

**PROEXC**  
PRÓ-REITORIA  
DE EXTENSÃO E CULTURA



Luana Andrade

**BARCOS POSSÍVEIS**  
*a travessia das imagens*

RECIFE 2021



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

REITOR  
ALFREDO MACEDO GOMES

VICE-REITOR  
MOACYR CUNHA DE ARAÚJO FILHO

### PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

PRÓ-REITOR  
OUSSAMA NAOUAR

### DIRETORIA DE CULTURA

DIRETOR  
HÉLIO MÁRCIO PAJEÚ

### COORDENAÇÃO DE GESTÃO EDITORIAL E IMPACTO SOCIAL

COORDENADOR  
ADRIANO DIAS DE ANDRADE

ASSISTENTE  
ARTUR VILLAÇA FRANCO

#### Catálogo na fonte:

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

---

A553b	Andrade, Luana. Barcos possíveis : a travessia das imagens / Luana Andrade. – Recife : Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPE ; Ed. UFPE, 2021. 133 p. : il. color.  Originalmente apresentada como dissertação da autora (mestrado – UFPP. Artes Visuais, 2021) sob o mesmo título.  Inclui referências. ISBN 978-65-5962-029-6 (online)  1. Arte – Estudo e ensino. 2. Arte – Filosofia. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Arte e sociedade. 5. Comunicação na arte. 6. Trabalhos em papel. I. Título.
707	CDD (23.ed.) UFPE (BC2021-031)

---



ESSA OBRA ESTÁ LICENCIADA COM UMA LICENÇA CREATIVE COMMONS ATRIBUIÇÃO 4.0 INTERNACIONAL



**PROEXC**  
PRÓ-REITORIA  
DE EXTENSÃO E CULTURA

**CGEI**  
COORDENAÇÃO DE  
GESTÃO EDITORIAL E  
IMPACTO SOCIAL



Av. Prof. Moraes Rego, 1235 - Cidade Universitária  
Recife, Pernambuco, CEP: 50670-901  
Fone: +55 (81) 2126.8130 | E-mail: proexc@ufpe.br



*Barcos Possíveis: a travessia das imagens* é uma publicação fomentada pelo edital Nº 08/2020 de Apoio à Pesquisa em Criação Artística (Proexc/UFPE) e que resulta de pesquisa desenvolvida no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE), a nível de mestrado, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).



para Eliane Tejera Lisbôa (*in memoriam*)

## PEQUENO GLOSSÁRIO NÁUTICO

VOLTE SEMPRE!

Barcos Possíveis	Série de barquinhos de papel que origina toda a discussão aqui proposta
Oficina de Barcos	Refere-se à performance <i>Oficina Rápida e Gratuita Como Fazer? Barcos de Papel</i> , que surge como desdobramento da série <i>Barcos Possíveis</i>
poética dos Barcos	Trata-se de toda a travessia, desde a primeira dobra até o último desdobramento
Barcos	Especificamente os barcos da poética dos Barcos
barcos	Toda e qualquer embarcação



<b>PREFÁCIO</b>	<b>9</b>
<b>INVASÃO</b>	<b>15</b>
<b>BARCOS POSSÍVEIS</b>	<b>21</b>
<b>A TERCEIRA MARGEM</b>	<b>33</b>
<b>IMPREGNAÇÃO</b>	<b>51</b>
<b>DOBRA <i>I</i></b>	<b>65</b>
<b>DOBRA <i>II</i></b>	<b>71</b>
<b>DESDOBRAMENTOS</b>	<b>81</b>
<b>PEDAGOGIA DA DERIVA</b>	<b>93</b>
<b>PARTIDAS</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>129</b>



# PREFÁCIO

*O barco de cada um está dentro de seu próprio peito.*

Mia Couto (2014), Cada Homem é uma Raça

uma escrita,

como quem anda pelas ruas, escutando atentamente a companhia ao lado, sentindo-lhe o respirar e a ênfase das palavras ditas, deixando o olhar percorrer o caos urbano da Avenida Conde da Boa Vista, recolhendo arbitrariamente um prospecto publicitário, inócuo gesto que propicia a deriva da conversa para rumos navegáveis,...

como quem se senta, numa rua atarefada do Recife, dobrando maquinalmente um prospecto publicitário, recolhido algures, construindo um barco afundável que propicia um tempo de deriva, livre do olhar, da conversa que se espraia e do sonho,...

como quem se recolhe numa pausa ajardinada, a navegar sobre a arte útil e a investigação crítica e, aí, entende a fluidez que faz entrecruzar a simplicidade na complexidade, e torna flutuante a implicação da artista, que se acompanha, pelo que está dentro de seu próprio peito,...

*Barcos Possíveis: a travessia das imagens*, que Luana Andrade oferece aos leitores, convida a uma ingressão num livro de autor, num objecto artístico cativante, portador de imagens criteriosamente produzidas, escolhidas e com uma escrita cuidada e fluente, que apresenta um pensamento construído durante um prolongado trajecto artístico e reflexivo. Objecto propiciador de uma experiência de leitura que possibilita significações singulares em cada leitor, um convite.

Entende-se no objecto, desde um primeiro olhar, a sua simplicidade criativa, a sensibilidade desperta e a sinceridade do tempo performático vivido por Luana, ritmado por sua respiração tranquila e pelo seu caminhar desapressado, que num gesto subtil e audaz nos conduz para a presença da inquietação latente em si, originada por uma escuta desperta para as agruras sociais que o império da discriminação neoliberal globalizou. Essa ambivalência domina a sua percepção de que ao gesto artístico é devida uma implicação no político, a ocupação de um espaço de interferência que desafie o despertar de novos modos de se configurar um *devir\_comum*, que seja perturbador do estabelecido e do adormecimento perante as desigualdades, a injustiça e o arbítrio prepotente.

O objecto dobra-se sobre a construção de um pensamento revelado, e desdobra-se num jogo de navegação entre margens, onde a alusão a João Guimarães Rosa nos convida a adentrar numa geografia concreta de onde se erguem utopias indisciplinadas perante as distopias que nos cegam a possibilidade de ver horizontes navegáveis e margens seguras.

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa (1994), Grande Sertão: Veredas

Neste texto me situo no usufruto do livro de Luana Andrade, manuseado na travessia que as minhas derivas me permitem situar em todos os rios sem margem por onde flutuo, revivendo paragens de escuta, como em Cabo Verde, onde Leão Lopes, artista, cineasta, professor e responsável pela criação de uma escola superior de arte, a MINDELO\_Escola Internacional de Arte (M\_EIA), me apresenta um conceito de arte que norteou sua vida, que nomeia de 'arte invisível'. Naquela escola singular e desafiante, onde sou professor convidado, sua bússola não se orienta para a formação de Artistas, Designers, Arquitectos, ou afins, mas para a criação de espaços partilhados de experiência artística, em situações de estar\_junto com as comunidades e em cumplicidade com suas lutas por uma vida melhor e maior dignidade identitária. Espaços educativos de produção de significação para cada estudante, professor ou interveniente, onde cada um mobiliza seus saberes e sua sensibilidade e se implica nos problemas comuns. Um entendimento que a produção dos artistas não se confina à objetualização construída e às subjectividades imanentes, mas se torna útil para as comunidades, que dela se apoderam invisibilizando o autor e seus feitos.

A inquietação perante o estado da arte, não pode ser atenuada nem escondida, por quem se situa no antagonismo perante o seu aprisionamento político aos interesses neoliberais, e se libertou da sedução

positivista que o romantismo da modernidade edificou, e assim se situa na incomodidade agonística, descolonial, de não se distanciar das vidas, das discriminações, do racismo, da persistência colonial.

Estas derivas se misturam com a interpretação de que a atitude performática de Luana Andrade detém um afastamento do palco da espetacularidade, numa vinculação desobediente ao modismo que a hegemonia cultural introduziu no campo da arte. Atitude consciente que se transforma numa escuta dos efeitos perturbadores do capitalismo\_global e que mobiliza essa atenção para dentro de seu próprio peito,...

Este objecto\_livro nos traz a presença de um acto que não esconde a sua fragilidade, tornada força, através de uma sinceridade que é consciente da complexidade destes tempos esquizofrênicos em que vivemos, na recusa dos caminhos de um sucesso autoproclamado, mas vive da sua nudez, implicada no comum, criadora de possibilidades de devir, acção performativa de utopias navegáveis.

Luana, leva-nos contigo.

Março, 2021.

José Carlos de Paiva<sup>1</sup>

i2ADS — Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade  
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

1. Nascido no Porto em 1950. Professor Emérito da Universidade do Porto, Professor Jubilado da Faculdade de Belas Artes. Doutor em 'Pintura', Mestre em 'Arte Multimédia' e Licenciado em 'Artes Plásticas – Pintura' pela Universidade do Porto — Faculdade de Belas Artes. Investigador Integrado do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade), pertencendo à sua Direcção. Coordena a plataforma de investigação 'Interculturalidade e Sociedade' e o 'IDENTIDADES\_Colectivo de Acção e Investigação' (ID\_CAI). Percurso múltiplo por vários caminhos, aparentemente dispersos, mas relacionados por uma atitude transversal de intervenção crítica. Forte envolvimento em acções interculturais, descoloniais, de índole artístico e cultural com comunidades em Moçambique, Brasil, Cabo Verde e Portugal.



**mensais:**  
R\$ 79,99

10Mb

**PRECISA**

**PADEIRO PROFIS**

**SOLUÇÃO**

**Soluções Financeiras**

**ENTISTAS**

NAMBUCO: Boa Vista - Casa Amarela  
Paulista - Prazeres - Caruaru  
PARAIBA: João Pessoa

R\$ 2.000,00	12 vezes
R\$ 1.500,00	12 vezes
R\$ 1.000,00	12 vezes
R\$ 500,00	12 vezes

IDA RUI BARBOSA, 715  
AS RECIFE/PE  
-5141  
-5111 (CALL CENTER)

Salário  
998775

OS MESMO





# INVASÃO

*Não-entender, não-entender,  
até se virar menino.*

João Guimarães Rosa, Cara-de-Bronze

Por muitos anos morei numa pequena cidade do interior, entre a segunda infância e a fase quase adulta. Depois de ter saído para estudar e trabalhar, hoje retorno para esta cidade, que busca içar uma bandeira de orgulho pelos “artistas da terra”. De modo que muitas vezes me defronto neste lugar com perguntas a respeito do que eu faço. Mesmo estando ciente de minhas atividades enquanto artista, professora e investigadora, essa pergunta me faz acessar sensações próprias da infância, do *não-entender*, quase um *déjà vu* de um momento primário do meu saber ou da fundação de mim mesma enquanto sujeito. Isso, essa incompreensibilidade, que todos nós experienciamos antes e durante a aquisição de uma língua que não escolhemos.

