mais tradicionais; a ideia de arte amplia-se de tal maneira que diversas formas e conceitos de arte passam a coexistir em situação de simultaneidade e contingência, e a se friccionar nas manifestações artísticas. (REY, 2018, p. 3230)

Apesar dessa reivindicação feita pelos artistas que modificou as relações entre arte e crítica, especialmente na validação da própria arte, ainda é raro encontrar pesquisas acadêmicas em artes diretamente balizadas por escritos de artistas. Geralmente, esses escritos aparecem apenas em conexão direta com discussões sobre poética, sendo a teoria propriamente dita reservada a autores já consagrados e esperados pela academia, como Foucault, Freud, Deleuze e Guattari, Danto, entre tantos outros que figuram com frequência nas bibliografias das pesquisas em artes.

Parece haver uma exigência de validação intelectual que não pode ser conferida pelos próprios artistas, sendo considerado obrigatório recorrer a outras áreas do conhecimento. Não se trata aqui de questionar a legitimidade de nenhum teórico ou teoria utilizada na pesquisa em artes, mas sim de problematizar certas convenções acadêmicas, em especial a repetição de determinados referenciais teóricos. Se, como afirma Rey (1996, p. 83), “na arte, o artista segue ou inventa um certo número de regras que lhe permitem criar uma visão de mundo singular”, buscar outras formas de orientar teoricamente o texto seria também um caminho legítimo para compreender e construir essa visão de mundo.

Os questionamentos levantados pelos artistas em seus escritos, ao desafiar o papel do crítico e reivindicar sua autonomia para falar de si e de seus pares, podem também ser interpretados como uma defesa de uma teoria das artes pensada por

artistas. Martial Raysse, pintor francês e um dos criadores do *Nouveau réalisme* faz a seguinte afirmação a esse respeito:

Acredito que hoje é hora de nos defendermos a nós mesmos, e que o criador deve ser seu próprio explicador, sobretudo já que ele viveu as aventuras de trabalho de seus companheiros de todos os dias; não há razão para que ele não explicita melhor do que ninguém as obras... REYSSE, 2006, p. 53 e 54)

Enquanto o coletivo de artistas britânicos *Art&Language*, falam de um ponto ainda mais específico, tratando diretamente da teoria da arte:

O conteúdo da idéia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita. Sendo assim, muitas pessoas julgariam que essa tendência é mais bem descrita pelo nome-categoria "teoria da arte" ou "crítica de arte"; restam poucas dúvidas a respeito do fato de que os trabalhos de "Arte Conceitual" possam ser considerados como incluindo também a periferia da crítica de arte e da teoria da arte, e tal tendência pode muito bem ser ampliada. Art &Language, 2006, p.237)

Embora a citação acima se refira especificamente à arte conceitual, ela pode, hoje, ser considerada aplicável à arte contemporânea como um todo.

Vale destacar outro aspecto no qual a pesquisa em artes, ao utilizar escritos de artistas, tende a se diferenciar: o conhecimento das questões técnicas envolvidas no fazer artístico. Para o artista-pesquisador, pode haver uma proximidade maior com autores que tratam de temas que lhe são familiares, compreendendo tanto os processos práticos quanto os aspectos psicológicos envolvidos na criação de uma obra. Não se tratam de análises frias, feitas após a conclusão da obra e observadas à distância, mas de considerações intimamente ligadas ao ato de fazer:

Se formos pensar uma metáfora que permitisse visualizar esse “lugar” diríamos que os escritos produzidos pelos artistas se situariam na nascente de um rio, enquanto que os discursos teóricos, de críticos, filósofos e de historiadores da arte, se localizariam na sua foz. Situando-se no lugar instaurado pelo processo, os escritos de artistas são abordagens complementares que buscam refletir e compreender da arte a partir de um lugar distinto dos discursos da crítica de arte (REY, 2018, p.3235)

As possibilidades que se apresentam ao lidar com esses escritos vindos diretamente da “nascente” são inúmeras. Trata-se de matéria bruta, que não passou pelos processos de sintetização, nem constitui uma tradução de uma tradução feita por terceiros. É o pensamento do próprio artista codificado em palavras, que podem servir para construir novos pensamentos, seja por semelhança, seja por diferença.

Pensar a pesquisa em artes a partir dos escritos de artista é também reconhecer a própria arte como uma forma de conhecimento, que pode dialogar com outros campos, mas que não necessita de traduções. Como afirma Reinhardt (2006, p. 72): A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte.”. Os escritos, embora produzidos por artistas, não apresentam uma hegemonia de ideias, o que permite que qualquer pesquisa baseada neles tenha um amplo leque de possibilidades argumentativas, tanto sobre temas específicos quanto sobre questões mais gerais. Não formam, portanto, um caminho único, cabendo ao pesquisador escolher os artistas com os quais haja uma afinidade de pensamento, seja no entendimento da arte de modo geral, seja em aspectos pontuais. Isso reforça a compreensão dos escritos de artista como um campo amplo e fértil para fundamentar uma pesquisa teórica.

Entendendo a complexidade que envolve a pesquisa acadêmica e, mais especificamente, a pesquisa em artes, que possui configuração própria, na qual sujeito e objeto de pesquisa se alternam e se confundem, os escritos de artista podem ter um uso pouco empregado ainda nos textos acadêmicos, podendo servir, além de elucidador de poéticas e de fonte biográfica, como alicerce teórico para a pesquisa. Não se trata de negar outros campos do conhecimento que trata da teoria da arte, mas, ao contrário, pensar os escritos de artistas como possibilidade. Como afirma Sandra Rey (2018, p. 3240) “(...) os escritos dos artistas, na medida em que comunicam o pensamento implícito ao processo, contribuem para fazer avançar o conhecimento e o debate da arte.” Essa função formativa dos escritos é atestada por Ricardo Basbaum, para quem a coleção ABC da Funarte, composta por publicações de artistas vivos, oferecia não apenas documentos históricos, mas livros “instigantes e provocadores” que tornavam presentes trabalhos ousados, suprimindo a escassez de acesso a acervos físicos no Brasil (BASBAUM, 2009). Assim, todas as referências

desta dissertação são provenientes de fontes primárias de artistas (textos e entrevistas); diante do que já foi exposto aqui considero que seja plausível sua utilização e uma forma de experienciar de forma prática como se dá o uso destas fontes.

2 POÉTICAS VISUAIS: PROCESSOS E PENSAMENTOS

Neste capítulo, explora-se a poética visual de Busca por meio de diálogos entre três vozes distintas: os depoimentos diretos do artista, grafados em itálico e em azul, nos quais ele expõe seus processos, escolhas e inquietações; os escritos e entrevistas de artistas referenciais, apresentados entre aspas com referência paginada, que ajudam a contextualizar suas práticas no panorama histórico da arte nacional; e as análises comparativas, redigidas em texto padrão, que articulam singularidades e pontos de convergência entre essas falas.

Conheci Busca ainda na graduação, quando nossos caminhos se cruzaram em um ambiente de formação coletiva e experimentação. De início, me chamou atenção sua relação pouco ortodoxa com os materiais e a insistência em tratar o humor, a precariedade e o desvio como formas legítimas de pensamento. Esse primeiro contato se desdobrou, ao longo dos anos, em um acompanhamento atento de sua trajetória, culminando nesta pesquisa, onde proponho mergulhar em sua prática artística como forma de refletir também sobre o lugar da arte e do artista no presente.

A escolha por não abordar sua biografia de maneira aprofundada se dá justamente pelo desejo de compreender o artista a partir de seu fazer, seus gestos, escolhas materiais, estratégias poéticas, e não por uma linearidade de fatos pessoais. Ao priorizar a obra e seus desdobramentos, busco colocar em evidência não quem ele é, mas o que ele faz e como isso reverbera no campo da arte contemporânea.

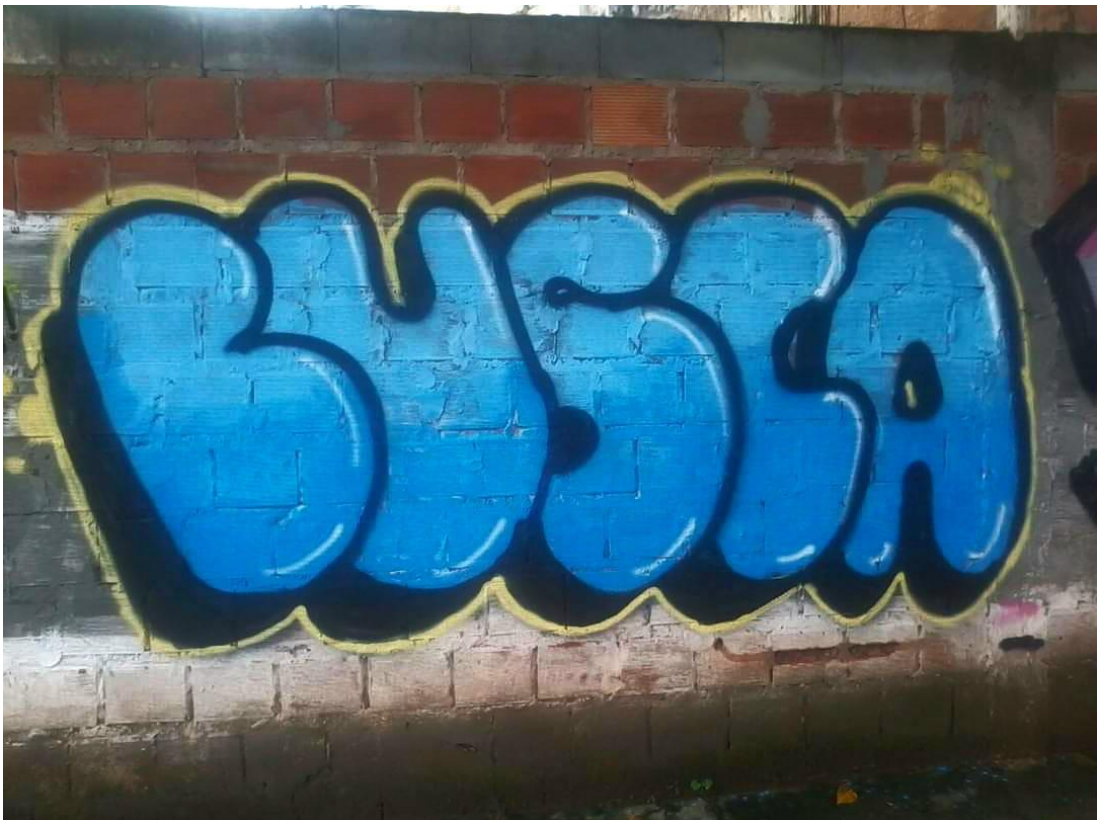
A estrutura do capítulo organiza-se em torno de eixos como gênese, processo criativo, materialidade e linguagem, buscando mapear os modos como pensamento, técnica e poética se entrelaçam no fazer artístico. Ao colocar em diálogo a fala de Busca com reflexões de criadores como Lygia Pape, Waltercio Caldas e Anna Maria Maiolino, o texto revela tanto as continuidades quanto as rupturas que marcam o campo da arte brasileira contemporânea.

Mais do que um retrato individual, pretende-se oferecer um retrato cultural: investigar como um artista hoje pensa a criação e de que maneira esse pensamento ressoa, desvia ou tensiona o legado histórico que o antecede.

Como você começou nas artes?

Comecei há um tempo, mas essa produção que eu tenho hoje, pensando em arte de uma forma geral, essa consciência mais voltada pra arte contemporânea, pra pesquisa, ela é bem mais recente. Eu costumo marcar esse ponto de virada em 2018, mais ou menos. Sou formado em Artes Visuais, na verdade Artes Plásticas, pela Universidade Federal da Bahia. Mas quando entrei na universidade, eu tinha outra visão do que era arte. Eu vinha com um olhar muito mais voltado pro desenho aplicado, pra ilustração. Meu foco era desenhar mesmo. Estava estudando pra ser tatuador, cheguei a trabalhar em estúdios de tatuagem, então a minha prática era muito mais plástica, mais técnica, de certa forma, mais comercial também. Fiz umas coisas de grafite na rua, mas ainda assim com uma visão muito simples do que era arte.

Figura 1 – Grafite de Busca - 2013



Na real, eu era até bem preconceituoso com arte contemporânea. Achava que era tudo "migué", que qualquer coisa virava, que bastava inventar um conceito pra colar. Só que isso começou a mudar quando eu realmente me permiti estudar, ver mais,

entender melhor. Comecei a lembrar de coisas que eu já tinha visto antes e que passaram batidas, e aí essas coisas começaram a fazer sentido. Fui entendendo as poéticas, as intenções, o que estava sendo articulado ali. E, a partir disso, me apaixonei. Sempre tentei me comunicar através do desenho, mas sempre achei pouco. Sentia que não dava conta, que não chegava onde eu queria. E isso não era só no desenho; experimentei várias técnicas. A formação na UFBA passa por muitas linguagens: tem escultura, tridimensionalidade, desenho de observação, gravura... E, em todas elas, eu sentia que algo faltava. Era como se eu não conseguisse dizer o que eu queria dizer. Mas quando comecei a trabalhar com objetos, ainda durante a graduação, foi como se abrisse uma outra chave. Comecei a conseguir falar, a me expressar de forma clara. Acho que é isso: a clareza veio. Não clareza pros outros, necessariamente, mas pra mim. Comecei a me ouvir melhor no que eu fazia. A partir daí, foi experimentar, errar, expor, ouvir outras pessoas, ler. No início, eu era bem ignorante mesmo. Não tinha repertório, não conhecia artistas, nem práticas. Não que eu seja muito inteligente hoje em dia, mas antes era zero referência, ignorância enciclopédica mesmo. Com o tempo, e por gosto, por tesão de estudar, fui conhecendo artistas, entendendo o que rolava nos anos 60, 70, os clássicos da arte conceitual, do conceitualismo, e também as produções atuais. Isso tudo foi dando lastro e clareza pro que eu faço hoje.