“O que você faz?” é um questionamento que, embora aparentemente amplo (invariavelmente contido em “quem és?”), tem, nesse contexto, delimitações que se afunilam até alcançar determinadas especificidades: o que você estudou, onde você trabalha, com quais materiais, quais suportes, qual *linguagem*. Essa cena de interpelação, que já não acontece somente na minha pequena cidade do interior, mas onde quer que eu transite e que me seja cobrada uma justificativa sobre o que faço enquanto artista, solicita um relato de mim mesma. A natureza deste relato é essencialmente fragmentada, pois algumas partes de mim são opacas, não identificáveis ou reconhecíveis, enquanto que outras me excedem e reivindicam uma alteridade. Além disso, se faço este relato é porque utilizo um aparato de normas e códigos linguísticos que também não são meus. Em resumo, o verdadeiro relato de si mesmo é constituído de pequenos fracassos (BUTLER, 2017).

Aqui eu me sinto contemplada por Bruna Rafaella Ferrer Morais em seu *Pequeníssimo manual para sobreviventes artistas sem obras*. A artista sem obras não chegaria a alcançar o posto de categoria ou especificidade técnica – por questões óbvias. Apesar do seu não-especialismo, a artista sem obras “tem a capacidade de emergir acima da alienação cotidiana porque radicaliza sua experiência diária, transformando momentos banais e tragicamente magníficos do dia-a-dia” (MORAIS, 2018, p. 103). Trata-se de um descompromisso em delimitar aquilo que se cria nas divisões do que se “parece” arte. Esta maneira de ser artista, sem propriamente

2. “O museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, Hélio Oiticica, em *Aspiro ao grande labirinto* (1986), fala ainda do seu desejo em colocar “displacientemente” uma obra em um parque abandonado, para que esta seja encontrada pelos passantes desavisados.

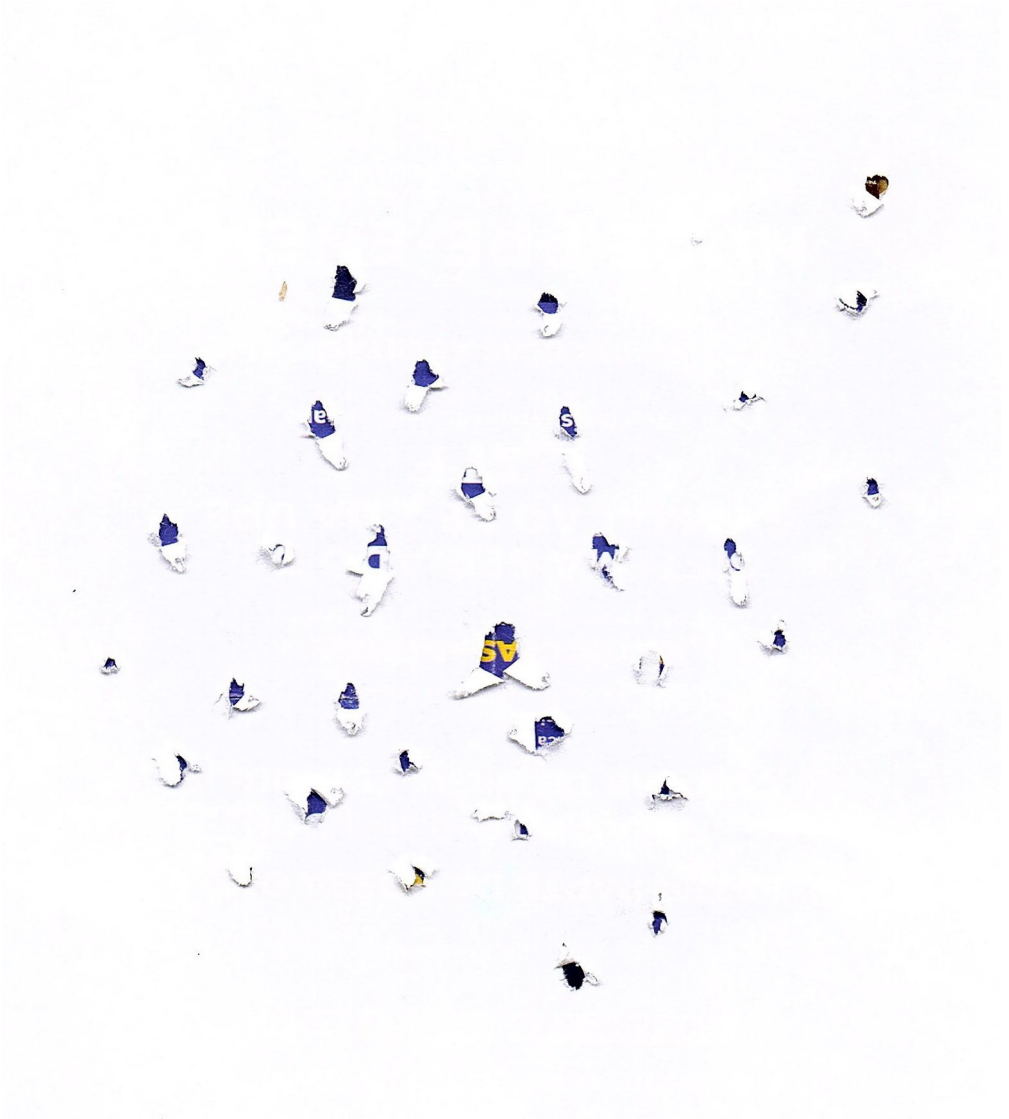
compreender para isto um lugar específico, vai nublando a fronteira entre o que é vida e o que é arte, entre o que é realidade e o que é ficção, entre o que é museu e o que é mundo<sup>2</sup>. Este é, para mim, um interesse investigativo pois não diz respeito somente a como eu me sinto ou como se sentem as/os artistas sem obras, mas estabelece conexão com um pensamento voltado para as sociedades e suas formas de vida. Pois uma vez p e r f u r a d a s estas fronteiras, não se trata apenas de uma nova possibilidade de produzir arte, mas também de produzir vida, aquilo o que Nietzsche, Foucault e Deleuze apontam como *possibilidades de vida, estética da existência* ou *existência como obra de arte*.

A ideia das fronteiras perfuradas é interessante por carregar consigo uma inevitabilidade. Imagine um grande reservatório d’água com paredes rachadas. A pressão da água faz com que ceda o invólucro e, por menor que seja a fresta que se abre, o vazamento inevitavelmente inicia e invade todo o exterior. Diante da brecha, a invasão é inevitável.

Certo dia recebi na rua uma propaganda de empréstimo consignado. Ainda caminhando, comecei a dobrar aquele papel, fazendo um pequeno barco. Um barquinho de papel, a única dobradura que aprendi, ainda na infância – naquela pequena cidade do interior. Guardei e uns dias depois encontrei o barco dentro de uma bolsa. O barquinho de papel tinha o nome “CONSIGNADO” em seu pequeno casco de papel. Era inicialmente engraçado vê-lo, mas de um riso muito efêmero e discreto em apenas uma das extremidades da boca. Era ridiculamente triste aquele barco de papel. Eu demorei no barco e seu papel, e na sua

profunda ironia. Barcos de papel são um excelente recurso para entreter crianças, uma brincadeira rápida e garantida. Mas se havia um barco inapropriado para brincadeiras e crianças, e para os seus sonhos infinitos e impossíveis, era aquele barco – “consignado”. Havia ironia e certa perversão naquele barquinho.

Assim como num inevitável vazamento, esses barcos começaram a invadir o meu espaço, as minhas práticas e pensamentos. A partir de agora, tudo se traduz através dos barcos e a partir deles eu posso enunciar qualquer assunto. A invasão dos barcos viabiliza as mais diversas metáforas e elas amparam todo e qualquer assunto enunciado por eles. De modo que os mares, os rios, as margens, as ilhas, os fluxos de navegação, os portos, o cais, a proa, as velas, os remos, as condições climáticas, nada disso pode representar unicamente o que anunciam ser, mas devem ser conceitos abertos ou ao menos perfurados, permitindo a invasão de outras formas e significados. Que neste texto, cada palavra seja um possível furo.





# BARCOS POSSÍVEIS

## OS BARCOS

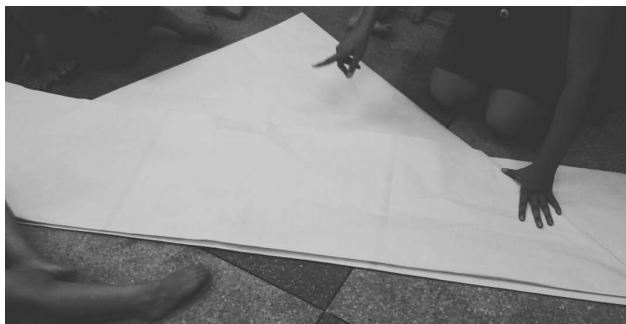
A segunda vez que algo a respeito de barcos e navegações me chamou a atenção, a ponto de ficar registrado na memória, foi através de uma metáfora. Eu estava em um minicurso de criação de roteiro, quando uma amiga expôs a narrativa que havia produzido: um homem que, durante toda a vida enclausurado em seu escritório, preenchendo formulários e assinando documentos, resolve, por um impulso devaneado, juntar todos os papéis ao seu redor e construir um barco gigante para então desertar e navegar em mar aberto. Questões sobre a factibilidade daquele argumento para a roteirização da história foram levantadas por alguns colegas. Para mim, e em minha lembrança, o que se registrou foi o encantamento por algo que fazia emergir justamente a *impossibilidade* de navegar sobre papéis.

Já a primeira vez, se deu pelas histórias contadas e fotografias do meu pai quando serviu à marinha, no Rio de Janeiro, o que, *possivelmente* aconteceu por volta de 1975. As minhas lembranças são heranças das suas, o que turva ainda mais estas águas. A fotografia, única existente, já não tem completa nitidez e está desgastada pelo tempo e pelo mau arquivamento. A escassez e a incompletude da história que também marca minha relação com barcos, me inclina ao encontro com o desconhecido: *mar aberto*.

Recentemente, em 2017, movida pela recordação da história do homem em seu escritório, e quiçá pelas memórias do meu pai-marinheiro, planejei e ministrei uma aula onde as crianças fariam, coletivamente, uma grande dobradura de um barco, e lidariam com todos os problemas envolvidos neste processo, por exemplo, manipular um papel de grandes dimensões e tomar decisões em conjunto sobre as *dobras*.

Atualmente me voltei aos barcos de papel quando passei a acumular panfletos que sempre recebo nas ruas da cidade do Recife, especificamente na avenida Conde da Boa Vista, onde morei entre 2016 e 2020. Trata-se de uma famosa via de comércio formal e informal, dos mais diversos setores: camelôs, shoppings, clínicas populares, consultórios odontológicos, farmácias, gráficas, *sexy shop*, lojas de roupas e bijouterias, estúdios de tatuagem e aplicação de *piercings*, a incluir igrejas, escolas e faculdades. É também um importante acesso à zona portuária da cidade. A Boa Vista desencadeia nas pontes sob as quais flui o Rio Capibaribe que, por sua vez, deságua em seguida no mar do Oceano Atlântico. Não por acaso – e sem deixar de reconhecer a potência de um acaso – os centros comerciais se expandem a





partir de zonas portuárias, por onde chegam as cargas que percorrem longas distâncias.

Comecei a fazer barcos com os muitos panfletos que recebia, bem como passei também a não mais recusar panfletos na rua. O que ocorria nesse intervalo de tempo era que frequentemente inventava saídas que não tinham outra intenção senão a de receber os panfletos. Os barcos não são gigantes como o da história do homem navegador, nem mesmo barcos factíveis como os que trabalhou o meu pai-marinheiro. Mas são muitos e, agora, estão *impregnados* na minha casa, nas minhas bolsas, na minha carteira, dentro dos meus livros, se desdobrando em minha poética e decorrente produção de conhecimento.

Estes barcos me levaram até as *imagens*.

## AS IMAGENS (E AS PALAVRAS)

Foi produzindo esses objetos, manipulando o papel, dobrando e, com isso, escondendo palavras, destacando outras, que aquele material, absolutamente comum, me pareceu muito interessante. Ou seja, o que esses papéis impressos tinham a oferecer aos barcos que eu fazia era essencial para o trabalho que começava a ganhar um corpo. Por exemplo, ofereciam uma orientação geográfica e geopolítica, literalmente um endereço – um *site specific*<sup>3</sup> – e, conseqüentemente, os problemas concretos e atuais deste lugar, o centro da cidade. Ofereciam, do mesmo modo, produtos, cifras e informações de estabelecimentos de toda sorte, que acabavam por imprimir uma marca do tempo, do que é demanda e oferta não só do mercado, como também da política – atualmente inseparáveis. A tudo isso chamo *imagens*, na tentativa de evocar um conceito de imagem que extrapola a sua materialidade<sup>4</sup>, sendo também desejo, memória, sonho e prática.

Deslocando o olhar para as imagens, um trajeto começa a se desenhar de mim, da minha pessoalidade, para fora, para o cotidiano, o coletivo e as formas de vida. Por isso gosto de pensar que os barcos não são simples objetos, senão artefatos. Funcionam como extensão de mim para alcançar lugares que somente o corpo não havia sido suficiente. Artefatos pedagógicos, pois ativam situações de aprendizagem, modos de ver o mundo, em suas variadas nuances e metáforas.

Assim, desejo ainda acessar uma teoria da imagem que se preocupe com a *palavra*, o texto. O texto como imagem e a imagem como texto, tendo em vista

3. A arte *site-specific* surge como crítica à escultura moderna, que se pretendia neutra, autônoma e autorreferencial. A ideia de propor uma relação inextricável entre a obra e o lugar tem a ver com o “desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto” e ainda “o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis” (KWON, 1997, p. 167-168).

4. Sobre isso há uma vasta literatura, em diversos campos do conhecimento, como a arte, filosofia, sociologia, antropologia e a comunicação. Procuro aqui, a respeito das imagens, trabalhar as ideias principais de alguns autores como Joan Foncuberta e W. J. T. Mitchell.



que ambos pertencem ao mesmo universo, o de visibilizar e de dizer as coisas. Neste ponto me identifico com os artistas que exploram a matéria da textual, seja na literatura, na poesia visual, no poema concreto.

A palavra é um item significativo neste processo de investigação artística funcionando como uma massa ou um volume a ser trabalhado, modelado, esculpido ou dobrado. Depois de trabalhada, a palavra passa a criar fecundas metáforas e ironias. É comum observar, por exemplo, que há nas embarcações, tradicionalmente no casco do barco, um *nome*. O nome, escolhido pelo dono do barco ou da frota, parte, muitas vezes, de uma origem afetiva e simbólica. Homenageiam alguém querido, um pai, uma filha, uma esposa. Ou um lugar significativo, uma cidade de nascença. Mesmo um livro importante, uma obra ou um artista. É quase sempre um espaço reservado à memória e expressão lúdica. Já os barcos que faço dos panfletos que recebo na avenida Conde da Boa Vista, possuem outros nomes. O que há em seus cascos são índices de um contexto histórico-econômico de crise que se reflete nas propagandas veiculadas em um movimentado centro comercial. Os chamo de *Barcos Possíveis* porque evocam a dureza dos modos de vida ofertados no presente, dados unicamente ao campo do possível, ou seja, do que há disponível para ser de posse do realizável.

O que dizem as imagens que circulam no centro da cidade ao seu público, sobre suas vidas? Ou, ao menos, o que desejam dizer? E ainda, o que dizem de mim, na maneira como eu as leio?

## OS PANFLETOS

A Avenida Conde da Boa Vista é um lugar que concentra imagens das mais diversas naturezas. Estão em abundância, a incluir as que fazem parte do circuito da panfletagem. Podemos entender esse circuito, e até mesmo os panfletos, enquanto dispositivos. Para trabalhar com a noção de dispositivos é interessante recorrer à Agamben (2009) sobre a definição do termo, que provém do latim, *dispositio*: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 13). Ou seja, um dispositivo é tudo o que governa e, por consequência, provoca processos de subjetivação — eles podem ser objetos, instituições ou redes de articulação.

Os panfletos são dispositivos de divulgação em massa por possuírem algumas características como uma produção barata, feitos em pequenas gráficas com papel de baixa qualidade, sendo possível uma impressão em grandes quantidades. É uma espécie de comunicação que se estabelece por uma estratégia quantitativa: há muitos panfletos sendo entregues e há muitos outros espalhados pelas calçadas, dentro das nossas bolsas, em cima das mesas. São imagens que impregnaram o cotidiano, navegando entre os espaços públicos e privados.

Podemos pensar, a partir de um conceito de *impregnação* – que será melhor explorado adiante –, como esse esquema de mídia impressa é análogo a nossa relação hoje com as redes de compartilhamento de imagens digitais, desde o momento em que a

produção e o consumo de imagens está absolutamente distribuído<sup>5</sup> entre nós. Quando você terminar de ler este parágrafo, uma enxurrada de imagens terá sido upada no *instagram*. Cambaleamos, dessa forma, entre os papéis de vigilantes e vigiados, emissores e receptores, conduzindo condutas e sendo conduzidos, através de telas, câmeras e imagens.

Porém, diferentemente do meio digital onde impera a velocidade do instantâneo, no circuito de compartilhamento impresso funciona uma outra temporalidade. É preciso que algumas etapas se cumpram para que o panfleto chegue até nossas mãos. Isso inclui trabalho de um designer, a encomenda de um serviço na gráfica e a contratação de uma pessoa que desempenhe a função de distribuir estes impressos. Esta pessoa, habitualmente contratada no âmbito da informalidade, executa o que chamam de panfletagem ou, como também é comum de ser visto nos portais de emprego, uma “ação”.

Outro importante fator que diferencia marcadamente a distribuição de imagens no meio impresso do compartilhamento no meio digital é justamente a presença de um corpo. Dicionários da língua portuguesa trazem como definição para “panfleto” um texto curto impresso em folha avulsa ou pequeno livreto distribuído *corpo a corpo* em lugares de grande fluxo de pessoas. De modo a destrinchar o simples ato de receber um panfleto na rua, pensemos que há um corpo que entrega algo e outro que recebe. Isso me soa mais complexo do que aparenta pois tenho observado, em minhas caminhadas pela Av. Conde da Boa Vista, que, em alguns casos, preciso pedir para receber o panfleto – às vezes por mera distração mas também

5. Fernanda Bruno (2013) em *Máquinas de Ver, Modos de Ser*, propõe a noção de *vigilância distribuída* como um problema próprio do presente ou das sociedades de controle, assim nomeadas por Deleuze. Esta distribuição resulta da hipertrofia do dispositivo panóptico, da ampliação de suas práticas e uma transmutação em seu *modus operandi* – que agora atua de modo reticular e participativo: já não há mais a necessidade de uma torre central de vigilância quando esta função é distribuída entre todos, ao passo que todos encontram-se também na condição de vigiados.

por uma implícita seleção de público. Eu não *pareço* fazer parte do público que deve receber, por exemplo, o panfleto que divulga os serviços da Creche dos Maridos. Conversando com a pessoa que panfletava esse material, entendi que havia uma orientação para que aquela propaganda fosse direcionada apenas aos homens. Dentro desse direcionamento cabem diversos marcadores de gênero que, expostos aos olhos do panfleteiro, incluem ou não dentro deste público.

Um outro aspecto que vem à tona na busca por uma etimologia da palavra “panfleto” é o seu caráter político. Sobre isso, Elizabeth Rizzi (2010) faz um importante levantamento terminológico, revelando uma possível aplicação primeira deste meio impresso para textos de crítica e sátira às instituições, de acordo com dicionários da língua portuguesa, considerando para o termo uma origem latina. Esta hipótese cabe a uma evolução da palavra inglesa *pamphlet*, que deriva de *Pamphilus*, nome da personagem que protagoniza uma comédia escrita em latim, no século XII, onde eram empregadas diversas sátiras. Há ainda a hipótese de que a palavra panfleto derive



do francês *par un filet*, fazendo referência às pequenas brochuras costuradas por um fio único. Não há, portanto, qualquer teoria consolidada a respeito da origem do termo, assim como não existem estudos significativos sobre o panfleto enquanto gênero do discurso, aponta a autora. Aparentemente o panfleto ocupa um lugar de marginalidade nas pesquisas acadêmicas frente, talvez, às mídias digitais.

No esforço em analisar os panfletos através da perspectiva backhtiniana do gênero discursivo, Rizzi (2010) traz informações que muito contribuem para uma observação aprofundada sobre esta matéria gráfica que tem sido objeto essencial na investigação em torno dos *Barcos Possíveis*.

Esses panfletos que circulam pelas ruas possuem uma função sócio-comunicativa importante em nossa sociedade: oferecer um produto ou serviço a quem dele precisar. É um canal de comunicação essencial entre o prestador de um serviço e o possível comprador. E, assim como os anúncios veiculados em jornais e revistas, são ricos em estratégias linguísticas utilizadas com a finalidade de chamar atenção do leitor para o que é anunciado (RIZZI, 2010, p. 43).

O panfleto como um artefato para a divulgação de serviços, no que diz respeito a sua linguagem publicitária, tangencia novamente o terreno político se nos voltarmos, dessa vez, para o termo “propaganda”, como propõe a autora adiante. Por propaganda costumava-se entender uma divulgação de dois tipos: uma de cunho ideológico (de manifestações políticas) e outra comercial. Para esta segunda passou-se a utilizar, com o tempo, o termo “publicidade”. Como nunca são demais as questões



terminológicas na lida com a materialidade das palavras, será válido continuar aqui a busca pela distinção dos termos. Desse modo, temos: propaganda, do latim, *propagare* (derivada de *pangere*), que possui o sentido de enterrar, plantar, mergulhar; e publicidade, do latim, *publicus*, que se define pela qualidade do que é público, difundido, vulgarizado. Disso podemos entender que, enquanto a propaganda pretende inculcar ideias e crenças, a publicidade age no intuito de tornar público, vulgarizar determinada informação.