Busca retoma sua trajetória a partir de 2018, quando, formado em Artes Plásticas pela UFBA com um viés inicial mais "aplicado" (ilustração, tatuagem, grafite), aprofundou-se na arte contemporânea. Essa transformação ecoa o momento histórico descrito por Lygia Pape, quando artistas brasileiros abandonaram convenções para focar na essência criativa: "Acabamos por formar um grupo que estava interessado no processo construtivo. Ninguém mais queria desenhar figuras. Estávamos interessados no processo criativo" (2018, p. 75).

Como Wademir Dias-Pino destacou, essa virada implica compreender que a arte não é redundância descritiva, mas "dois elementos que produzem um conceito novo" (2018, p. 66), exatamente o tipo de ideia que parece ter reorientado Busca da ilustração para o objeto poético.

Reparei que a maioria dos seus trabalhos são pequenos, existe algum porquê específico?

Tem uma questão material que são os custos e logística. Acaba sendo mais barato fazer um trabalho pequeno e mais prático armazená-lo. Além desse fator tem um gosto pessoal mesmo. Tenho pensado muito sobre isso, e tenho a teoria de que sou um artista de close-up. Sabe? Tem artista que é de palco, faz elefante desaparecer, corta gente no meio. Eu não sou esse cara. Sou mais dessas mágicas de carta, de manipulação... aquela mágica que acontece ali, corpo a corpo, na mão, no olho, no detalhe. É algo mais intimista mesmo. Essa ideia já vinha me rondando há um tempo: a de que todo artista visual é um pouco mágico, nos dois sentidos. Mágico como ilusionista, que mostra uma coisa e esconde outra. Mas também como alguém que transforma. Que pega algo comum e vira outra coisa. Acho que meu trabalho parte muito disso: da pequena escala, do gesto contido, da atenção ao detalhe. E isso não quer dizer que eu descarte o grande, mas é no pequeno que eu me sinto mais presente. É ali que a mágica acontece pra mim.

Como é seu processo de criação?

Acho que meu processo foge um pouco do que costumo ver nos artistas ao meu redor. Ele é muito mental. Quase sempre começa com uma ideia, um estalo, e aí vou afunilando, tentando entender como executar, como montar visualmente, como traduzir aquilo de forma clara. A ideia me pega desprevenido, num estado meio paradoxal: é como se eu precisasse estar distraído e atento ao mesmo tempo. Costumo pensar que o que faço, muitas vezes, já está no mundo. São coisas simples, que estão aí, mas que passam despercebidas porque a gente tá muito travado na rotina. Meu trabalho vem muito da observação do cotidiano, do micro, dessas pequenas coisas que escapam no dia a dia. Tenho uma relação muito forte com as palavras, com expressões idiomáticas, com sons. Isso surge quase naturalmente, não é algo que eu sente pra fazer.

Não tenho uma prática muito linear. Não sou pintor, nem escultor clássico, nem fotógrafo. Então o material muda conforme a ideia. A técnica é só uma ferramenta pra executar o que quero dizer. Se a ideia pede vidro, eu vou aprender a lidar com vidro, como cortar, armazenar, colar. Se é impressão, eu corro atrás de gráfica, peço ajuda com software. Cada trabalho me exige algo novo. E, sinceramente, às vezes eu invejo quem tem uma rotina, uma técnica fixa. Porque pra mim, quase toda ideia é como começar do zero. É um caminho novo, uma técnica nova, um desafio novo. Mas no

fundo eu gosto disso. Gosto desse lugar de tentativa, de experimentação. Testar o material, deixar guardado, ver como envelhece, colar uma coisa na outra, fazer menor, parcial... tudo vira teste. Às vezes parece uma brincadeira, uma investigação, um jogo. Estar com os materiais, ver o que eles têm pra me dar, descobrir como eles podem representar o que eu estou pensando, isso é uma parte divertida. E nesse processo, tudo o que já vivi ajuda. Já fiz muita coisa, já tive vários empregos, estudei coisas diferentes, então acabo puxando dessas experiências. Não sou especialista em nada, mas sei um pouco de muita coisa, e isso me serve bem. Cada criação ativa alguma memória, algum saber antigo, e aí eu junto, adapto, invento.

Busca explica sua preferência por pequenas dimensões através de uma metáfora que faz com mágicos. Essa escala íntima opera na lógica da manipulação sensorial, onde os mínimos detalhes revelam poéticas do cotidiano: "coisas que estão no mundo e as pessoas só não percebem".

Seu processo criativo subverte a linearidade tradicional: as ideias surgem em "estalos", em estados híbridos de atenção e desatenção. Há algo de captura involuntária nesse gesto, como se fosse preciso estar distraído para, paradoxalmente, estar atento. A partir desse momento de iluminação, inicia-se um afunilamento mental que busca formas visuais e materiais para traduzir a ideia. Busca não parte da técnica, mas da ideia, sendo ela que define o meio.

Cada trabalho exige uma investigação singular: se o projeto envolve vidro, é preciso aprender "como quebrar, armazenar e montar"; se é impresso, recorre à ajuda de especialistas em edição e gráfica. Ele não se prende a um material ou suporte fixo: "não sou pintor, nem escultor clássico, nem fotógrafo", e vê a técnica como ferramenta, não como fim. Trata-se de um fazer experimental, processual, que se alimenta do teste, da tentativa, do erro.

Essa metodologia experimental ressoa com as palavras de Abraham Palatnik: "Sempre experimentando com materiais diferentes, [...] aprofundando e melhorando a técnica, fazendo variações" (2018, p.100). E também com Anna Maria Maiolino, ao afirmar que: "Os métodos de trabalho se tornavam pesquisas de possibilidades de linguagem, o que me levou a utilizar diferentes meios" (2018, p. 266).

O próprio repertório de vida de Busca que é marcado por múltiplos trabalhos e saberes práticos, amplia suas possibilidades criativas. Cada nova demanda ativa memórias, habilidades e improvisos, criando uma rede onde tudo pode vir a ser útil. Seu trabalho não busca especialização, mas conexão sensível entre pensamento, material e contexto.

Apesar da coerência dessa poética da escala reduzida, ela não escapa à tensão. Nelson Felix, por exemplo, lança um alerta sobre a dificuldade de sustentar a qualidade em proporções ampliadas: “É muito fácil destruir qualquer coisa que se está fazendo. De um certo jeito, você já se destrói porque questiona ‘ah, não vou conseguir fazer nada de bom nessa escala nada que sinta que tenha força’” (2011, p. 159).

Essa observação levanta um ponto crítico: a escolha pelo “close-up” pode conter, também, uma recusa ao risco da monumentalidade. A escala pequena protege? Ou intensifica? Ao contrário da fuga, talvez o gesto de Busca reforce a política do detalhe, onde o menor gesto carrega potência crítica e poética.

Então você se coloca sempre numa zona de dúvida, da possibilidade do erro?

Ao meu ver, isso é muito importante. O artista tem que estar numa zona de desconforto. É muito perigoso cair numa zona de conforto e começar a fazer tudo sempre do mesmo jeito. Porque quando você faz da mesma forma, tende a chegar nas mesmas soluções e um dos pontos centrais pra mim na produção artística é justamente procurar outras soluções, outras formas de falar, de pensar, de lidar com o material. É sempre uma busca, uma investigação. Como é que eu posso executar isso aqui de um jeito que ainda não tentei? Qual material novo posso usar? Como posso me colocar em outro lugar? A gente, enquanto artista, tem uma certa vantagem: o erro no nosso trabalho não mata ninguém. Não somos médicos, nem engenheiros. Se der errado, a gente tenta de outro jeito. Por isso, acho que o risco precisa estar sempre presente. Eu acho que se você começa um trabalho já sabendo exatamente como ele vai ficar, ele perde potência. Vira repetição, vira fórmula. E isso, pra mim, é perigoso. O trabalho deixa de ser vivo. Fica neutro. Acho que a arte tem que carregar essa tensão entre o que se sabe e o que ainda não se sabe. É aí que mora a graça e talvez o sentido de continuar criando.

Essa postura ressoa diretamente com o pensamento de Lygia Pape, que afirma: "A minha preocupação é sempre a invenção. Quero sempre inventar uma nova linguagem que seja diferente tanto para mim quanto para os outros [...] não gosto de me repetir: 'Ah, vou fazer uma coisa exatamente igual a essa.' Isso não me interessa em nada" (2018, p. 79–80). A recusa da repetição, para Pape, não é apenas uma escolha formal, mas um posicionamento ético frente à criação. No relato de Busca, nota-se que, em sua visão, a previsibilidade do resultado enfraquece o trabalho; nesse sentido, manter-se no risco é o que impede a neutralização da potência poética, garantindo que o trabalho permaneça em fricção com o presente.

Anna Maria Maiolino também se aproxima dessa concepção ao afirmar: "Nada na arte é definitivo, a arte é movimento" (2018, p. 269). A instabilidade, longe de ser um problema, é constituinte da linguagem artística. Em outra passagem, ela reforça: "A arte não é feita de ambiguidades? Em arte não há certezas, Hans, pelo menos a arte contemporânea não tem" (MAIOLINO, 2018, p. 273). Essas ambiguidades e incertezas, longe de ameaçarem a prática, são aquilo que a nutre. A dúvida torna-se método.

Assim, o gesto de Busca não está em um estilo fixo ou numa técnica recorrente, mas na recusa ativa da previsibilidade. Seu trabalho nasce do enfrentamento com o desconhecido, de habitar zonas de instabilidade como forma de preservar a vitalidade da criação. É nesse campo de tensão que sua poética se move.

Percebi que muitos dos seus trabalhos têm uma relação forte com a palavra, poderia falar um pouco sobre essa relação?

A palavra é uma matéria prima nos meus trabalhos. Acho que tem em meu fazer uma vontade de ser poeta. Não sei se exatamente de ser poeta, mas desde criança eu tenho essa relação com a escrita, e com a poesia especificamente. Sempre achei a poesia uma coisa mágica. E olhando hoje, acho que minha prática é quase uma poesia tridimensional. Uma poesia feita com objetos. Uma poesia que se monta no espaço, mas que carrega esse mesmo desejo de condensar sentido, de causar deslocamento, de fazer ver outra coisa. Tem trabalhos meus que eu penso como hais: simples na forma, mas com um mundo dentro. Outros eu imagino como sonetos: mais estruturados, mais fechados, como se tivessem uma métrica interna. Mesmo nos

trabalhos em que a palavra não aparece literalmente, eu acho que ela está ali pairando, ou como ponto de partida ou como destino. Às vezes vem de uma expressão popular, de uma gíria, de uma frase solta que ouvi na rua ou que ficou ressoando na cabeça. Eu gosto muito desses atravessamentos entre o que é dito e o que é vivido, entre o que a gente repete sem pensar e o que pode ganhar um novo sentido se colocado num outro contexto.

A palavra é um dos materiais que atravessam a prática de Busca, não como ornamento, mas como núcleo estruturante da obra. Em suas palavras, há uma memória antiga de desejo poético: "Acho que tem muito no meu fazer uma vontade de ser poeta [...] sempre achei a poesia uma coisa mágica." Esse encantamento infantil pela linguagem se desloca, na maturidade artística, para uma poesia tridimensional: feita com objetos, gestos e montagens. É uma poética da presença em que o verbo se materializa, o signo se torna coisa, o verso vira volume.

Nesse sentido, ecoa a afirmação de Paulo Bruscky: "Toda minha obra tem um viés poético. Eu trabalho muito com a palavra" (2018, p. 442). A palavra, em Busca, pode ser impressa, falada, insinuada ou ausente, mas sua potência simbólica permanece. Como Sonia Andrade (2018), que encontra na leitura de um verso de Donne ("*Goe, and catche a falling starre*") a imagem exata da arte como busca eterna, Busca também persegue, em cada obra, algo que escapa. Trabalha com palavras como quem tenta pegar uma estrela em queda.

Seu uso da linguagem não é ilustrativo, mas construtivo. A palavra não vem depois da imagem, ela é imagem. E, como na poesia, é pelo ritmo, pelo corte e pelo gesto que a arte se faz presença. Palavra como acontecimento, como armadilha de sentido, como fissura no real.

Mas isso se dá em todos os trabalhos?

Acho que sim. Em todos os trabalhos, mesmo naqueles que parecem mais formais, mais visuais, a palavra está ali de algum jeito: às vezes invisível, mas sempre presente. Nunca é só forma. Mesmo quando, pra quem vê, parece ser só forma, tem uma palavra ali por trás que me guiou na criação. É como se tudo partisse da palavra. A palavra é quase sempre o ponto de partida, ou o ponto de apoio. Eu gosto muito de metáforas, paradoxos, trocadilhos, metonímias, expressões populares, essas dobras

da linguagem que dizem mais do que aparentam. E eu acho que o meu trabalho visual tenta traduzir isso, criar equivalentes visuais desses jogos de linguagem. Como se eu estivesse tentando materializar uma ideia que nasceu no campo do simbólico, do verbal, numa forma concreta. É um processo de transposição mesmo. Traduzir linguagem em imagem, som, gesto, espaço. E essa tradução nem sempre é literal, aliás, quase nunca é.

Notei que você usa muito dos títulos, muitas vezes lembrando versos...

Sim, eu penso o título como parte da obra. Pra mim, ele não é um acessório ou algo que vem depois, ele é um elemento que integra o trabalho, que ajuda a moldar a experiência de quem vê. E talvez por eu ter essa relação forte com a linguagem, com a poesia, os títulos acabam lembrando versos, frases de efeito, expressões populares, pequenas provocações. O título pode abrir portas de entrada pra leitura do trabalho. Pode ampliar sentidos, apontar ambiguidades, tensionar a imagem. Gosto muito da ideia de que ele pode carregar múltiplas camadas de interpretação, não explicando, mas expandindo. É um espaço de polissemia mesmo. Quando eu escolho um título, penso se ele soma ou não à obra. Tem trabalhos que não ganham título porque, pra mim, a leitura já está muito evidente, muito direta. Nesses casos, o título acabaria funcionando como uma legenda, uma sobra. E eu tento evitar isso. Tenho pensado muito no que é excesso numa obra. No que é gordura. Às vezes um elemento a mais desvia o olhar, pesa, tira o ritmo. E o título pode ser isso também, um ruído, um peso desnecessário se não for bem resolvido. Então eu tento manter a obra num estado mais enxuto, mais coeso. Um lugar em que cada elemento está ali por um motivo.

A palavra, na obra de Busca, não se apresenta como ornamento, mas origem. Mesmo que em certos trabalhos a forma pareça prevalecer, a gênese é quase sempre verbal. "Nunca é só forma", afirma o artista. "Mesmo quando aparentemente é, existem palavras ali por trás na criação." É como se toda obra nascesse de uma centelha linguística, de um jogo entre metáforas, paradoxos e figuras de linguagem que, mais do que ilustradas, são reinventadas visualmente. O gesto plástico constrói-se como uma tradução que não é literal, mas sensível, da linguagem poética.

Nesse contexto, o título torna-se extensão da obra, parte indissociável de seu corpo. "Acho que o título pode permitir pontos de entrada pra entender a obra, ele

pode permitir aberturas de interpretação, ele pode permitir polissemia." Para Busca, nomear não é classificar, mas ativar. O título opera como vetor de semântico, provocando leituras, deslocando interpretações, abrindo zonas de ambiguidade. Quando não nomeia, é porque entende que a obra, por si, já diz tudo. Nesses casos o título seria apenas "gordura", um excesso que compromete o equilíbrio. Essa consciência da "sobra" é também uma ética formal: manter a obra coesa e enxuta, atenta ao mínimo necessário para funcionar como dispositivo sensível.

A reflexão de Wladimir Dias-Pino ressoa aqui: "A maioria das legendas e dos títulos é redundante [...] Não é uma descrição, é uma interpretação." (2018, p. 66). Para Busca, assim como para muitos artistas conceituais, o título configura-se como elemento operatório: não acompanha passivamente a obra, mas a tenciona. Waltercio Caldas, por sua vez, articula dentro do mesmo campo de ideias ao declarar que "o livro é uma superfície onde coisas acontecem" (2018, p. 361), assim como o título, pode ser um campo de acontecimento, espaço onde a obra escapa de si mesma e ganha outros contornos.

Há ainda, em sua abordagem, uma clara sintonia com o pensamento de Anna Bella Geiger, para quem os títulos operam uma ironia e explicitam lógicas paralelas: "partem da própria impossibilidade de [...] transmitir a ambiguidade de uma lógica paralela" (2018, p. 26). Busca compartilha do princípio de que nomear não é fixar, mas dobrar o objeto em sentidos.

Mas nem todos partilham dessa concepção do título como elemento compositivo potente. Lygia Pape, por exemplo, defendia o silêncio: "Muitas vezes eu evito títulos porque acho que eles limitam. O que quero é que o trabalho fale por si só, que as pessoas possam senti-lo sem a necessidade de mediações" (2011, p. 117). Essa postura tensiona diretamente o modo como Busca opera com a palavra. Se para ele o título pode ser ativador de múltiplas leituras, um dispositivo de polissemia e provocação, para Pape, ele corre o risco de domesticar a experiência sensível, estreitando os caminhos da fruição. Enquanto Pape aposta na autonomia da forma e da percepção direta, Busca vê na palavra e especialmente no título, uma abertura para o desvio, o jogo e o excesso controlado.

Você vê um gesto, uma assinatura na sua produção?

Talvez o que se possa chamar de gesto no meu trabalho seja esse movimento do pensamento, a maneira como organizo as ideias, como relaciono as coisas, como dou forma a elas. A assinatura talvez esteja aí: nesse raciocínio, nessa estruturação. Meus trabalhos são bastante diversos entre si. Raramente eu insisto numa mesma solução formal. Não gosto de fechar muito, de criar séries longas ou de repetir um mesmo material ou técnica só porque deu certo uma vez. Cada trabalho é um mundo, cada ideia pede uma forma específica. E isso me desafia, me interessa. É claro que existe uma lógica interna que atravessa tudo o que eu faço, mas ela não é visualmente óbvia. Ela está mais no modo de pensar do que em um traço ou material reconhecível, meu gesto talvez seja mental. Por isso, quem sabe, mesmo com obras muito diferentes entre si, quem conhece meu trabalho consegue perceber uma coerência, mas é uma coerência que está nas entrelinhas.

Ao recusar a repetição formal e o uso continuado de materiais ou técnicas, Busca tensiona a noção moderna de assinatura estética. Sua produção não se ancora em gestos reconhecíveis nem em séries prolongadas. O que persiste, em vez disso, é uma coerência de pensamento, isto é, uma forma singular de organizar o mundo, de nomeá-lo e de recompor suas tensões no campo poético. "Meu gesto talvez seja mental", ele diz, reconhecendo que sua marca não se imprime na superfície dos trabalhos, mas na maneira como os articula conceitualmente.

Essa recusa à cristalização contrasta com a observação de Wladimir Dias-Pino, para quem "o que caracteriza a marca do poeta é insistir muito tempo para que aquilo passe a ser propriedade dele" (2018, p. 70). Se em Dias-Pino a autoria se dá por repetição, em Busca ela emerge como uma recorrência interior, uma constância na maneira de ver, deslocar e transfigurar o cotidiano.

A ideia de uma "assinatura mental" também reverbera no posicionamento de Lygia Pape: "Mas não me interessa fazer cópias de uma mesma coisa. Faço enquanto for necessário à pesquisa" (1998, p. 24). Mais do que um estilo, há uma ética do movimento. Repetir, para ela, seria "atender ao mercado e ganhar dinheiro" (1998, p. 23). Nesse sentido, o trabalho de Busca dialoga com esse "lado anarquista" da arte, um impulso de reinvenção constante que não se submete à lógica da fixação, mas se sustenta na liberdade de experimentação e na incerteza como método.

Como se dá sua relação com os materiais?

Eu acredito muito na verdade. Não me agrada produzir nada que emule outro material. Então se eu quero uma lâmina, vai ser uma lâmina. Se existe sangue no trabalho, vai ser sangue real. Eu não gosto muito, não me agrada muito produzir pensando que é um cenário, que é um simulacro. E acho que os elementos do mundo real têm muita presença, têm muito corpo. É muito bonito ver um objeto do dia a dia dentro de um trabalho, vê-lo ressignificado, vê-lo podendo ser interpretado de outra forma. Acho que isso me movimenta muito. Não acredito mesmo em um trabalho imagético de arte produzido por mim, onde o material não seja real, onde o material seja um simulacro, ou seja, uma emulação. Minha noção é que meu trabalho tem que ser de “verdade”, tem que ser real, tem que ser palpável. Não há porquê se negar elementos. Se eu vou falar sobre vidro é vidro, se eu vou falar sobre espelho é espelho. Enfim, não importa o que eu fale, o elemento tem que estar ali, de corpo presente.

Você consegue materializar tudo o que projeta?

Não, tenho muitos projetos não executados, alguns por falta de viabilidade econômica mesmo, são projetos caros. Existem algumas questões estruturais, de tamanho, de escala mesmo, de projetos muito grandes, mas estão guardados. Em algum momento eles podem sair desse caderno de ideias e serem executados. Acho que é sempre possível. Os projetos aguardam o momento certo de estarem no mundo.

Essa relação com o material e a execução dialoga com as reflexões de Lygia Pape, que afirma:

Eu, pessoalmente, não gosto de trabalhos utópicos. Não gosto de sonhos que não se realizam. Penso em alguma coisa e então faço. Não posso me imaginar apegada a um projeto se ele não vai acontecer. Não. Eu faço. Seja qual for a situação, vou fazer coisas. É parte da minha natureza." (p. 81).

De forma semelhante, Nelson Leirner reforça essa potência realizadora ao dizer: "Sim, eu acho que tudo na arte pode ser realizado e que não existe nada que não possamos fazer, que não possamos realizar" (2018, p. 171). Por outro lado, o artista Artur Barrio adota uma postura mais contemplativa e dialética diante dos projetos não realizados:

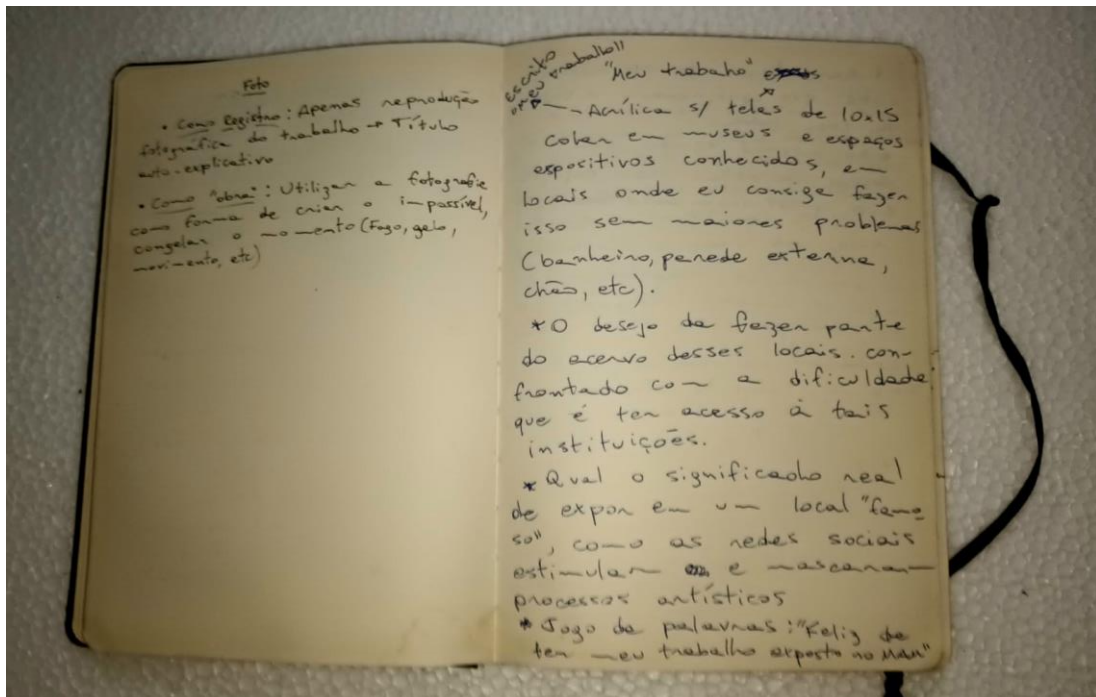
Meu caderno está cheio de projetos. Mas é estranho, ao ver esses projetos antigos, não tenho mais vontade de realizá-los. E mesmo que tivesse vontade, não faria isso porque eu vivo no presente. É interessante ver que você gostou de eu ter escrito no chão, nas paredes etc. Todos esses projetos não realizados estão hoje na minha memória, que começa a criar o momento em que tenho coragem de chegar a um espaço em branco e começar a trabalhar, tentando sempre ir mais longe. (2018, p. 318)

Nesse ponto, surge um atrito fecundo com o pensamento de Sol LeWitt, em seus *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, para quem "na Arte Conceitual, [...] a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte." (2006, p.176). Aqui, o caderno assume o papel não de espaço preparatório, mas de território criador autossuficiente, uma etapa burocrática, sim, mas dotada de potência. No entanto, para Busca, o caderno é mais um campo de latência do que de realização. Os projetos não executados não são meras ideias autônomas, mas desejos por vir, obras em suspensão à espera de corpo e ocasião.