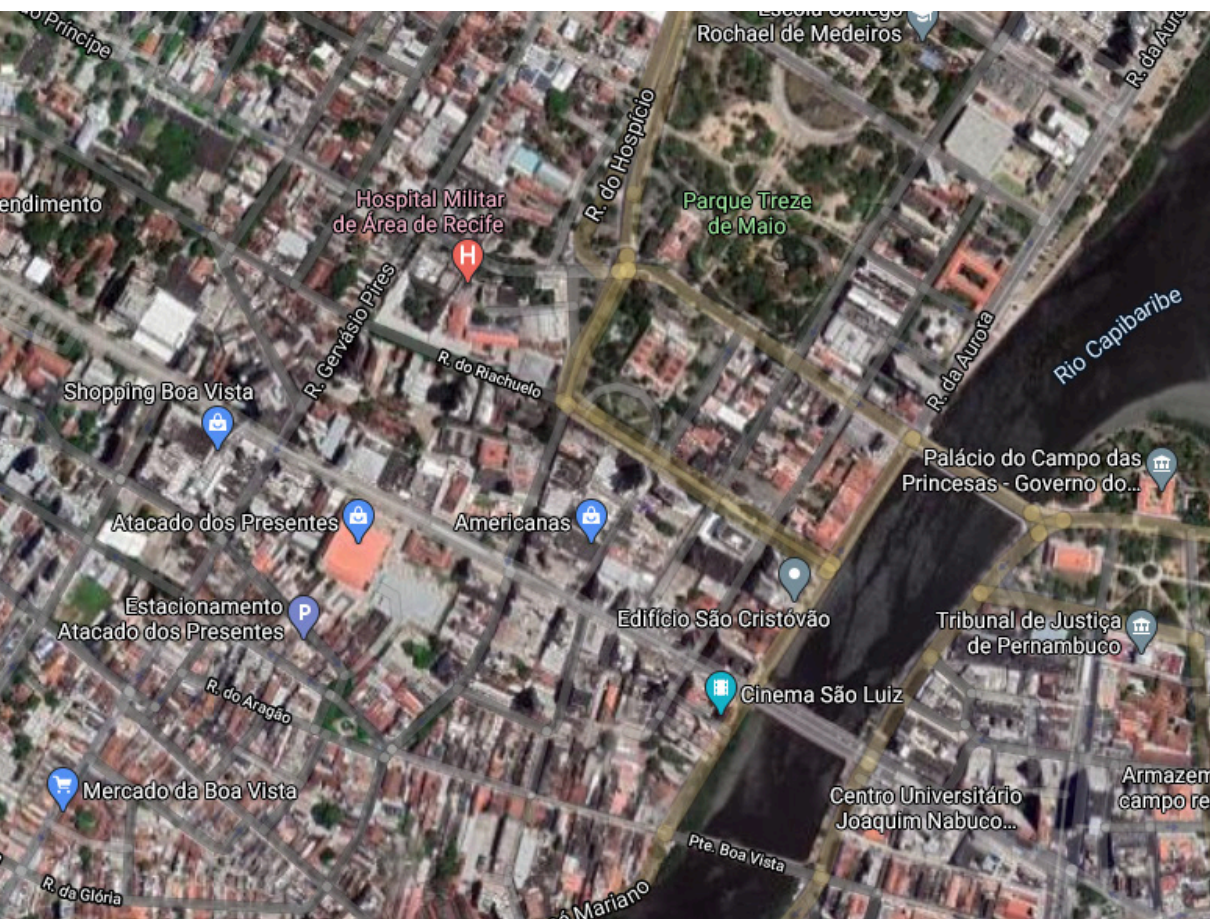
Faz-se, portanto, publicidade, toda vez que, pela palavra falada ou pela palavra escrita, utilizando-se, para isso, dos meios de comunicação de massa (jornal, revista, televisão, panfletos), se lança ao conhecimento do público alvo (produtos ou serviços) com o objetivo de persuasão (RIZZI, 2010, p. 51).

De certo modo, um sentido ideológico e político habita os dois termos em níveis distintos – tendo em vista que a fala política é, por natureza, consensual e que tais ações, tanto de propagar como de persuadir, almejam um consenso. Os panfletos distribuídos na Av. Conde da Boa Vista são publicitários nos produtos e serviços que divulgam, mas a partir destes produtos e serviço, quais ideologias acabam por ser propagadas? Ou, talvez mais apropriadamente, quais deixam de ser?

O uso que se faz do gênero panfleto nos meios de comunicação e divulgação de serviços hoje revela uma captura, pelos setores empresariais, do que um dia já foi (e ainda é) instrumento de militâncias para a propagação de ideais políticos, denúncias contra-governo, convites às greves e passeatas. Se algo serve para

comunicar rapidamente, com baixo custo, uma quantidade significativa de pessoas, servirá certamente ao capital. Este, por sua vez, estará alinhado aos interesses políticos e econômicos de uma época.

Neste ponto, acredito que registra-se o quanto de tensões, marcas históricas, sociais e políticas cabem num pedaço de papel barato que tem por destino último o lixo. Um conteúdo por detrás dos aspectos gráficos, sintáticos e linguísticos, detrás de toda estrutura publicitária e propagandística, que diz respeito ao modo como a vida tem sido conduzida através daquilo que vemos. Eu, pessoalmente, gosto da ideia de que um problema tão relevante e extenso como este possa ser elucidado a partir de algo tão pequeno, banal e barato.



# A TERCEIRA MARGEM

*Aquilo que não havia, acontecia.*

João Guimarães Rosa, A Terceira Margem do Rio

Gosto muito da maneira como eu não consigo pensar com clareza numa terceira margem; de como essa ideia é *perturbadora* num primeiro momento justamente por não haver resposta disponível numa lógica imediata; de como não se trata de uma charada a ser solucionada; de como, num segundo momento, qualquer projeto de resposta é precedido pela gagueira da palavra; de como invariavelmente esta ideia, em dado momento, levará o nosso olhar hesitoso para o nada, o instante em que a gente definitivamente olha e não vê.

A primeira coisa que me vem à cabeça é o Rio Capibaribe e sou eu chegando ao final da Conde da Boa Vista, atravessando a Rua da Aurora para pegar a ponte onde caminho até chegar na Rua do Sol. Duas ruas, duas margens. Ou então o Rio Beberibe que, perto daquela pequena cidade do interior onde fui criança, ele passa por detrás do quintal da casa da minha tia, e ali a gente *atravessava* com a água, às vezes no Joelho, às vezes na cintura, para pegar a estrada que leva até outra pequena cidade. Se não estou contando errado, havia ali também duas margens. Mas a terceira margem me revela que, na verdade, eu não sei contar. Ou ler. Ou *que eu não sei de nada sobre a morte*, como diz Caetano Veloso sobre uma espécie de analfabetismo do qual somos todos acometidos.

A Terceira Margem do Rio é um conto curto de João Guimarães Rosa que fala sobre a história de um homem que “decide um adeus” à família para então viver à deriva, no rio, e não paira sobre este acontecimento qualquer razão. Ele nada leva consigo e nem deixa também qualquer palavra. *Duro silêncio*. Nós sabemos a respeito deste fato tanto quanto sabem os personagens. Quem conta a história é o seu filho, que passa toda a sua vida buscando, melancolicamente<sup>6</sup>, entender.

A narrativa marcada pela *incompreensibilidade* parece começar a se desenvolver no momento em que o pai manda fazer para si uma canoa, que coubesse justo o seu corpo. Ele, quem nada diz, é de um comportamento semelhante ao próprio rio, “grande, fundo, calado sempre”, muito largo e misterioso “de não se poder ver a forma da outra beira”. A sua partida não tem um destino nem se endereça ao outro lado do rio (o que nem mesmo se consegue ver):

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia (ROSA, 1994).

A canoa é, portanto, este artefato que o transporta de um lugar para um *não-lugar*. A estranheza absoluta sentida por aqueles que ficam solicita uma decisão, qualquer que seja. Que abandone de vez ou volte, que opte por uma das margens. O professor, músico e compositor José Miguel Wisnik (2016), numa aula veiculada pela TV Cultura, diz: “[que] não nos deixe nessa suspensão, nessa flutuação, nesse estar-não-estando quase insuportável, nessa *proximidade absolutamente distante*”. Daí é possível perceber o peso e a importância, para a história, da condição flutuante/errante daquele homem, a eterna travessia para lugar nenhum.

6. Num sentido freudiano, referindo-se a uma determinada forma de tristeza que, diferente do luto, não processa uma superação.

O conceito de “dispositivo” pode ser mais uma vez empregado aqui, ou melhor compreendido à luz do que simboliza essa canoa. O que acontece a partir do momento em que esse elemento se apresenta na narrativa é uma separação, uma verdadeira secção na normalidade das coisas. De um lado está a família, os parentes, os vizinhos e todas as ações que decorrem desse núcleo a partir da “perda” do pai (fazer um conselho, cuidar dos negócios da fazenda, trazer um padre, um mestre para ensinar às crianças, soldados etc), e do outro está o fato completamente insólito, incompreensível e descabido, que escapa à realidade: aquilo que não existe, mas de algum modo acontece. Essa cisão se dá de maneira similar ao procedimento de um *dispositivo*.

Já sabemos que um dispositivo é tudo o que, de algum modo, governa e captura, orchestra modos de vida. O que resulta do encontro entre os seres vivos e os dispositivos são processos de subjetivação, ou seja, de produção de formas de vida. De acordo com Agamben (2009) tais processos são permeados por separações, cisões operadas pelos dispositivos. Para o autor, a proliferação de dispositivos caracteriza, por exemplo, a presente fase do capitalismo moderno, que avança não somente em tecnologia como em “técnicas de governo”. A estratégia apresentada pelo filósofo para lidar com os dispositivos passa pelo entendimento de um termo oriundo do direito e da religião romana: *profanação*. Profanar seria, dito de maneira simples, restituir determinado objeto sagrado ao uso comum. Fala-se em restituição porque entende-se que o objeto é elevado à esfera divina apenas quando consagrado, ou seja, através de determinado sacrifício religioso ele é subtraído do uso comum, do uso mundano. O sacrifício seria, portanto, o dispositivo pelo qual opera a religião, produzindo separações e gerenciando condutas. “Não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (AGAMBEN, 2009, p. 14).

Podemos dizer que a canoa é o dispositivo que institui para a narrativa uma separação fundamental entre a ordem e a

incompreensibilidade, entre o dizível e o indizível. Desenham-se aqui as duas margens. Entretanto, é imprescindível lembrar que, se o homem parte de uma delas não é com destino à outra beira. Ele não vai à nenhuma parte: “não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável”. Ele não some, mas permanece no rio, como o próprio rio é perene. O não-lugar para onde ele vai é, nesse sentido, localizável. Não se trata, no que indica o conto, de um lugar imaginário. Ele está ali visível (ainda que “diluso”<sup>7</sup>) onde não faz sentido estar.

Esta canoa, pequena canoa de um homem só, tão decisiva na história de Guimarães Rosa, parece figurar com maestria a metáfora proposta por Michel Foucault (2013) a respeito dos barcos, um “pedaço flutuante de espaço”, e ao mesmo tempo um importante instrumento para fundação de determinadas sociedades.

E se se imagina, enfim, que o barco é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado sobre si e é entregue, ao mesmo tempo, ao infinito do mar, e que, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, vai até as colônias buscar o que elas guardam de mais precioso em seus jardins, vocês compreenderão por que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até nossos dias, ao mesmo tempo não só, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico [...], mas a maior reserva de imaginação. **O navio, essa é a heterotopia por excelência.** Nas civilizações sem barcos os sonhos definham, a espionagem substitui a aventura, e a polícia, os corsários (FOUCAULT, 2013, p. 121, grifo meu).

Heterotopias são lugares geograficamente localizáveis, porém contestantes de todos os lugares. São como “utopias realizadas”, nas palavras do próprio Foucault. Para explicar sobre a especificidade

7. A palavra “diluso”, não dicionarizada, aparece no conto de João Guimarães Rosa como aproximada do que é diluto ou diluído, mas de uma opacidade, podemos assim interpretar, ainda mais intensa.

desses *espaços outros*, ele traça uma **heterotopologia**, descrição sistemática que permite uma leitura desta categoria, fazendo antes um apanhado histórico daquilo que se entende por espaço. Segundo Foucault, uma certa obsessão relacionada ao tempo – ao ciclo, à ancestralidade, à acumulação do passado –, própria do século XIX, desassiste às questões relacionadas ao espaço e mesmo a sua história na experiência ocidental, e por isso se faz importante um estudo das espacialidades.

Uma configuração espacial surge na Idade Média como um espaço da *disposição*, onde há para tudo e todos um lugar específico. Essa estrutura acaba por criar dicotomias que perduram até os nossos tempos: lugares sagrados e profanos, protegidos e expostos, urbanos e rurais. Podemos dizer que tratam-se de processos de sacralização do espaço, separando-o e constituindo hierarquias espacialmente estabelecidas. Mais adiante, Galileu escandaliza ao propor uma ideia de infinito, de espaço infinitamente aberto que dissolvia o determinismo medieval (o que transformaria a noção de “disposição” na de “extensão”). Nesse espaço “o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto no interior de seu movimento, assim como o repouso de uma coisa não era senão seu movimento indefinidamente desacelerado” (FOUCAULT, 2013, p. 114). Já o que se percebe na contemporaneidade é que a noção de extensão migra para a de *lugar*, que é definido por uma série de relações, *uma rede*, como disse Foucault, entre pontos e elementos outros. Ou seja, o lugar é algo que, para sua definição, necessita de uma exterioridade e de uma diversidade para se relacionar.

Contudo, mesmo na contemporaneidade, as questões do espaço não se desvinculam completamente do problema primeiro da disposição e suas consequentes dicotomias. É um espaço que não foi totalmente “dessacralizado”, afirma o autor. A presença implícita do sagrado mantém a nossa vida através de dicotomias como as de espaços públicos e privados, sociais e familiares, culturais e úteis, de lazer e de trabalho. É interessante pensar a respeito dos processos

de sacralização do espaço após acessar o conceito de *profanação*, trabalhado por Agamben (2009), pois a organização espacial se dá por meio de separações e restituições, o que acaba por criar uma variedade de tipos de espaços.

O espaço em que vivemos, pelo qual somos lançados para fora de nós mesmos, no qual se desenrola precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos erode é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual seria possível situar indivíduos e coisas. Nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Foucault trata nesta conferência<sup>8</sup> de um pensamento geral acerca do espaço e de sua constituição histórica, mas está em seu horizonte de preocupações principalmente os tipos de espaço que, por natureza, são contraditórios aos demais. A saber, as **utopias** – “lugares sem lugar real”, portanto, “espaços fundamentalmente irrealis” – e, finalmente, as heterotopias – essa espécie de contra-lugar ou de utopias realizadas. A emergência do não-lugar, disruptiva em termos de espaço – como foi a descoberta de um espaço infinito por Galileu –, talvez tenha impulsionado Foucault a autorizar essa publicação, pouco antes de sua morte, onde versa sobre a heterotopia aplicada a espaços, ainda que de modo rápido, fluido, poético e, quem sabe, urgente.

8. Importante destacar que o texto em questão é fruto de uma conferência feita pelo filósofo no Círculo de estudos arquiteturas de Paris, em 1967, e manifesta não somente uma modulação do conceito de heterotopia, inicialmente contido em *As Palavras e as Coisas* e agora “pertinente não mais a uma análise dos discursos, mas dos espaços” (DEFFERT, 2013, p. 37), mas também demarca um interesse radical da arquitetura pela filosofia.



A maneira pela qual eu penso em estabelecer um diálogo entre Guimarães Rosa e Foucault é justamente a partir deste não-lugar que, simultaneamente, existe e não existe: “aquilo que não havia, acontecia”. Não somente no intuito de fazer uma conexão entre dois autores através desta qualidade espacial, mas de tomar esse diálogo como uma ferramenta para a construção poética dos *Barcos Possíveis*. Ou seja, de exercitar um pensamento sobre essa distinta espacialidade, *outra*, onde transitam canoas de um homem só, barcos de papel, poéticas de arte contemporânea.

A fratura provocada por uma nova categoria do espaço, que reverbera no “território” artístico, pode também contaminar a vida cotidiana. Ou seria mais justo e interessante dizer que o cotidiano, em seus diversos modos de vida — não somente aqueles pertencentes à hegemonia ocidental, diga-se de passagem — não cessa em criar suas terceiras margens? De que maneira emergem heterotopias cotidianas? Quem as fabrica? *Como fazer barcos?* Terceiras margens seriam visíveis a olho nu? Quais artefatos as tornariam localizáveis? Ou ainda, sob quais regimes de visibilidade seria possível vê-las?

Para que passem tão despercebidos aos nossos olhos viciados, esses espaços Outros, no cotidiano, certamente não foram construídos com materiais nobres como o mármore, nem resultaram em imagens tão extraordinárias como as pinturas renascentistas. Não seria uma imensa parede de metal erguida em meio à praça pública que nos causaria certa displicência visual – esses exemplos são aqui colocados para que se registre que a arte, desde sempre, se empenha em criar terceiras margens, a seu modo diverso. Mas o convite, por hora, é o de *entrevier* nas malhas do dia a dia aquilo que, ao habitar esse espaço de modo singular, transforma-o.

Trazer à baila a confiança na liberdade das práticas anônimas, “silenciosas”, é permitir enxergar tudo o que se passa no

microcosmo dos espaços de sociabilização, um “jogo” com os “mecanismos de disciplina”. Esses artifícios mudos se conformam com a ordem sociopolítica de modo a alterá-la, demonstrando uma lógica “tática” reveladora das “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte”, o que implica em considerar uma dimensão política das práticas cotidianas (MORAIS, 2019, p. 21).

Ao analisar como se dão as práticas relacionais, situacionistas, na cena artística contemporânea do Recife, Moraes (2019) lança um olhar atento para essas “utopias praticadas”, anônimas e silenciosas. Partindo das ideias de Michel de Certeau (1925-1986), a respeito de procedimentos da vida cotidiana, instrumentaliza-se a observação das operações artísticas orientadas a criarem *situações*.

Nesse terreno discursivo, a autora destaca as diferenças entre **tática** e **estratégia**, termos frequentemente empregados como sinônimos, para definir distintos usos do espaço. Tomemos então por estratégias os modelos de ordem que constituem, por si só, um lugar. Por exemplo, os “constructos tais como a nacionalidade política ou científica” (MORAIS, 2019, p. 21). Já a tática tem por essência habitar lugares preexistentes, de modo que, por não constituir sozinha um lugar, a tática sobrevive de “um constante jogo com os fatos, para transformá-los em ‘ocasiões’” (ibidem, p. 21). Uma *maneira* de escapar sem ir embora, que parece ser a tática empreendida pelo homem que deriva no rio. Mas são táticas que também se aplicam no cotidiano, formas de resistência que perfuram a própria cotidianidade, contradizendo uma lógica dominante, como aponta Paulo Freire – ideias que serão retomadas adiante.

Gostaria nesse momento de voltar à questão dos Barcos, especificamente dos *Barcos Possíveis*, e o seu propósito de travessias – tendo a palavra travessia como uma ação por si, de movimento e flutuação. Para além das questões materiais, o que

se molda num objeto retirado de contexto é também o seu lugar, a sua história, o seu “onde”. A artista que opera tais travessias lida com outro tipo de matéria-prima e se envolve em redes que alcançam outras áreas do saber, estranhas a um delimitado campo da arte. Na poética dos *Barcos Possíveis*, por exemplo, importa menos a qualidade do papel que se usa para fazer a dobradura do que as imagens nele impressas e o lugar de onde elas vêm – a cidade. O que quero propor a seguir, de maneira análoga ao que faz Foucault na sua escrita sobre o espaço, é uma espécie de topografia que caracterize, partindo de minhas observações, isso que venho tratando como margens, de modo a conhecer os espaços conectados aos *Barcos Possíveis*. Se falo de uma terceira margem, é porque existem os espaços dos quais ela se diferencia. Como definir então essas duas margens, que estão estruturalmente distantes da terceira margem, mas que ao mesmo tempo condicionam a sua existência? Estes lugares aqui tensionados podem, a grosso modo, ser identificados como vida e arte e se apresentam como as margens visíveis e enunciáveis desta travessia<sup>9</sup>.

## PRIMEIRA

O que podemos cartografar a respeito do espaço cotidiano do centro da cidade tem a ver com as questões mais atualizadas da política em diversos níveis e regimes, e em consonância a um clima cultural muito mais abrangente, por assim dizer, o *Zeitgeist* de nossa época. Ou seja, embora se trate de um recorte espacial definido, com uma localização literalmente geográfica, reflete movimentos universais ou universalizantes. Podemos, por exemplo, deslocar o olhar para a

9. Essa análise foi recentemente publicada pela Revista Indisciplinar, no artigo Barcos Possíveis: Heterotopia como Terceira Margem (ANDRADE; BORRE, 2020), e pode ser acessada em: <<https://files.indlab.net/editorial/revista10/Revista%20Indisciplinar,%20v.6,%20n.2.pdf>>

cidade observando que os seus contornos conduzem a caminhada dos pedestres, o tráfego dos veículos, o local dos vendedores ambulantes, mas também configuram o terreno da política, do poder e das possibilidades ofertadas por um dado regime de gerenciamento de vida – biopolítica – ou de morte – necropolítica.

Biopolítica e necropolítica são tópicos fundamentais para a compreensão dos atuais regimes de poder<sup>10</sup> que atuam sobre os corpos, estes que caminham pela rua e aos quais se direciona toda publicidade compartilhada neste espaço. Para explicar de modo sucinto o que evocam tais termos, parto da fala de Hilário (2016) para dizer que a biopolítica (termo cunhado por Foucault) trata-se de um regime disciplinante que se interessa pela manutenção da vida para a gestão dos corpos: pois só é possível docilizar um corpo vivo. Já a necropolítica é uma noção recentemente desenvolvida pelo cientista político Achille Mbembe (2016), buscando uma atualização do funcionamento desse regime no agora e abrangendo uma região que está à periferia do próprio capitalismo. Ou seja, quando a força de trabalho exercida pelos corpos torna-se dispensável pela maquinaria e pela expansão orgânica do capital, determinados indivíduos, literalmente, sobram. Estes, já não rentáveis, passam a ser vistos, aos olhos do regime necropolítico, como “portadores de uma vida matável” (HILÁRIO, 2016, p. 205). A atuação da necropolítica nem sempre se dará por vias explícitas, com uma arma apontada na cabeça, mas ocorre também de forma velada e processual, como o abandono estatal de determinados grupos sociais à própria sorte, modelando condições precárias de vida<sup>11</sup>.