Mas o que significam essa "verdade" e "realidade" tão valorizadas por Busca? Uma tensão fundamental surge na crítica de Sonia Andrade: "Num trabalho de arte [...] a violência real não existe, é impossível. O que fazemos é representar a violência, que é a ficção da violência" (2018, p. 200). Sua afirmação desmonta a noção de "real" na arte, sugerindo que todo material é sempre uma mediação simbólica, nunca um acesso direto à verdade.

Dessa forma, a prática de Busca se insere em um campo complexo, no qual a materialidade concreta e a urgência do fazer convivem com a consciência das limitações simbólicas da arte e do tempo necessário para que cada obra se realize. Essa poética valoriza o instante presente, a corporeidade dos materiais e o sonho que habita os projetos não executados, reconhecendo a arte como um espaço de mediação entre o real e a ficção, entre o feito e o por fazer.

Figura 2 – Caderno de Busca, 2025



Por que você faz arte?

Por que eu faço arte? Eu poderia elaborar muito pra você, mas acho que eu faço porque eu faço. Eu sei que é uma resposta meio boba, mas a sensação que eu tenho é que eu faço pelo mesmo motivo que eu como, pelo mesmo motivo que eu respiro, que eu durmo: porque eu preciso. Eu consigo ficar sem comer? eu consigo ficar sem respirar? É uma condição de vida. Coisa necessária pra eu viver. Acho que é por isso que eu faço.

Essa necessidade visceral de criar encontra eco nas palavras de João Antônio, que afirma que escrever, e podemos ampliar isso para o ato artístico, "não é apenas um ato intelectual ou intelectual, chame vocês como quiserem. É um ato de vida, é um ato visceral. Eu não sei como é que eu viveria sem escrever. Aliás, só vale viver escrevendo. Se eu não estiver escrevendo, a minha vida vai muito mal." (2017)

A arte, nesse sentido, aparece como uma urgência, quase uma forma de respiração. Ainda assim, é possível perceber que nem todo gesto artístico nasce de uma demanda existencial. Em muitos casos, criar é também uma escolha, um movimento deliberado de brincar com o mundo, de propor desvios, de experimentar outras formas de estar. Essa tensão entre pulsão e decisão, entre necessidade e

liberdade, revela a complexidade do fazer artístico hoje, um campo onde convivem tanto a sobrevivência quanto o jogo.

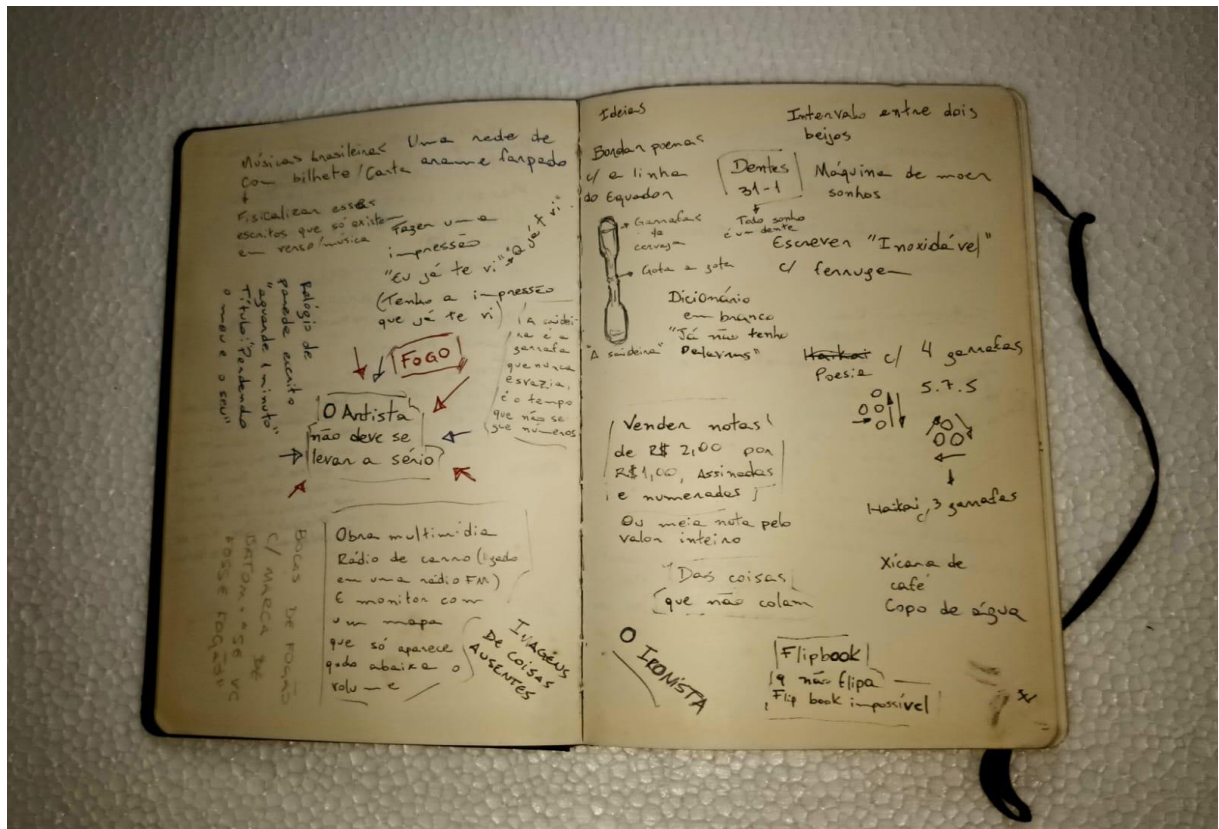
Você trabalha em um ateliê?

Não, não tenho ateliê. Não é uma coisa presente na minha vida. Até tem um quarto que eu uso pra fazer pequenos testes e algumas soluções, mas ateliê, ateliê mesmo não. Digo sempre que meu ateliê é o caderno, que eu trabalho muito com roteiros, com texto. Então, minha dinâmica é mais ou menos assim: Eu descrevo o que eu quero, como imaginei, tenho tudo isso salvo no caderno, as ideias, as ideias que podem surgir dali, as interpretações, e aí quando eu tenho possibilidades de executar aquilo, eu retorno ao caderno e executo a partir dali. Geralmente tem alterações, a ideia tende a evoluir. Mas as bases estão todas no meu caderno, estão todas anotadas, ficam todas ali, ali é meu ateliê. Meu ateliê é o meu caderno e a minha cabeça. E o caderno é uma forma de não esquecer também. Porque era comum eu pensar em alguns trabalhos e acabar não executando. Alguns se perdiam, alguns caíam no esquecimento. Tem alguns que eu lembro parcialmente, outros se perderam totalmente. Então o caderno é uma forma de evitar isso, de perder essa ideia. Eu anoto sem muita limitação do que eu estou escrevendo, sem muito filtro, tento não censurar a ideia. Vou anotando sem pensar muito. Se a ideia me pegou, se é uma ideia que eu quero executar, eu anoto ali. Tem ideias que são muito pequenas, ideias gigantes, quilométricas, tem todo tipo de ideia, todo tipo de coisa.

Essa relação com o caderno como espaço de criação e memória ressoa com o que Artur Barrio relata:

Porque não tenho ateliê. O meu ateliê é sempre um caderno, um pouco menor do que este livro, em que faço as minhas anotações. Até hoje é este o meu ateliê. E, como você viu na Bienal, meu espaço expositivo passa a ser momentaneamente o meu ateliê. Eu estava tentando mudar a direção do meu trabalho. (2018, p. 316)

Figura 3– Caderno de Busca, 2025



Este capítulo buscou mapear as origens, as inquietações e as poéticas que permeiam o fazer artístico de Busca, atravessando sua fala pessoal, o diálogo com parte da história da arte e a análise crítica. Por meio dessas múltiplas vozes, ficou evidente que sua obra se configura como uma prática intimista, experimental e profundamente ligada à materialidade e à linguagem, em que o objeto e a palavra se entrelaçam para construir sentidos múltiplos. No capítulo seguinte, avançaremos na compreensão da obra de Busca a partir da própria perspectiva do artista, que detalha e descreve alguns de seus trabalhos selecionados. Essa narração direta permitirá um contato ainda mais próximo com os processos criativos e as estratégias específicas que dão forma à sua produção, iluminando as nuances que só o criador pode revelar.

3 TRABALHOS: GESTO PALAVRA E PRESENÇA

Neste capítulo, investigo a poética visual de Busca a partir de uma estratégia metodológica baseada no entrecruzamento de vozes. A proposta é construir um campo de escuta, onde as falas do artista, reflexões de outros artistas e análises críticas coexistam e tensionem os modos de produzir, pensar e compartilhar arte contemporânea.

A estrutura do capítulo organiza-se em duas seções complementares. A primeira, PALAVRA E OBRA, reúne excertos de conversas com Busca, em que o artista comenta seus próprios trabalhos. A segunda, ANÁLISES: ARTE COMO DESVIO E ESCUTA, propõe um desdobramento crítico dessas poéticas, operando não como tradução ou validação teórica das falas, mas como um diálogo entre pensamento e prática.

Mais do que traçar um perfil individual, este capítulo busca refletir sobre o modo como um artista hoje elabora sua prática e como essa elaboração ativa questões mais amplas do campo da arte.

3.1 PALAVRA E OBRA

Nesta seção, apresento uma seleção de falas de Busca em que ele comenta diretamente algumas de suas obras. Em formato de perguntas e respostas, esses fragmentos revelam não apenas os bastidores técnicos e materiais de cada trabalho, mas também os atravessamentos subjetivos e afetivos que impulsionam sua prática. As falas foram extraídas de conversas realizadas ao longo da pesquisa, e organizadas de modo a evidenciar como cada trabalho condensa aspectos sensíveis, poéticos e críticos da trajetória do artista.

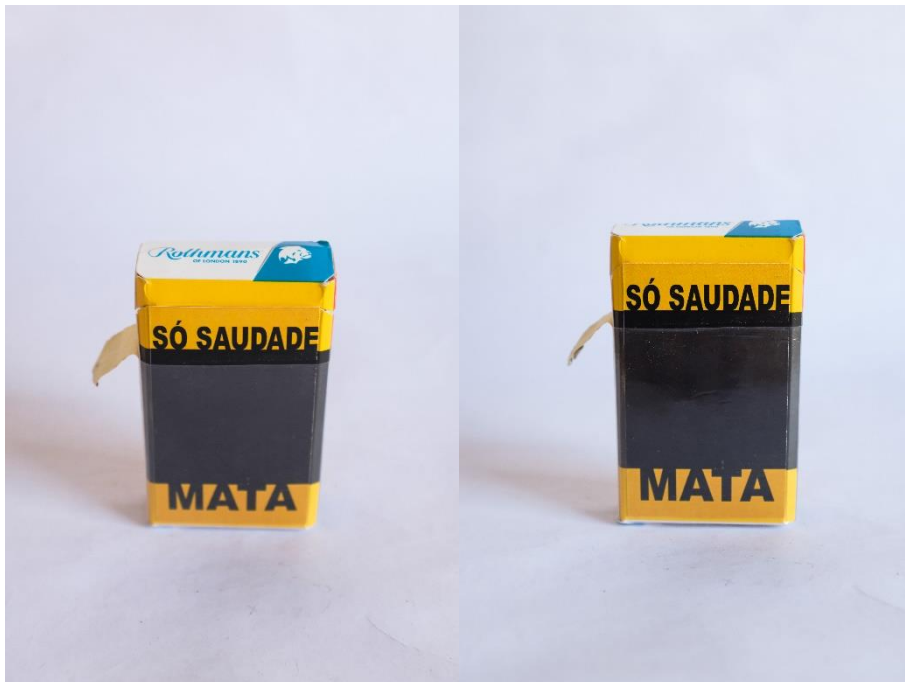
A escolha das obras partiu de um conjunto que já me era familiar e se orientou pelo critério de singularidade, tanto na abordagem formal quanto na densidade conceitual. Procurei reunir trabalhos que funcionassem como entradas para diferentes

camadas do pensamento de Busca, permitindo ao leitor acompanhar os desdobramentos entre ideia, gesto e matéria.

Como você concebeu o Só Saudade Mata?

Então, só saudade mata. Ele nasce de um jeito bem simples: vendo a mensagem que está atrás do cigarro e refletindo sobre isso, sobre relações humanas, sobre sentimentos. O motivo da criação é uma resposta às advertências que vêm nas embalagens de cigarro. No verso das carteiras, há mensagens como: “Você sofre”, “você prejudica”, “você envelhece”, “você infarta”, “você adoece”. Para cada uma dessas frases, surge a resposta “Mas só saudade mata”, uma ironia em relação ao cigarro, que, de fato, mata.

Figura 4 – “Só Saudade Mata” 2023



E qual foi a estratégia para circular esse trabalho?

No começo, o projeto foi pensado como um cartão reutilizável para cobrir as mensagens das carteiras. A ideia nunca foi vender, mas distribuir gratuitamente. Por isso, existe essa necessidade do encontro: não há restrições para a distribuição, mas

a pessoa precisa me encontrar ou entrar em contato. Cheguei a enviar alguns por correio, mas a base é o contato pessoal.

Como você pensou a relação visual do cartão com o objeto original?

A proposta é que ele se torne uma micro poesia na mesa do bar. O cartão emula a comunicação visual do cigarro com as mesmas cores, mesma fonte, só não tem a imagem central. Quase passa despercebido: se você não está atento, não percebe a mensagem. Chamo isso de micro poesia do cotidiano, algo que só funciona no detalhe discreto, na atenção à palavra. Quando comecei a publicar fotos do trabalho, João Gravador, um grande artista e grande amigo aqui de Salvador, sugeriu um lançamento conjunto em um bar. Ele já distribuía isqueiros com poesias curtas, impressas no corpo do isqueiro e a ideia casou. Fizemos o lançamento num bar no 2 de julho, e foi muito positivo. É um trabalho que depende do relacional: não pode ser vendido, porque fala de conexões, de aproximações, de marcar encontros para recebê-lo.

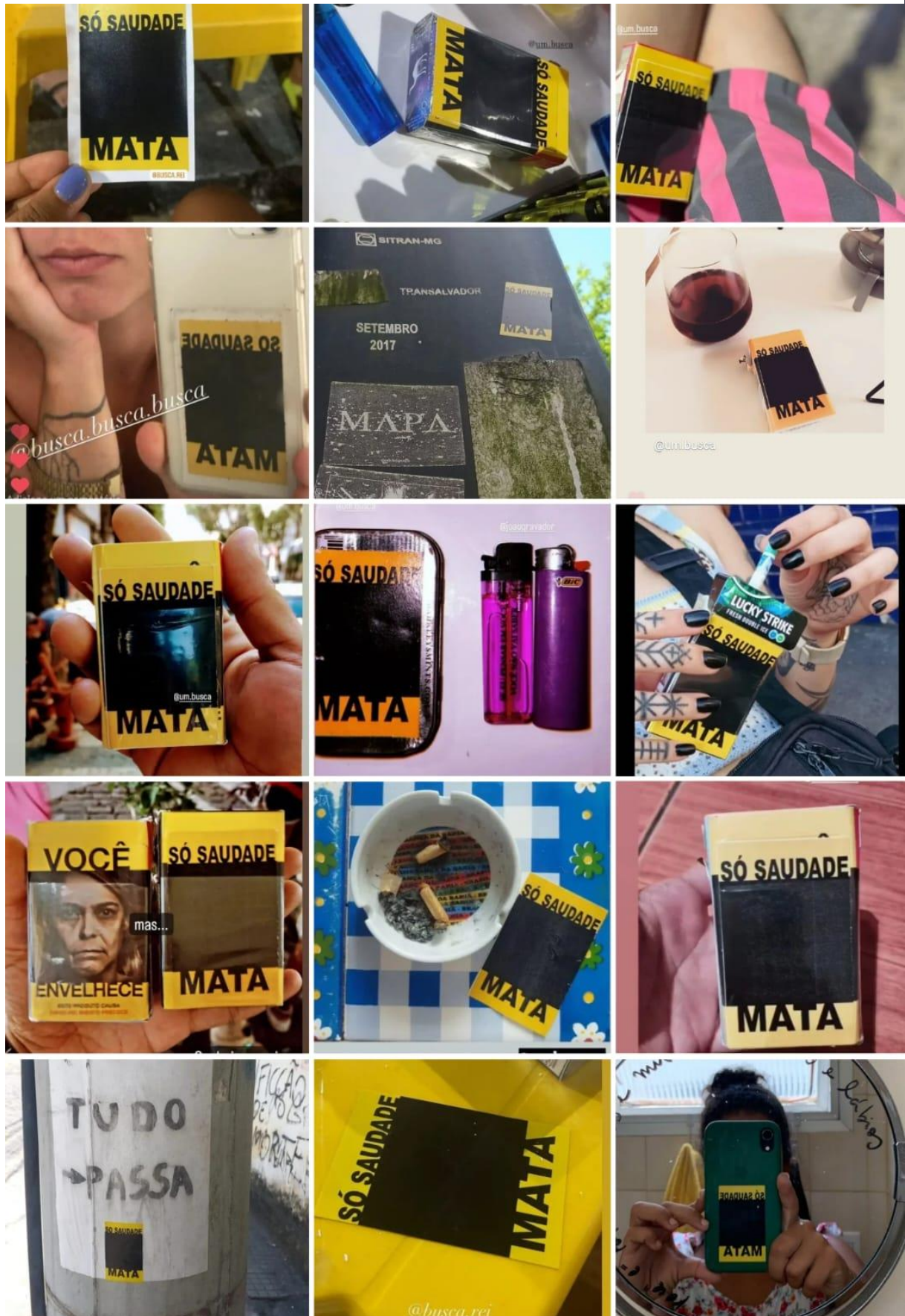
O projeto ganhou novos formatos?

Sim, o projeto ganhou desdobramentos. Virou adesivo, já que não fumantes também queriam ter a frase. Criei uma série com a mesma dinâmica: se me encontrar, te dou um. Isso gerou uma rede orgânica nas redes sociais, as pessoas fotografam o “só saudade mata” em situações variadas: no Carnaval, no celular, no espelho, na roupa... A frase se reproduz sozinha.

O que mais te surpreendeu nessa trajetória?

Quando a criei, fiquei em dúvida se faria sentido, mas é uma frase curta que toca muita gente. O trabalho circula há mais de um ano e ainda vive. É massa ver algo tão simples, feito em casa, entre minhas reflexões e loucuras sobre a sociedade, se desdobrar assim. E mais irônico ainda é perceber o desejo das pessoas por esse objeto.

Figura 5 – Publicações no Instagram de diversos usuários com “Só Saudade Mata” 2025



Como foi o processo de maturação do "*Pró-Labore*"?

BUSCA: Prolabore é um desses projetos que ficou muito tempo guardado — não exatamente arquivado ou esquecido, mas maturando. Foi um longo período de reflexão: aonde eu queria chegar? O que eu queria dizer? E qual seria a melhor forma de dizer isso? Que estratégias utilizar?

Figura 6 – “*Pró-Labore*” 2021



Por que escolher o dinheiro como suporte, já que outros artistas já exploraram isso?

É um trabalho de execução. E, embora o uso do dinheiro como suporte não seja exatamente uma novidade nas artes visuais, há muitos artistas que já abordaram isso, acho que o pulo do gato aqui está na relação direta de compra e venda.

Como essa relação de compra e venda define a essência do trabalho?

Prolabore é uma nota carimbada, escrita, “sem valor”. Uma nota de cinquenta reais. E eu a vendo por quarenta reais.

Figura 7 – “Pró-Labore” 2021

essencialmente, um jogo, que exige no mínimo duas pessoas para acontecer. A arte, nesse caso, se dá no ato da transação. E é aí que entra a discussão sobre as condições de trabalho no campo da arte. Sobre como, muitas vezes, somos nós, artistas, que custeamos o próprio material, que vendemos abaixo do custo, que lidamos com a falta de profissionalização e com a fetichização do objeto artístico. No momento em que a pessoa compra a nota, ela sabe que estou “perdendo” dinheiro. E mesmo assim ela compra. É nesse gesto contraditório também que o trabalho se completa.

Como o valor simbólico do dinheiro entra nessa equação?

E também tem a questão do gesto do artista, né? A nota tem um valor nominal, que é uma construção coletiva. Ela vale porque todos nós acreditamos que ela vale. Diferente das moedas antigas, onde o valor estava no próprio metal, hoje a nota é apenas papel. Papel que carrega um valor simbólico porque há um pacto social sustentando isso. Se as pessoas deixarem de acreditar, ela vira o que sempre foi: só papel.

Figura 8 – “Pró-Labore” 2021

Então esse trabalho também serve como um lembrete: dinheiro é papel. E quando eu executo a peça, quando intervenho sobre ela, eu também cometo um pequeno crime. Porque, oficialmente, o dinheiro em circulação não pode ser alterado. Existe uma infração ali. Uma desobediência mínima, mas concreta.

Qual é o destino final dessa nota transformada em arte?

E isso também entra na discussão: transformar papel-moeda em arte. Deslocar seu valor de uso. O carimbo que aplico sobre a nota é imperativo, ele impõe algo, uma frase que interfere diretamente na função original do objeto. E, ao fazer isso, ele anula o valor de mercado da nota. Aquela cédula não pode mais ser usada para comprar nada. Ela já não é mais dinheiro, pelo menos não nos termos de antes. E talvez passe a ser outra coisa.

Me fala do "*Se Você Fosse Fogão...*"

"Se Você Fosse Fogão..." é um dos trabalhos que flerta diretamente com o jogo de palavras com metáforas. Essa proposição, esse "se", me interessa muito. Porque ele abre uma possibilidade, uma projeção, um desejo. Ele aciona a fantasia, numa fricção entre o "se" e o verbo no pretérito. A proposta parte de algo simples: um jogo entre a boca do fogão e a minha boca, um encontro de bocas. É uma imagem que brinca com o risco, com o calor, com a aproximação do perigo.

Figura 9 – "*Se Você fosse Fogão*" 2021



Tem algo ali entre o metal frio e o calor da boca. Um atrito simbólico e físico. A palavra fogão já carrega em si o fogo, a combustão, a chance de se queimar. Ao mesmo tempo em que remete ao cotidiano, à cozinha, ao cuidado, ao alimentar. A obra se sustenta nesse tensionamento entre a frieza do objeto e a intensidade da ação. Entre o desejo e o risco. É um trabalho que, pra mim, trabalha com a sutileza. Uma sensualidade quase silenciosa. Algo que se insinua, que está mais nas entrelinhas do que na evidência

Figura 10 – “Se Você fosse Fogão” 2021



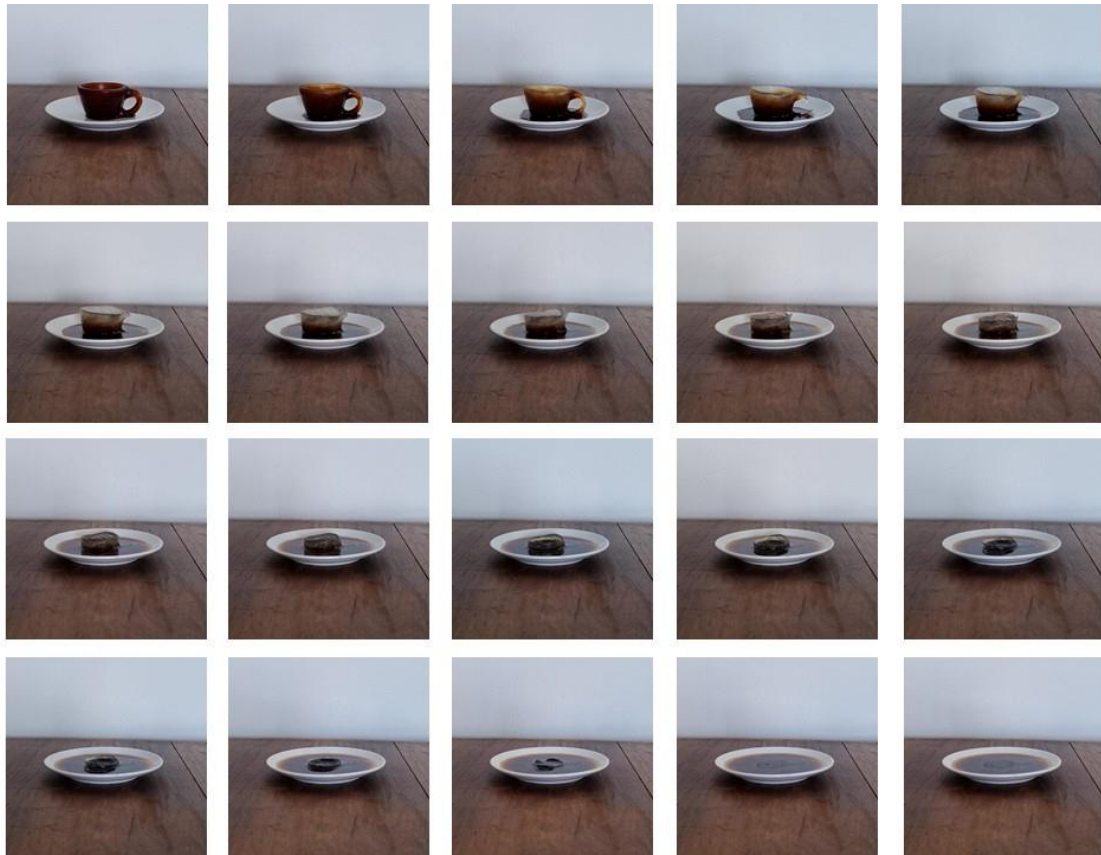
Seus títulos costumam ter uma certa reflexão, quase como um condutor da obra, porque a escolha de um título simples como “café”?