10. Sobretudo à luz da atual situação de pandemia causada pelo Coronavírus que, apesar de se disseminar por todo o globo, acaba por se agravar em determinadas regiões, de acordo com a forma com que é tratada, ou mesmo ignorada, pelos governos que refletem em maior ou menor grau estes regimes de poder.

11. A precarização como estratégia de enfraquecimento da população é uma prática de governos totalitários, por exemplo, como abordado por Hanna Arendt (1989) a respeito da “fome artificial” como parte das ações persecutórias do Grande Expurgo.

As atuais formas de governo, observadas pela perspectiva tanto da biopolítica como da necropolítica, ganham ares, portanto, distópicos — quando os desejos e a própria existência de pessoas e/ou de toda uma classe se vê ameaçada. A ideia de distopia, costumeiramente condicionada ao futuro, passa a ser pensada nas malhas atuais do cotidiano, como indicado na obra de Gregory Claeys<sup>12</sup>. Para além de um olhar sobre o presente, Claeys faz pensar também sobre o passado e a história de diferentes grupos sociais construída através de realidades distópicas:

O fio condutor seria pensar um lugar (mundo, país, estado, região, continente etc.) ruim para determinado grupo, no sentido de este estar invariavelmente ameaçado, caçado, proibido, oprimido, culminando em possibilidades correntes de morte/extermínio, sendo a tônica o medo e a desconfiança – para Claeys, algo normalmente provocado por um regime político (TALONE, 2018, p. 370).

O *espaço* da distopia é estabelecido então, ainda que nos mais distintos contextos, pelo medo. Partindo dessa premissa, podemos voltar a pensar o recorte urbano da Av. Conde da Boa Vista e as imagens que compõem as suas visualidades. Não seria correto dizer que o medo, que caracteriza o espaço distópico, se encontra estampado nas superfícies publicitárias (seja o panfleto, o outdoor, as placas etc). O que se pode ler nas imagens mais parece uma apropriação desse sentimento pelo mercado, transformando medo em demanda e produto. Tomando como exemplo o Brasil atual, se existe uma ameaça iminente ao sistema público de saúde (um desamparo do estado para com a sua população menos provida de recursos) o mercado responderá produzindo clínicas populares. Alinhado, portanto, à ausência de políticas públicas e, consequentemente a um estado de medo por parte de determinados grupos,

12. Professor de História do Pensamento Político na Universidade de Londres, autor do livro *Dystopia: A Natural History* (2017), abordado aqui através da resenha de Talone (2018).

ele dirá: não há o que temer, desde que pague. Ou, como anuncia a campanha da clínica odontológica, “voltar a sorrir é simples!”.

A distopia possui, como podemos observar, uma aplicabilidade no espaço do real, fora das narrativas ficcionais. A “história natural” que Claeys busca desenhar trata justamente de uma “passagem de medos naturais (deuses, monstros) para medos sociais (tecnologias opressivas, totalitarismo)” (TALONE, 2018, p. 371), inextricavelmente associados à supressão das liberdades. Esse estado de opressão já não podemos atribuir unicamente aos regimes totalitários. A liberdade agora se esvai de modo fragmentado e mesmo pulverizado, continuamente, nas camadas das sociedades hipermodernas e tecnocentradas, onde a sensação de não ter escolha sequer é percebida de tão mascarada pela democratização e facilidade do acesso<sup>13</sup>. São diversos mecanismos de controle, controlatos<sup>14</sup>, que colocam em xeque a autonomia do pensamento e a capacidade crítica do indivíduo. Desse modo, percebemos que existe um esforço atual dos estudos em comunicação, sociologia, filosofia e artes, em retomar questões fundamentais da construção do sujeito tendo em vista à própria emancipação do pensamento.

13. Paulo Serra (2005) aborda a “utopia da comunicação” no contexto pós-II Guerra Mundial como fornecedora dos princípios fundantes de uma chamada sociedade da comunicação, tais como: consenso, transparência e auto-regulação. O autor defende que, embora exista um efetivo triunfo da comunicação na contemporaneidade, isso não quer dizer que tal sociedade tenha plenamente se consolidado: “A nossa tese, a este respeito, é a de que a chamada ‘sociedade da comunicação’ assenta, pelo menos em igual medida, na antítese desses mesmos princípios; que, por outras palavras, a ‘sociedade da comunicação’ é, ao mesmo tempo, uma ‘sociedade da incomunicação’ – e tanto mais a segunda quanto mais a primeira” (SERRA, 2005, p. 132).

14. Controlatos é o termo usado por Deleuze (2000) para designar uma modulação própria da sociedade de controle, distinguindo-se dos meios de confinamento e internatos (a caserna, a escola, a fábrica, o hospital) característicos da sociedade disciplinar.

Se o exercício do esclarecimento na contemporaneidade é o de formular ideias livre da captura pelos meios de controle, ele se deu, para Descartes como “a capacidade de se autodesenvolver sem a necessidade de qualquer forma transcendente, seja ela mítica ou teleológica” (FIGUEIREDO, 2011, p. 51). De novo, trata-se de uma transmutação da esfera divina ou ficcional para um recorte da realidade cotidiana. Seja entre deuses e monstros, seja entre câmeras de vigilância e metadados, a autonomia do indivíduo parece estar condicionada a um aspecto utópico da liberdade:

“a razão emancipada enquanto ego transcendental supra-individual depende de uma convergência baseada na liberdade, que permite aos homens que se organizem como sujeitos universais, representando este convívio a verdadeira universalidade, a utopia” (ibidem, p. 52).

## SEGUNDA

Pensar na liberdade enquanto utopia já nos coloca diante de uma outra espacialidade, a segunda margem. Esclarecimento e racionalidade, resultado da autonomia do pensamento, nos leva a algo mais do que à razão e à verdade. Segundo Figueiredo (2011, p. 53), partindo de Adorno e Horkheimer, o esclarecimento leva ao “pensar por si, e ao desenvolvimento das potencialidades, abrindo campo para o progresso” e, ainda, viabilizando ao homem “realizar sua liberdade e ser plenamente feliz, o que possibilita o seu aperfeiçoamento ético”. Liberdade, autonomia e esclarecimento têm, portanto, a ver com uma abertura à potência do indivíduo, sem a qual o controle operará de modo a criar uma percepção da “realidade como algo dado, estável e não como modalidade dialética” (ibidem, p. 54).



*Utopia* (2005), George Rousse, Instalação *in-situ*

Podemos ler a palavra UTOPIA através do registro fotográfico da instalação de George Rousse, muito nítida sobre o contexto de uma sala abandonada, tendo como característica *sine qua non* a de só poder ser observada plenamente de um único ponto de vista. Qualquer ligeiro deslocamento do observador revela a possibilidade da distorção. Como se chega a este ponto no espaço? Onde encontramos estas coordenadas geográficas?

Para Foucault (2013, p. 115), “as utopias são alocações sem lugar real”. O *espaço* da utopia carrega no próprio termo a sua negação<sup>15</sup>, constituindo a idealização de um lugar apenas imaginável. É exatamente essa qualidade idealizada que denota seu aspecto “não-encontrável” na realidade. Daí que pensar numa sociedade de sujeitos completamente livres seria arquitetar um espaço essencialmente irreal. Nesse ponto da análise topográfica já é possível perceber que a região que constitui a segunda margem tem características completamente distintas e mesmo opostas à primeira.

A arte como exercício experimental da liberdade, postulada pelo crítico Mário Pedrosa na década de 60, confere ao campo artístico a aura utópica por via da liberdade de expressão e abertura ao “desenvolvimento das potencialidades”, o ideal do esclarecimento. Podemos pensar então que, retirar um objeto de seu contexto, onde ele exerce as

15. Do grego, “ou”, prefixo de negação, e “topos”, que significa “lugar”, Utopia é um termo inaugurado pela obra de Thomas More, filósofo humanista do século XVI.



atribuições do mercado e dos regimes de gerenciamento dos corpos, e realocá-lo em um outro tipo de espaço, num exercício de profanação, seria forjar uma brecha para sua potência ou sobrevivência. O barco de papel, feito a partir da dobra de um panfleto publicitário, parece inserido na travessia entre estas duas margens. Esse material, em circulação nas ruas, visto agora como um objeto artístico, passa a atingir um público através de outra espécie de encontro. Mas quem é agora o seu público, antes *público-alvo*? Onde acontece esse encontro e quais percepções alternativas à alienação provocada pelo mercado ele formula? Trazendo de uma margem à outra, diante de um público que agora especta em círculos fechados, seletos, acadêmicos (a saber, esta própria publicação), artísticos, virtuais, caracterizados por certo especialismo: não seria esta uma nova forma de alienação? Um portal que se abre dando acesso ao desenvolvimento das potencialidades e ao pensamento crítico, mas não para *qualquer* pessoa, não em qualquer espaço/margem. Como fazer?

Talvez aí se perceba mais nitidamente o obstáculo que inviabiliza a arte enquanto experiência da total liberdade: a sua impotência quanto à universalização ou, dito de outra maneira, a sua relação velada com o capital (ainda que o negue) por meio de processos mercadológicos e institucionais. A arte, em seu sentido seminal de poesia e liberdade, acaba por ser cooptada pelos dispositivos de poder.

Por isso, diversos projetos de arte contemporânea e de pesquisa em artes têm buscado compreender e tornar público esses processos de captura, processos estes onde a arte critica a si mesma. Por isso almejam conhecer a *outros espaços* e, para tanto, cada vez mais atuam numa zona de indiscernibilidade entre estas duas margens visíveis. Nesse sentido, o objetivo dos *Barcos Possíveis*, enquanto investigação, tem sido o de criar e habitar terceiras margens. Convido a percebê-los não como objetos artísticos simplesmente, ou outra materialidade qualquer, mas como artefatos; barcos, de fato, que são. A travessia proposta por eles é contínua e consiste em destinar-se a *nenhuma das duas beiras*, mas criar uma espacialidade própria, onde seja possível escapar sem ir embora.







# IMPREGNAÇÃO

*Pensar é, primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as “visibilidades”, e de que a linguagem não fique nas palavras ou nas frases e se eleve até os enunciados. É o pensamento como arquivo.*

Gilles Deleuze, Conversações

16. Essa análise foi recentemente publicada nos anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museu e Inclusão, no artigo Impregnação e Arquivismo na poética Barcos Possíveis (ANDRADE, 2020) e pode ser acessada em: <<https://www.even3.com.br/anais/3ciamiuftp2020/263975-im-pregnacao-e-arquivismo-na-poetica-barcos-possiveis/>>

Um importante aspecto do processo de criação dos *Barcos Possíveis* tem a ver com certo impulso *arquivista*. É diante das imagens pulverizadas no centro dessa cidade que surge o desejo de capturá-las para então criar uma topografia que as “eleve até as visibilidades”. Essas imagens, como já vimos, estão impregnadas no espaço do cotidiano, do público ao privado. E a ideia em torno da impregnação<sup>16</sup> – para referir-me ao modo mais atualizado da nossa relação com as imagens – é a de uma influência profunda e decisiva.