Realmente, *Café* talvez seja um dos títulos mais diretos que já dei, acho que vem da procura por um equilíbrio entre título e obra, no caso desse trabalho ele está todo ali, na obviedade. Ele vem dessa atenção que eu tenho à linguagem, especialmente às expressões do cotidiano. Parte de uma figura de linguagem muito comum: a metonímia, no caso entre conteúdo e continente. A gente geralmente diz: “vou tomar uma xícara de café”. E é aí que começa o trabalho.

Qual foi o plano inicial para materializar essa metonímia?

A ideia inicial era expor esse objeto em uma galeria, essa xícara feita de café congelado. A proposta era acompanhar o seu derretimento. No plano original, a

Figura 11 – “Café” 2023



xícara seria substituída a cada uma hora, que é mais ou menos o tempo que ela leva para se desfazer completamente. Um projeto que exige uma logística específica: manutenção constante, controle do ambiente, atenção à duração. Um plano complexo, especialmente dentro do espaço expositivo tradicional. Depois, quando consegui realizar de fato o objeto, resolvi utilizar a fotografia pra ter um rastro daquele objeto efêmero. Filmei todo o processo do derretimento e, a partir desse vídeo, selecionei frames para compor uma sequência visual. O resultado foi uma montagem quadrada, composta por nove imagens de 15x15 cm, que mostram as diferentes fases do desaparecimento da xícara.

Parece haver uma relação também com o tempo, o derretimento, a fotografia...

Sim, tem muito de tempo nele. O tempo do derretimento, o tempo da dissolução, o tempo do fim. Tem uma questão estética, as formas criadas à medida que o objeto tridimensional se desfaz, as massas, as texturas, o líquido escorrendo. Mas há também uma camada de silêncio: o tempo da pausa, o tempo do café. A quantidade de café foi calculada para caber perfeitamente no pires, tem esse tempo da tensão, de parecer que vai transbordar. E, quando essa xícara virou fotografia, os frames

congelaram um instante que, na realidade, já não existe mais. São imagens de um tempo que não volta. Porque essa ação, esse derreter, foi única. Ela é possível de reproduzir, mas em um novo objeto, tipo o rio que não se entra duas vezes.

Você tinha dito que tem uma obra “fantasma”. Como é que isso funciona?

Então... é uma obra que eu fiz, ou uma ação, talvez. Não sei se dá pra chamar de performance, porque não tinha ninguém vendo, não foi feito pra ser visto, pelo contrário. Mas eu fiz uma pintura pequena, fácil de carregar. E aí, durante um dia, fui aos principais museus daqui de Salvador e coloquei meu trabalho na parede, junto de outras exposições, e fotografei.

O trabalho é uma pintura a óleo, justamente pra seguir a tradição da valorização dos trabalhos considerados mais nobres, mais requintados, os “clássicos” da arte. E o que está escrito na pintura é: “meu trabalho”. Então, é um meta-trabalho. É o meu trabalho falando sobre ele mesmo, inserido no meio de outros trabalhos, em locais de relevância, de grande importância institucional.

A ideia original era uma espécie de brincadeira, mas que também questionava esse desejo de estar no museu. Quanto tempo é válido estar no museu? Porque o trabalho ficava ali por pouco tempo. Ela ficava alguns minutos, quase uma hora no máximo, na parede. E era um trabalho também de se esconder dos seguranças, de fazer essa ação meio camuflada.

A ação questionava essa lógica do currículo, do reconhecimento, da validação institucional. O que é mais importante? Estar num lugar? Ou fazer um trabalho no qual você acredita? Uma exposição pode ficar um mês em cartaz. Se ficar um dia, se ficar um minuto, será que isso faz alguma diferença real no final? Se tem o nome da instituição no currículo ninguém questiona quanto tempo ficou.

A ideia era jogar com isso, com as redes sociais. Eu tirei as fotos, de fato. A intenção era postar, marcar os museus, agradecer por "participar da exposição", fazer essa brincadeira com a lógica da legitimação.

Só que, depois de realizar a ação, mostrei as fotos pra alguns colegas. E um deles, que trabalha no educativo de um museu, me alertou: aquilo poderia pegar mal, poderia

prejudicar quem trabalha nos museus: seguranças, funcionários, o próprio educativo. E, sabendo que a corda sempre arrebenta pro lado mais fraco, resolvi engavetar o trabalho. Decidi não tornar público, não divulgar os registros.

Então, é um trabalho que foi feito e que, pra mim, existe. Ele existe quando eu conto. Ele existe na força do relato. Mas os registros não são apresentados, não estão disponíveis. O trabalho só existe nessa camada da comunicação mesmo.

E eu acho isso interessante também, porque cria outra relação com a obra. A pessoa pode não acreditar que eu fiz. E ela tem todo o direito de não acreditar. Pode ser que nunca tenha acontecido. Ou pode ser que sim. É um exercício de fé.

Qual seu trabalho mais recente?

É uma performance chamada "*Desembarque*". Na verdade, é também uma foto-performance. Eu me posiciono na área de desembarque do aeroporto segurando um cartaz com os dizeres: "Esqueci seu nome". A primeira vez que realizei a ação foi no aeroporto de Salvador, mas a ideia é levá-la para outros aeroportos, expandindo o gesto em diferentes contextos.

Figura 12 – “Desembarque” 2025



E como surgiu essa ideia?

Ela parte de uma cena muito comum, até clichê, nos aeroportos: pessoas esperando outras com uma plaquinha na mão. Todo mundo já viu isso. É quase um ritual. O cartaz com um nome é o símbolo do reencontro, do reconhecimento. Mas, no meu caso, ao escrever “esqueci seu nome”, eu quebro completamente essa expectativa. A ideia é jogar com o estranhamento da frase.

O que é para você essa inversão de expectativa?

Pra mim, tem algo muito forte aí. O aeroporto é esse lugar de passagem, de trânsito contínuo, um *não-lugar*. As pessoas estão sempre indo ou vindo. A identidade se dilui na velocidade. Então, me colocar ali, de pé, como quem espera, mas sem lembrar a quem espera, cria um atrito simbólico entre presença e ausência, entre memória e esquecimento.

Existe um corpo que aguarda, mas não se lembra mais do outro. E isso toca em muitas questões: afeto, relações líquidas, fragilidade dos vínculos. Tem uma discussão sobre

a performance da espera, sobre o quanto das nossas relações é, de fato, real, e o quanto é encenação. O cartaz com o nome esquecido vira símbolo do que foi ou poderia ter sido uma relação.

Além disso, *Desembarque* mimetiza uma ação cotidiana. É um gesto banal, mas que ganha peso simbólico quando deslocado do seu contexto. Estar ali, parado, com um cartaz, repete algo que todos reconhecem, mas subverte o sentido ao esvaziar o nome. É só o rastro de uma relação, uma presença incompleta.

Tem algum trabalho não realizado que você gostaria de executar?

Um recente, que está rondando a minha mente há bastante tempo, entre vários, se chama *Sonho em Dois Tempos*. A ideia seria montar uma banca, uma mesa simples, numa praça popular, com uma placa escrita: “um sonho por um sonho”. A proposta é escutar o sonho das pessoas, tanto os sonhos que elas têm ao dormir quanto os que têm para o futuro, para o porvir. Não importa o tipo de sonho, nem a sua natureza. Em troca, a pessoa receberia um sonho, o doce mesmo.

Esses áudios seriam gravados e, num segundo momento, a ideia é apresentar esse material em uma estufa de lanchonete, daquelas comuns, de salgado, mas vazia. Dentro da estufa haveria uma projeção sonora, com os relatos sendo reproduzidos em volume muito baixo, de forma que o público precisasse se aproximar bastante para ouvir. A estufa, nesse caso, seria o espaço de escuta. Um espaço vazio, mas carregado de voz.

3.2 ANÁLISES: ARTE COMO DESVIO E ESCUTA

As entrevistas deste capítulo focam nos trabalhos de Busca e na articulação com questões mais amplas do campo da arte contemporânea, como a relação com o mercado, a aposta na efemeridade, o uso da palavra como gesto e a recusa ao objeto tradicional, que constituem núcleos recorrentes. A seguir, proponho um desdobramento crítico dessas poéticas, não como tradução teórica das falas, mas como um diálogo expandido entre pensamento e prática.

Entre o mercado e o encontro, a obra de Busca revela uma crítica constante aos circuitos tradicionais da arte, deslocando a atenção do objeto para o gesto e do produto para a relação. Em *Pró-Labore*, uma ação em que Busca vende uma nota de R\$50 carimbada com a inscrição “sem valor” por R\$ 40, expõe-se a fratura entre valor simbólico e valor de troca, tema caro a Cildo Meireles: “O que estava me interessando discutir ali era esse gap entre valor simbólico e valor real, valor de uso e valor de troca” (2011, p. 119). O gesto, ao tensionar a lógica do lucro, opera como uma microeconomia poética, em que o excesso de sentido anula a função de mercado.

No entanto, Waltercio Caldas adverte para um impasse: “O sistema adquire uma obra de arte porque quer capitalizar ainda mais essa potência. [...] Se acreditamos que uma obra de arte pode perder algo de seus fundamentos por estar inserida no complexo jogo do mundo, os ingênuos somos nós” (2011, p. 107). Sua fala impõe um dilema: a potência crítica de uma obra resiste à incorporação ou é precisamente essa incorporação que a neutraliza? Nesse sentido, a ação de Busca em *Pró-Labore* pode ser lida tanto como recusa quanto como armadilha, sendo uma crítica que já sabe de sua possível captura.

A nota carimbada, ao circular como “sem valor”, arrisca-se a se tornar fetiche justamente por declarar o oposto. E talvez seja aí que o trabalho atue com maior intensidade: não ao tentar escapar do sistema, mas ao deixar visível o momento em que é quase absorvido. Busca não nega a contaminação; ele a utiliza como linguagem. Ao criar um gesto que simultaneamente se oferece e se retira do jogo do valor, o artista aponta para a contradição como ferramenta crítica, ou seja, uma zona ambígua entre crítica e coabitação, onde a arte insiste em não se resolver.

Essa recusa ao fetiche do objeto artístico ressoa o alerta de Ricardo Basbaum: “Todo o circuito de arte acaba se movendo ao lado do mercado; ele não é crítico e autônomo o suficiente para trazer ao primeiro plano as produções que não são trabalhadas com facilidade pelo seu jogo” (2009, p. 74). Busca responde a esse jogo com gestos mínimos, como em *Só Saudade Mata*, impresso em cartões de cigarro e distribuído gratuitamente. A escolha deliberada por não comercializar esses trabalhos aproxima sua prática da de Paulo Bruscky: “Toda minha obra tem um viés poético. Eu trabalho muito com a palavra” (2018, p. 442). Assim, o texto, a fala e a inscrição tornam-se o verdadeiro valor da obra, além de qualquer suporte permanente.

No entanto, essa aposta na relação direta, no gesto ofertado, não está isenta de tensões. Como adverte Amílcar de Castro: “Essa história de participação do espectador é [...] uma bobagem, uma mentira boba na verdade, não pode ir além de um certo limite. E você já sabe disso antes” (2011, p. 29). A crítica de Amílcar não nega a presença do público, mas problematiza a fetichização da participação como dispositivo garantido de sentido. Busca parece operar justamente nesse limite: seus trabalhos, embora convidem à recepção, não dependem dela para existir. Eles não dramatizam a presença do outro, tampouco exigem interação ativa.

Em vez de confiar na “participação” como estrutura salvadora, Busca cria situações ambíguas, em que o público é provocado a perceber, e não necessariamente a interagir. A potência do gesto está no modo como ele se inscreve no cotidiano de forma quase imperceptível, abrindo espaço para o acaso, o silêncio, o desvio. Assim, mesmo ao flertar com o encontro, Busca mantém uma distância crítica em relação ao espetáculo da participação, evitando que a relação se transforme em performance do engajamento.

É também no risco e na efemeridade que sua poética se desdobra. Trabalhos como *Café*, uma xícara feita de café congelado que se desfaz lentamente, *Desembarque*, onde o artista fica na área de desembarque do aeroporto segurando um cartaz escrito “esqueci seu nome” e *Meu Trabalho*, ação clandestina em que uma pintura a óleo com a frase “meu trabalho” foi colocada temporariamente nas paredes de museus, assumem o desaparecimento como estratégia estética. Busca caminha ao lado de Artur Barrio, que escreve: “Continuo dizendo que o meu trabalho [...] possui um registro fotográfico, que é apenas um pequeno fragmento da obra. Portanto o trabalho em si desapareceu, não existe” (2018, p. 315).

O risco, presente também em ações como *Pró-Labore* (pela alteração de cédulas) e *Meu Trabalho* (pela inserção não autorizada em instituições), é assumido como parte do processo criativo, tal como defende Cao Guimarães: “O risco é elemento fundamental no meu processo de criação” (2011, p. 50). A obra, nesse caso, não é o objeto, mas o momento. Ela se sustenta no relato, na memória, no rastro. Como propõe Tunga: “O instante, ou seja, um bloco de tempo, isso me interessa como concepção da temporalidade” (2018, p. 522).