Embora o trabalho que origina toda a discussão aqui proposta tenha como matéria um meio físico da imagem (o papel impresso), esse estado de saturação visual ao qual me refiro é característico de uma sociedade hipermoderna e tecnocentrada – com ênfase para a internet, dispositivos digitais, as telas de todos os tamanhos e, não menos importante, as câmeras. Um certo adoecimento político e cultural, no que diz

respeito aos regimes de produção e consumo de imagens, já indicado por Debord (2003) no século XX, nos revela que lidamos cada vez mais com um capitalismo das imagens, portanto, com seus excessos, sua abundância, sua impregnação. O escritor, que foi integrante – mas também uma espécie de liderança – da Internacional Situacionista, defendia que a modernidade constituiu um “império da passividade”, contendo a premissa “o que aparece é bom, e o que é bom aparece”, mas tendo em vista que o espetáculo é um modo específico de ver mundo e não simplesmente “produto de técnicas de difusão massiva de imagens” (DEBORD, 2003, p. 14).

Joan Fontcuberta (2016) atenta para a materialização de uma iconosfera: “habitamos a imagem e a imagem nos habita”. O autor fala sobre uma transformação disruptiva na natureza das imagens, dentro do contexto do que chama de pós-fotografia. Trata-se do momento em que a fotografia deixa de ser simplesmente produto de um click disparado por um determinado autor, especialista, qualificado e legitimado, portando determinado tipo de câmera, para se diluir em novas categorias visuais como a imaterialidade, transmissibilidade, profusão e a própria capacidade de subsidiar a enciclopedização do saber e da comunicação. Esses fatores preparam um novo terreno para que as imagens habitem, e estas já não ocupam um lugar de passividade e representação, mas, pelo contrário, “se voltam ativas, furiosas, perigosas” (FONTCUBERTA, 2016, p. 7). A força de uma imagem passa a ser tamanha, de acordo com o autor, que pode, literalmente, matar, fazer e desfazer acordos, orientar “democraticamente” o rumo de grandes populações, por exemplo, a de um país como

17. Em 1996, Mitchell publica em revista um artigo intitulado “*What do pictures really want?*”, como uma versão condensada do seu ensaio “*What do pictures want?*”, onde questiona o papel da crítica que entende a imagem como dotada de um poder a ser combatido.

o Brasil.

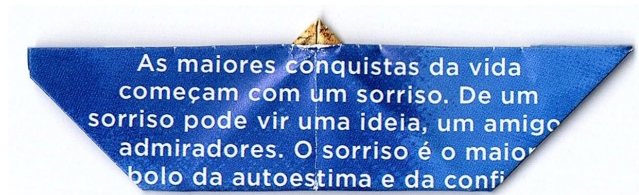
O que Joan Fontcuberta versa sobre as imagens, indicando um perigo nessa relação, cabe muito bem numa teoria da imagem desenvolvida por Mitchell (1987; 1994; 2005). Ele defende, entre diversos pontos, a ideia de que se caçamos imagens – tal como afirma ser o seu “método” enquanto investigador – também somos caçados por elas. A palavra “caçar” tem uma intensidade que pode denotar uma espécie de vilania, o que é também alvo de crítica do próprio autor<sup>17</sup>. Quando Mitchell pergunta “o que querem as imagens?” ele assume para esta indagação um posicionamento ficcional, sugerindo que objetos inanimados possuem desejos e consciência, o que flertaria com práticas pré-modernas de idolatria, fetichismo e totemismo, por exemplo. Porém, o autor insiste na questão tanto como uma forma de experimento, como por uma constatação de que, na verdade, já estamos fazendo esta pergunta. O que ele quer dizer com isso é que, embora “saibamos” que as imagens não estão vivas, continuamos reconhecendo nelas certa autonomia e poder de afecção sobre nós. Neste ponto eu gostaria de desenhar uma pequena crônica a respeito do que pude observar num conjunto de imagens que impregnam o centro da cidade, e a este “conjunto” já podemos atribuir um sentido de arquivo.

Ocorre que quando nos empenhamos em dar início a uma investigação, lidamos com as restrições e delimitações de tema, recortando um desejo que começa enorme e que vai, com o tempo, se orientando a determinado objeto. A ideia do recorte pode soar um pouco opressora neste sentido, e talvez ela seja, de fato. Mas funciona também como uma chave quando

a proposta da pesquisa é justamente um deslocamento do olhar. O arquivo é precisamente um recorte – e sobre isso me dedicarei adiante. Mas agora gostaria de expressar que, quando comecei a voltar minha atenção para o compartilhamento de imagens na Av. Conde da Boa Vista, percebi que dentro desse contorno haviam outros recortes possíveis, como pequenos nichos de observação. Percebi, por exemplo, que uma investigação poderia ser desenvolvida em torno das imagens compartilhadas somente pelo setor odontológico, que explora de formas brilhantes – em que pese a metáfora – a imagem do sorriso.

Considerando que morei aproximadamente três anos nesse lugar, posso dizer que, num curto porém significativo espaço de tempo, um considerável número de clínicas populares – dentre elas os consultórios odontológicos – surgiram em consonância a determinados eventos políticos e econômicos no país. Eu desenharia gráficos e produziria dados estatísticos caso fosse esta a minha habilidade dentro da academia, mas espero com isso ao menos despertar curiosidade sobre estes eventos. Mas o ponto onde quero chegar é que o público que transita neste espaço, e que possui uma demanda por atendimento médico a preços de atacado, não está feliz. Não está, literalmente, sorrindo e talvez não exatamente por um problema na arcada dentária. Não desejaria fazer disso um gráfico pois aqui podemos observar dados sobre desemprego e depressão da população brasileira e/ou nordestina. É sobre este cenário que atua a publicidade de estabelecimentos como a Odontoclinic: “Sorrir é simples!”





Essas bocas sorridentes que impregnam a Avenida Conde da Boa Vista certamente também falam algo, e isso está além da sua materialidade em ser um panfleto, um banner ou uma placa. Sobre este aspecto, Mitchell (1987), em seu livro *Iconology*, busca responder a questão “o que é uma imagem?” e utiliza, para isso, algumas subdivisões, como ferramentas de um pensamento que consolida a diferenciação entre os termos *picture* e *image*. O primeiro evoca uma materialidade — literalmente, uma “coisa”, algo que é possível pendurar numa parede — enquanto que o segundo tende a uma noção de imaterialidade — algo que se compreende como mental ou metafórico.

O fato dessa distinção semântica não funcionar da mesma forma no idioma português (já que para ambos os casos utilizamos uma única palavra, “imagem”) suscita um pensamento tão relevante quanto a separação dos termos. Mitchell esclarece em entrevista, quando questionado sobre os sentidos dessas palavras, que as noções de materialidade e imaterialidade são convenientes para distinguir *picture* de *image*, porém elas se interseccionam em dado momento, especificamente o momento da percepção. Ou seja, em última instância, os dois tipos necessitam de um corpo, ainda que de um corpo-mente. São ambos, portanto, materiais. O autor defende que as imagens sejam sempre uma coisa e outra e que “migrem eternamente através das fronteiras e corpos da mídia” (2009, p. 6).



Meu pai experimenta o flash da  
câmera analógica no espelho  
Arquivo familiar, 1993

O que interessa questionar agora é como se configura o processo de percepção — sobretudo mental e metaforicamente falando — das imagens que circulam num regime de saturação, como ocorre em lugares como a Av. Conde da Boa Vista. Em outras palavras, como o público transeunte se vê afetado diante dessas imagens? Como eu me vejo? Pois que a impregnação, uma recepção em alta frequência, é, para mim, análoga à sensação de estar diante de um feixe de luz muito forte: não exatamente clareia a ponto de visibilizar, mas encandeia como uma cegueira momentânea.

É importante dizer que a imagem não é propriamente má — mesmo que seja ruim ou desagradável no julgamento de alguém — mas o “modo” pelo qual se dá a ver é o que acarreta consequências que podem ser negativas. A crítica do espetáculo feita por Debord (2003), situa o problema na “relação” criada entre as pessoas por intermédio das imagens, e não na imagem ou em um conjunto delas. A impregnação diz respeito a esse modo, uma operação visual que atua impedindo que se veja, como afirma Mondzain

(2017, p. 43): “aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e de ouvir”. É metáfora da luz que obscurece.

O arquivo me aparece, dessa forma, como uma possibilidade de deslocamento para o exercício crítico sobre tais imagens, ofertando um outro modo de vê-las, uma brecha para outras percepções. O arquivo é, no contexto do que proponho neste projeto, a primeira travessia.

Exercer crítica não quer dizer, porém, ir ao encontro de uma verdade escondida, mas antes de propor uma abertura a outras leituras. No início deste texto, busquei deixar clara a ideia de que não almejo julgar boas ou más as imagens. Da mesma forma, um arquivo feito a partir dessas imagens não deseja concluir alguma verdade a respeito delas. E nem mesmo poderia, uma vez que todo exercício arquivista de alguma maneira se dá por vias ficcionais. Mas o arquivo pode oportunizar um momento destinado à produção de verdade – uma concepção específica de verdade (que será retomada adiante) que não diz respeito à comprovação de veracidade mas a uma chance de visibilizar o que ainda não fora contemplado.

Aquilo que se pretende nos contornos de um arquivo é certamente demasiado amplo e condicionado pelo contexto de quem o cria. Assim, é interessante pensar, como propõe Braga (2017), que existem os arquivos pré-definidos e os *arquivos de artistas*. O primeiro se estabelece, de alguma maneira, dentro de uma lógica padrão ou institucionalizada, enquanto que o segundo opera descompromissado com quaisquer

regras impostas. Artistas podem estar inseridos em qualquer um destes meios, produzindo arquivos com ou sem rigor metodológico. Diferentemente de museólogos, historiadores, bibliotecários, jornalistas, genealogistas, e tantas outras profissões que se dedicam a produzir, manter e salvaguardar arquivos específicos, os artistas-arquivistas não possuem vínculos com a ciência. Dessa maneira, o que criam enquanto arquivo está sujeito às qualidades do seu assumido lugar de amador, sofrendo interferência não de premissas científicas, mas de ordenações subjetivas e afetivas.

Porém, o que existe em ambos os contextos, é o desejo de criar uma percepção, por meio de um recorte, de determinada totalidade. O arquivo já carrega em si, portanto, algum grau de ficção no exato momento em que dispõe-se à leitura. Essa ficcionalização é ainda mais presente e bem-vinda nos arquivos de artistas em que, não-institucionalizados, ou seja, acervos que podem ser completamente inventados, desejam capturar parte de uma realidade sem, contudo, historicizá-la.