Essa estética do ínfimo se estende à escala da linguagem. Busca opera por meio de inserções sutis no cotidiano: um cartão de cigarro, uma placa no aeroporto, um carimbo em dinheiro. Sua poética do detalhe ressoa Wladimir Dias-Pino, que afirma: “O poema é material, pode ser rasgado, mas não há como rasgar a poesia” (2018 p. 66). A materialidade do signo, seja ele imagem ou palavra, é o campo de atuação de Busca.

Ao mimetizar códigos cotidianos comuns, como embalagens, placas e cédulas, ele se insere no que Cildo Meireles chamou de “circuitos ideológicos”: “Utilizar esse sistema disponível de circulação [...] para propagar contrainformação” (2011, p. 123). A frase “Esqueci seu nome”, em *Desembarque*, e “só saudade mata”, impressa com precisão gráfica em papel barato, operam como dispositivos irônicos, sutis e perturbadores. Elas ativam um humor próximo do que Waltercio Caldas define como força inconsciente: “O humor é tão inconsciente e inevitável que não preciso sequer me preocupar com ele” (2011, p. 102).

Nesse contexto, a arte de Busca encarna uma ética que percorre muitos dos depoimentos analisados ao longo da dissertação: uma arte que desobedece (como em Barrio), que circula (como em Meireles) e que interroga (como em Bruscky). Não se trata de perfeição formal, mas de intenção crítica.

Projetos como *Sonho em Dois Tempos*, que propõe a troca literal de um sonho contado por um sonho doce, materializam a função do artista como agente de deslocamento simbólico, que ainda acredita na escuta como forma de troca. Um gesto mínimo que recupera, nas palavras de Paulo Bruscky, o papel essencial do artista: “O artista não pode perder a função de mostrar” (2018, p. 456).

Ao transformar gestos mínimos em críticas, seja ao mercado, às instituições ou à fugacidade das relações, Busca dialoga com o legado da arte brasileira contemporânea. Uma prática que, como definiu Luciano Fabro, “faz em relação” (2011, p. 45), nunca apenas “em reação”. Sua obra é um exercício de liberdade no abismo entre o real e o possível, onde, como diz Waltercio Caldas, “a arte é exatamente esse desconhecido, esse desafio” (2009, p. 100). E é nesse campo do desafio, da hesitação fértil, que a poética de Busca encontra sua forma.

4 MOVIMENTOS NA RUA, MOVIMENTOS COLETIVOS

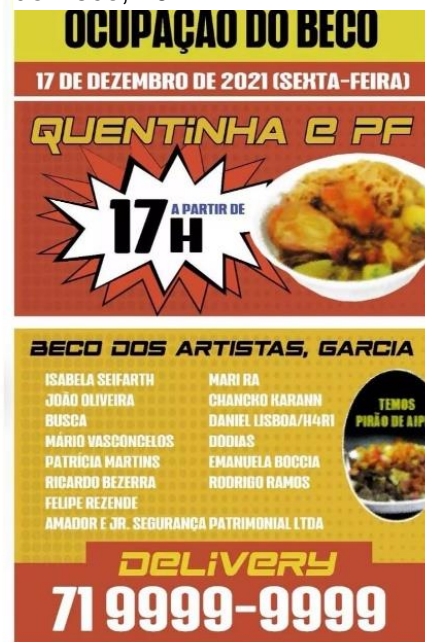
Se, nos capítulos anteriores, acompanhamos a prática de Busca em sua dimensão mais individual, aqui analisaremos o artista como criador e produtor de movimentos coletivos. Criado em parceria com a artista Milena Ferreira, o CAB pode ser lido não apenas como um projeto curatorial, mas como uma obra expandida, em que pensamento, processo e gesto coletivo se entrelaçam. A lógica que atravessa seus trabalhos encontra no CAB uma espécie de sintetizador ético e político.

Este capítulo, portanto, propõe uma leitura do CAB não como apêndice ou extensão pragmática da carreira de Busca, mas como obra-processo, plataforma curatorial e dispositivo crítico. Trata-se de um projeto que não apenas organiza mostras, mas produz relações, desloca funções institucionais e reposiciona a arte no cotidiano, tensionando as próprias ideias de mediação, curadoria e acesso. Ao analisar o CAB à luz dos conceitos já debatidos, como efemeridade, proximidade, linguagem cotidiana e crítica institucional, propõe-se aqui um diálogo entre estética e política.

Você pode falar um pouco sobre o CAB?

Claro. Mas pra falar do CAB, eu preciso primeiro falar da Ocupação do Beco, que, na minha cabeça, foi um embrião do CAB. Essa ocupação aconteceu em 2021. Foi um trabalho coletivo em que, durante um dia, ocupamos o Beco dos Artistas, no bairro do Garcia, em Salvador. O espaço utilizado era um antigo depósito do bar, e a ação foi organizada por mim, Patricia Paixão, Chancko Karann, Emanuela Boccia e Felipe Rezende.

Figura 13 – Folder da Ocupação do Beco, 2021



Como foi a dinâmica da ocupação?

Foi um movimento completamente autônomo. Conversamos com o dono do bar, organizamos tudo: limpamos o espaço, cuidamos da iluminação, fizemos a montagem e convidamos outros artistas para participarem.

E como os artistas se relacionavam nesse espaço?

Foi uma experiência bastante horizontalizada, onde cada artista escolheu onde expor seu trabalho. Não houve curadoria nem hierarquias. A ideia era justamente essa quebra, essa experimentação. Foi um evento coletivo e muito bem recebido. Teve grande presença de público e surgiu da vontade de quebrar a lógica dos espaços institucionalizados da arte. Era sobre ocupar outros lugares, estar em outros lugares. E isso, pra mim, foi fundamental, questionar essas estruturas mais tradicionais de organização.

Figura 14 – Ocupação do Beco, 2021



Figura 15 – Ocupação do Beco, 2021



Figura 16 – Ocupação do Beco, 2021



E como o CAB surge a partir disso?

Anos depois, numa conversa com Milena Ferreira, a gente discutia sobre possibilidades de mostrar o trabalho, sobre a dificuldade de conseguir entrar em museus, e sobre como, no eixo Rio-São Paulo, muitos artistas tinham ateliês coletivos e como isso era positivo para as trocas. Falávamos também dos ateliês abertos que aconteciam por lá, e de como isso ainda era muito difícil aqui em Salvador.

Eu já tinha essa vontade de experimentar outras formas de exposição. A gente falava sobre espaços de ateliê coletivo, sobre a falta de acesso, e sobre como criar lugares de produção e circulação artística em Salvador. Foi aí que surgiu a ideia de uma mostra que fosse um híbrido entre exposição de processo e ateliê aberto, mas nas ruas, mais especificamente nos bares do bairro Dois de Julho.

Por que o Dois de Julho?

É um bairro boêmio, com uma tradição ligada a artistas e espaços culturais, mas que também é um bairro do centro, popular, atravessado por muitas camadas

sociais. Essa complexidade era importante pra gente. A ideia era ocupar esses espaços cotidianos e transformá-los em lugar de encontro entre arte e público.

E como funciona na prática?

A proposta é que cada bar seja ocupado por dois artistas. São dez bares por edição. O evento já teve três edições, além de alguns desdobramentos. A gente costuma montar uma banca para a seleção, e essa banca é formada por três pessoas: um artista que já participou do CAB, alguém ligado a algum espaço independente de arte em Salvador, e uma pessoa da academia, geralmente um professor. A ideia é formar esse tripé de olhares.



A ideia sempre foi aproximar a arte das pessoas, romper com esse estigma do museu que ainda é um lugar onde muita gente não se sente à vontade de entrar. É também uma tentativa de desconstruir a ideia de que arte contemporânea é para poucos ou exige um certo entendimento prévio. A intenção sempre foi criar algo que funcionasse de forma diferente, que acontecesse de outras maneiras.

O CAB é também essa ideia de dar lugar. De possibilitar que os artistas mostrem seus trabalhos, compartilhem seus processos. Como falei, a gente monta essa banca com olhares diversos, mas tem um ponto importante: no CAB, a gente não solicita previamente o trabalho que será apresentado. A gente acredita que o artista é a melhor pessoa pra decidir o que mostrar. E, como o CAB é também um exercício de fala, acreditamos que o artista é quem melhor pode falar sobre sua obra.

E como tem sido a resposta?

Tem sido muito positiva. O CAB possibilita relações: entre artistas, entre público e obra, entre obras e o espaço. Na primeira edição, tanto eu quanto Milena participamos também como artistas. Mas, a partir da segunda, percebemos que não era possível conciliar produção e participação artística. Então, abrimos mão de expor nossos trabalhos pra focar na organização e produção.

É um trabalho que me toca profundamente, porque lida com algo em que acredito muito: a arte como algo acessível, conversável, próxima. O artista estar ali, falar sobre seu trabalho, gerir sua própria apresentação, isso, pra mim, é fundamental.

E como vocês mantêm o projeto?

A gente faz o CAB na unha mesmo, desde a primeira edição. Eu e Milena tocamos o projeto com um orçamento quase zero, botando nosso corpo, nosso tempo, nossas ideias no processo e confiando muito nos artistas. É uma parceria real. Os artistas fazem parte, acreditam, se envolvem, fazem acontecer. E é isso que dá força ao circuito.

Figura 17 – CAB 1, 2024



Figura 18 – CAB 1, 2024



Figura 19 – CAB 1, 2024



Figura 20 – CAB 2, 2024



Figura 21 – CAB 2, 2024



Figura 22– CAB 2, 2024

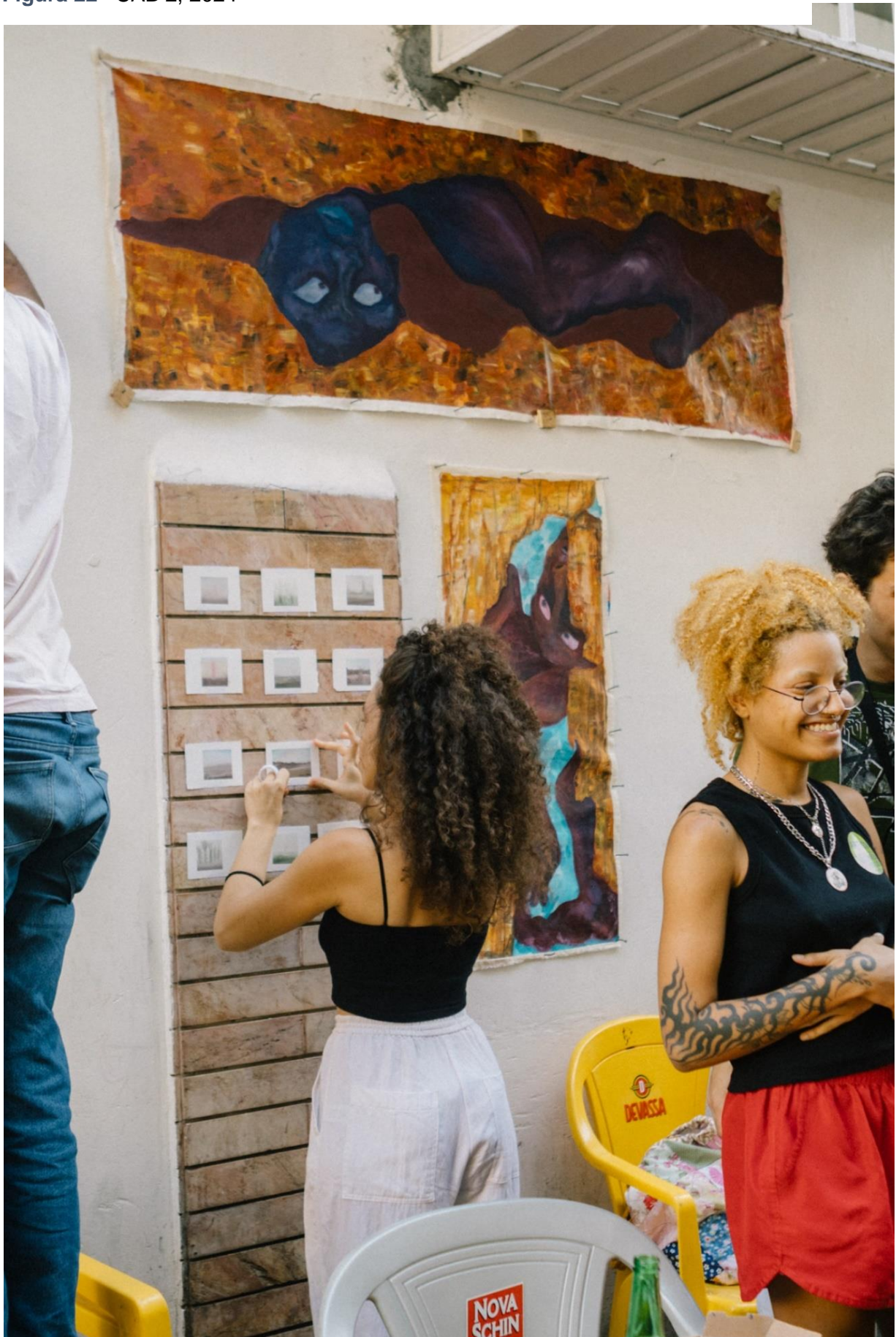


Figura 23– CAB 2, 2024



Figura 24 – Ocupação CAB - Pivô, 2024



Figura 25 – Ocupação CAB - Pivô, 2024



Figura 26 – Ocupação CAB - Pivô, 2024



Figura 27– CAB +, 2025



Figura 28 – CAB +, 2025



Figura 29– CAB +, 2025



Figura 30– CAB +, 2025



Ao revisitar a Ocupação do Beco e narrar a criação do CAB, percebe-se como ambos os movimentos partem de uma mesma pulsão: o desejo de romper com os modos tradicionais de circulação da arte e criar espaços de encontro mais livres, horizontais e afetivos. A experiência no Beco foi, de certo modo, um ensaio daquilo que viria a se tornar o Circuito de Arte em Boteco, uma experiência ampliada, mais estruturada, mas que carrega a mesma vontade de desinstitucionalizar, de abrir caminhos próprios, de criar comunidade.

O CAB não é apenas um evento, mas uma prática que inventa modos de existir artisticamente. Ele acontece nos interstícios: entre arte e cotidiano, entre formalidade e improviso, entre o trabalho e o encontro. É nesse entre que mora sua força. E talvez por isso ele mobilize tantas pessoas, porque propõe um outro jeito de fazer, mais próximo e mais possível.

Finalizar este capítulo com a história do CAB é também afirmar que pensar a prática artística passa por pensar seus contextos, seus atravessamentos e suas urgências. Falar do CAB é falar de desejo, de ausência, de tentativa, de risco, mas, sobretudo, de invenção coletiva. E, nesse sentido, ele continua sendo não só um

espaço de visibilidade, mas também um lugar de cuidado, troca e construção de sentido.

5 CONCLUSÃO

(...)Não sei se eu era ele
Nem sei se ele era eu.
(Zé Limeira)

Ao longo desta dissertação, defendi que a fala do artista em primeira pessoa, seja por meio de escritos de artistas, entrevistas ou outros registros, constitui um saber epistêmico tão legítimos quanto tratados filosóficos, antropológicos e sociológicos. Essa hipótese, no entanto, não se sustenta apenas nos argumentos apresentados, mas na própria arquitetura da pesquisa: ao eleger “Busca” como objeto, criei um laboratório de auto investigação em que eu, Caiuã, pesquisador da UFBA, mergulho nos gestos, dúvidas e rastros do meu outro eu artístico. Essa cisão entre sujeito e objeto, longe de ser um acidente metodológico, constitui o próprio dispositivo que fricciona o distanciamento acadêmico.

Quando minha fala enquanto artista (Busca) passou a ser fonte primária das análises feitas por mim mesmo (Caiuã), os binômios tradicionais da pesquisa, como teoria/prática, observador/observado e texto/corpo se atritam. Como na Ocupação do Beco, onde um depósito de bar foi transformado em espaço expositivo, a dissertação se tornou uma zona de ocupação conceitual. O “erro” aparente de estudar a si mesmo revelou-se uma potência metodológica. A intimidade com meus processos criativos permitiu acessar camadas que dificilmente seriam visíveis a um observador externo, como a culpa ética em *Meu Trabalho* ou a economia precária por trás de *Pró-Labore*.

Essa performance epistêmica estabelece Busca não como um simples pseudônimo, mas como uma pessoa conceitual. Uma entidade que encarna o conflito entre o artista que segura uma placa em um aeroporto escrita “esqueci seu nome” e o acadêmico que assina “Caiuã” na capa desta tese. A tensão entre essas identidades não enfraquece a pesquisa, mas a enriquece, tornando o texto um autorretrato operante.

A radicalidade da proposta emerge, principalmente, na centralidade dada aos escritos do artista como forma legítima de pensamento. Os relatos de Busca não ilustram teorias consagradas; eles são a teoria em ação. Quando digo “sou dessas mágicas de carta, de manipulação... corpo a corpo, no detalhe”, essa frase,

aparentemente banal, opera como uma entrada para discutir escala, gesto e contexto, revelando também, uma economia política do gesto: escolher o pequeno, o portátil, o barato é também expor as condições materiais de produção da arte fora dos centros hegemônicos.

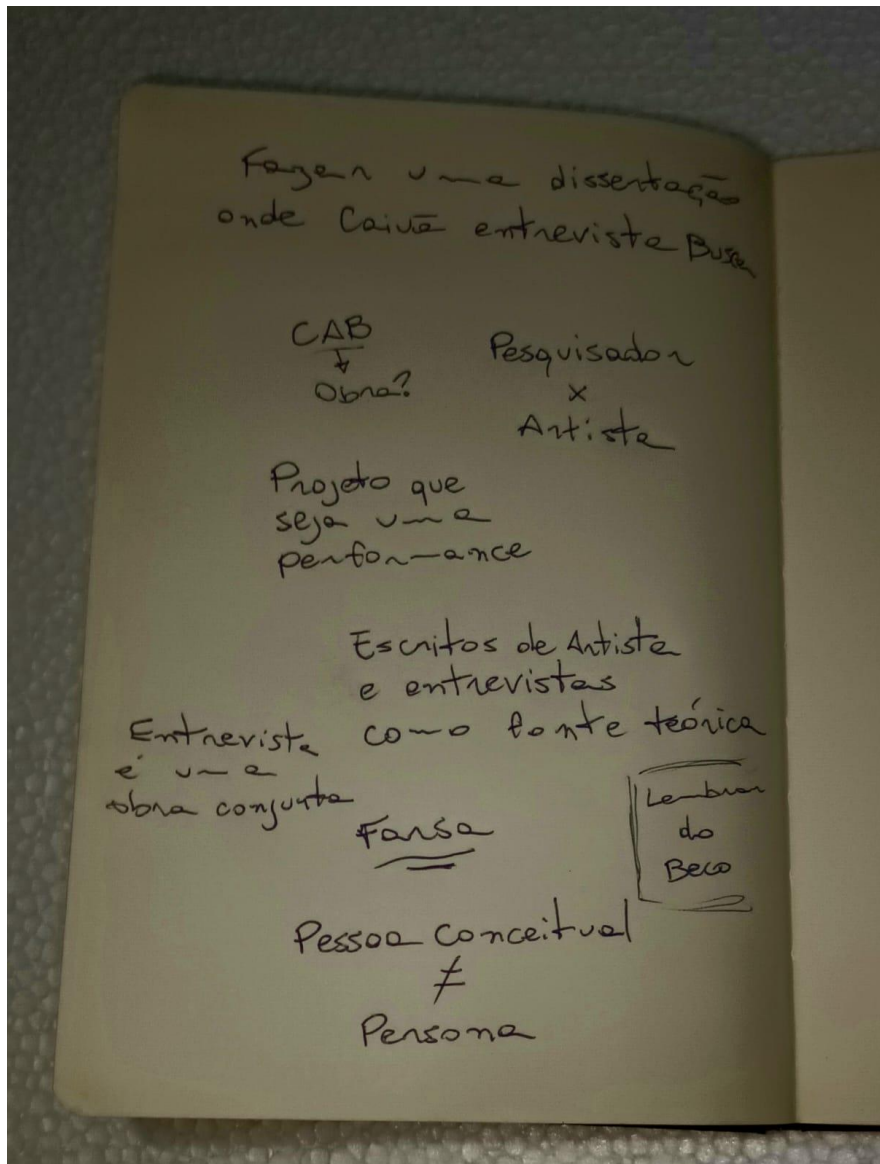
O caderno onde Busca rascunhou *Só Saudade Mata*, com cálculos de custo de impressão, gambiarras visuais e esboços de tipografia é tão teórico quanto os *Parágrafos sobre Arte Conceitual* de Sol LeWitt. Ambos são máquinas de pensar o fazer. O gesto de escrever não é posterior à criação: é parte constitutiva dela. A teoria nasce no mesmo lugar onde o erro se arrisca.

Dessa forma, esta dissertação se apresenta como um objeto performático, um corpo textual que vaza entre identidades e materialidades e que se recusa a ser neutro. Ao revelar-se como autorretrato, ela valida sua própria tese: que o pensamento na arte pode ganhar potência quando reduzimos a distância entre quem pensa e quem faz. Caiuã e Busca não são opostos, mas funções alternadas de um mesmo processo criativo. Aquilo que pode parecer defeito torna-se método: uma tentativa de habitar o intervalo entre prática e reflexão, entre o gesto e sua escrita. Em última instância, o duplo Caiuã/Busca não é uma patologia, mas um sintoma saudável da arte contemporânea. Ele encarna o conflito gerador que atravessa a criação hoje. Quando o “pesquisador” (Caiuã) analisa a fala do “artista” (Busca), não há mediação, mas um reconhecimento. Como na obra *Café*, onde a xícara se dissolve em tempo real, esta dissertação aceita sua efemeridade.

Embora esta pesquisa tenha defendido que as falas dos artistas em primeira pessoa constituam formas legítimas de pensamento teórico, é importante reconhecer seus limites. Elas não anulam a potência dos materiais, mas convocam uma leitura cuidadosa e situada, que compreenda também o que escapa ou se silencia nesses registros. Um dos riscos mais evidentes é o excesso de subjetividade: os escritos de artistas não visam à objetividade nem à completude histórica. Muitas vezes, são fragmentários, idiossincráticos, contraditórios. Operam mais como gesto do que como síntese. Como pensar, então, sua validade epistêmica? A resposta talvez esteja em assumir esses materiais como sintomáticos, não sistemáticos. Eles não explicam toda a obra, mas a atravessam; não oferecem teoria fechada, mas pistas, hesitações, ruídos.

Outro limite está na lacuna contextual. Uma fala de artista pode desconsiderar o contexto social, político ou institucional em que a obra circula. A ausência de mediação crítica como a de curadores ou historiadores, pode gerar leituras autorreferentes ou mesmo limítrofes sobre contextos, privilégios e apagamentos. Por isso, o uso dos escritos de artistas como teoria exige uma prática interpretativa atenta que cruze o testemunho com o debate. Eles não devem substituir outras formas de reflexão, mas coexistir com elas, como camadas que enriquecem a compreensão da arte a partir de dentro. Em outras palavras, trazer a fala em primeira pessoa para o centro não significa expulsar a crítica, mas reconfigurar o lugar de onde ela parte.

Figura 31 – Caderno de Busca, 2025



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Sonia. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 191 a 208
- ANTÔNIO, João. Encontro Marcado - João Antônio. YouTube, 17 ago. 2017. 1 vídeo (9 min 39 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6OYFRFgiEz4&ab_channel=J.Silva. Acesso em: 19 mar. 2023
- ART&LANGUAGE. “Arte-Linguagem” In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekkind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 235-248.
- BARRIO, Artur. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 309 a 334
- BASBAUM, Ricardo. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.71 a 93
- BRUSCKY, Paulo. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 437 a 456
- CALDAS, Waltercio. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.97 a 107
- CALDAS, Waltercio. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 353 a 376
- DIAS, Antonio. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.59 a 67
- DIAS, Maurício; RIEDWEG, Walter. Encontros com o outro. Entrevista a Glória Ferreira. In: FERREIRA, Glória. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.135 a 155
- DIAS-PINO, Waldemar. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 63 a 72
- FABRO, Luciano. Entendo Shakespeare, posso até participar, mas falo com Dante. Entrevista a Glória Ferreira. In: FERREIRA, Glória. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.45 a 61
- FELIX, Nelson. Domínios, dimensões, escalas. Entrevista a Glória Ferreira. In: FERREIRA, Glória. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.157 a 163
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas: 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Traduzido por Pedro Sússekkind et al
- FERREIRA, Glória. **Encontros marcados**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-6, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80132>
- FREITAS, Iole de. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 335 a 352

GEIGER, Anna Bella. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.19 a 37

GEIGER, Anna Bella. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 175 a 190

GUIMARÃES, Cao. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.41 a 55

LEIRNER, Nelson. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 163 a 174

LEWITT, Sol. "Parágrafos sobre Arte Conceitual" In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 176-181.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. 6. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2019.

MAIOLINO, Ana Maria. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 261 a 280

MEIRELES, Cildo. Entrevista a Felipe Scovino In: SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.111 a 133

MEIRELES, Cildo. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 408 a 436

PALATNIK, Abraham. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 97 a 102

PAPE, Lygia. "... sem comunicar a ninguém eu ia tecer as minhas teias". Entrevista a Glória Ferreira. In: FERREIRA, Glória. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.117 a 134

PAPE, Lygia. **Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Palavra do artista).

PAPE, Lygia. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 73 a 84

RAYSSE, Martial. "Os novos realistas" In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 53-57.

REINHARDT, Ad. "Arte-como-arte" In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 72-77.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 7, n.13, 1996. P 81-95

REY, Sandra. Os escritos de artistas como elemento meta-artístico, In **Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3229-3240.

TRINDADE, Helena, Cingindo o vazio. Entrevista a Glória Ferreira. In: FERREIRA, Glória. **Entrefalas**. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.165 a 181

TUNGA. Entrevista a Hans Ulrich Obrist In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas brasileiras vol.1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 509 a 526