Tais arquivos são produzidos no intuito da publicação, ou seja, necessariamente para o encontro com o observador/leitor. Esse aspecto faz lembrar a sugestão de Fontcuberta (2016) a respeito do sentido da apropriação como uma prática na arte contemporânea. Ele sugere que seria mais adequado nesses casos utilizar o termo “adoção”, já que a apropriação possui um significado muito atrelado a um roubo que ocorre na esfera do privado — algo que passa de uma mão a outra quando, na verdade, mais importa o novo contexto em que o objeto transita do que em qual mão ele está. Adotar teria o sentido de tornar público, assumindo a tomada daquele objeto como parte, agora, de sua constituição.

Nicolas Bourriaud (2009a) chama de pós-produção os processos de apropriação na arte, incluindo os arquivos, como práticas que lidam com um repertório de formas já prontas e em circulação de modo a reprogramá-las. Já Hal Foster (2004) acredita que tais processos se configuram tanto como pré-produção quanto como pós produção, uma vez que artistas arquivistas (ou ao menos parte deles) se mostram preocupados justamente com um aspecto inacabado daquilo que arquivam, de maneira “que possam oferecer pontos de partida novamente” (FOSTER, 2004, p. 5), ou, no contexto dos barcos, *portos* de partida.

O artista-arquivista, portanto, não acumula para si o seu arquivo, mas disponibiliza-o ao público. Aqui se vê marcada também a distinção entre o arquivo e a coleção que, de acordo com Braga (2016), faz parte do desejo do artista uma articulação entre o arquivo e um problema inerente a ele, o que nem sempre é preocupação do colecionador. Outra distinção indicada pelo autor é o caráter da busca de cada um, pois parece ser próprio do colecionador o desejo pelo que não se tem ou até pelo que não se pode ter. Certa dificuldade está subentendida no trabalho de busca do colecionador e isso não necessariamente se vê na produção de um arquivo que pode, por sua vez, ser feito com o que se tem à mão ou mesmo com o que se fabrica. Mas se há algo de comum entre os dois exercícios, talvez seja, em certo sentido, uma ideia obsessiva, exagerada ou apaixonada sobre determinado objeto.

No arquivo que tenho me empenhado reunindo os panfletos, trata-se de uma coleta absurdamente facilitada e esta sua qualidade de ser fácil e banal, algo que é distribuído gratuitamente aos montes, faz parte

do problema inerente a este arquivo. Existe uma expressividade contida no fator quantidade que muito me interessa nesta investigação e que pode ser encontrada no trabalho de diversos artistas como os vários patuás de Rosana Paulino (*Parede da Memória*, 1994); a persistência dos objetos em cor vermelha do Cildo Meireles (*Desvio Para o Vermelho I, Impregnação*, 1967); as séries de José Patrício, utilizando peças em grandes quantidades, como dominós, dados, botões, pregos, entre outros; e mesmo o acúmulo de carimbos e selos nas artes postais de Paulo Bruscky. Essa exibição de algo em demasia parece de alguma maneira suscitar uma estética arquivista, e também de impregnação – para citar diretamente Cildo Meireles –, ainda que não sejam trabalhos especificamente categorizados como arquivo.

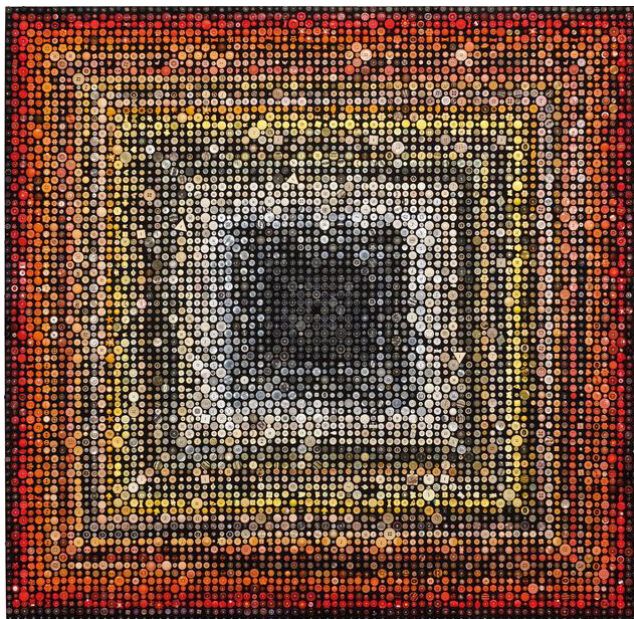


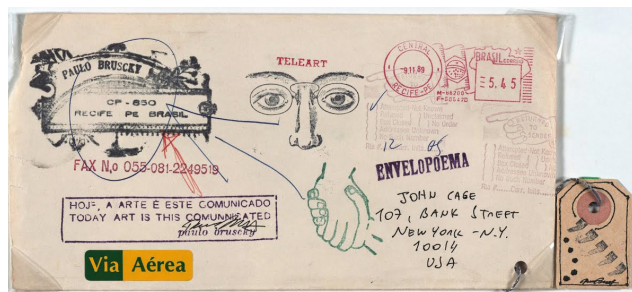
*Parede da Memória* (1994-2005),  
Rosana Paulino

*Desvio para o vermelho I:  
impregnação (1967),  
Cildo Meireles*



*Afinidades Cromáticas XIV (2013),  
José Patricio*





*Envelopoema* (1989)  
Paulo Bruscky

Começo a perceber, então, que a ideia de criar um arquivo com os panfletos que recebo na rua tem a ver com um desejo não só de capturar as imagens, como também a sua própria situação de impregnação e abundância, visto que o *volume* desse material está constituído de sentidos que contribuem, ao meu ver, para as leituras desse arquivo.

A quantidade de barcos que, até aqui, veio dobrando e redobrando assumiu uma expressividade que dialoga diretamente com o regime de impregnação ao qual somos submetidos com as imagens que circulam na cidade. Como num arquivo inventado, de artista, as chaves de leitura se expandem na poética por oferecer não uma catalogação estruturada – embora eu me interesse pelas séries que existem dentro da série – mas uma fragmentação de sentidos: sabe-se que são panfletos, pois trazem imagens familiares, mas são barcos ao mesmo tempo – e não há como ler este arquivo sem acessar o barco.

O fator quantitativo dessas estratégias de impregnação remete ainda aos termos difusão e expansão, práticas que também são de interesse artístico. Trata-se, por vezes, de uma ampla reprodução tendo em vista sua disseminação, como é o caso da publicação *Recibo* (2002-2016), do artista Traplev, que conta com



18. Frase dita em 2018 pelo ex-presidente interino Michel Temer na posse dos ministros de seu governo provisório, em decorrência do golpe de 2016, que levou a ex-presidenta Dilma Rousseff a sofrer impeachment.

19. Frase dita em 2020 pelo atual presidente da república Jair Bolsonaro ao ser questionado por jornalistas a respeito das mortes decorrentes da pandemia do Coronavírus.

19 números e quase 70 mil exemplares distribuídos gratuitamente, e da performance integrante do projeto *Voto!* (2014) de Ana Lira, que distribuiu “santinhos eleitorais” com a obra da artista durante a 31ª Bienal de Arte de São Paulo. Registram-se também as obras que buscam adentrar veículos de inserção impregnável, como os anúncios em jornais, *Arte Classificada*, da Equipe Bruscky & Santiago e das próprias *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles, ambas na década de 70.

Michel Zózimo da Rocha (2012) publica um estudo sobre trabalhos de arte em circulação no campo “extra-artístico”, atentando para o fato de que essas produções começam a emergir no Brasil na década de 60 e que “os papéis ocupados pelo artista são alterados em relação aos seus modos de execução, de distribuição, de apresentação e, até mesmo, de autoria, já que algumas publicações nascem de projetos colaborativos” (ROCHA, 2012, p. 14). O autor aborda ainda a obra de Paulo Bruscky ressaltando “a palavra como atitude poética e os meios e as tecnologias comunicacionais como seus dissipadores” (ibidem, p. 35) sem deixar de destacar o contexto social e político que são pano de fundo para esses trabalhos, assim como o “desejo de ampliar arte e vida, ao ponto de fazê-las sumir ou de torná-las invisíveis” (ibidem, p. 40).

O arquivo proposto pela série *Barcos Possíveis* localiza-se numa contemporaneidade política que também é obscura, se atentarmos à ascensão neoliberal e neofascista que vivemos no Brasil, onde se entoa desde o slogan “não pense em crise, trabalhe”<sup>18</sup> até a declaração de que “alguns vão morrer, lamento, é a vida”<sup>19</sup>. Mais uma vez, se os Barcos lidam com imagens que

operam hoje para o mercado, eles jogam com a própria natureza política da atualidade, seja em discursos comerciais que se constroem reiterando as ideologias dominantes ou opondo-se a elas, denunciando-as - o que é escasso.

Pensar na poética dos *Barcos Possíveis* sob uma perspectiva arquivista parece resultar em certo redimensionamento da poética - não como um quadro que aumenta de tamanho proporcionalmente, mas como um rizoma que aponta e alcança outras regiões. A complexidade do arquivo se estabelece também, de acordo com Foster (2004), ao propor simultâneas conexões e desconexões, ou de conectar o inconectável e ficcionalizando através de uma liberdade quase anárquica (aspectos de uma prática an-arquivística<sup>20</sup>). Ainda que esses encadeamentos possam se dar por acaso, o exercício arquivista possui as intenções da artista que, muitas vezes, deseja “transformar espectadores distraídos em debatedores envolvidos” (FOSTER, 2004, p. 6).

20. Um “anarquivo” solicita uma leitura a contrapelo daquilo que evoca o arquivo oficial, que busca uma narrativa hegemônica. Seligmann-Silva (2014) argumenta que a arte, desde o romantismo do séc. XIX, “como resposta aos seus arquivos e excessos da razão esclarecida (colonialista, exploradora da mão de obra escrava ou operária, homofóbica, feminicida e com sede de sangue)” busca atuar de modo a anarquizar o arquivo, e que, a partir do séc XX, artistas irão cada vez mais se apropriar dessa operação: “as vanguardas artísticas do início do século XX desarquivam toda a história da arte. Elas procuraram abrir o arquivo das artes para novas formas de percepção e configuração” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38).

**DOBRA** *I*

**TROCA CRÉDITOS**  
CONVERTA O LIMITE DO SEU CARTÃO EM DINHEIRO NA HORA

**EMPRÉSTIMO NO CARTÃO DE CRÉDITO**  
MasterCard VISA Hipercard Hiper e!e

**MENOR TAXA**  
OPERAÇÃO 100% LEGAL

**LOCALIZAÇÃO**

RECEBA **1000,00** em dinheiro  
em apenas **104,00** parcelas

PARCELAS COBRADAS DIRETO NA FATURA DO SEU CARTÃO.

☎ 98514.1077 / 98588.3284

Rua do Hospício, 194  
Edf. Olympia, 603 - Boa Vista

**COBRIMOS QUALQUER OFERTA**

**COMPRA DE DÍVIDA**  
**CARTÃO DE CRÉDITO CONSIGNADO**

AQUI É UM PONTO  
boletos

**PAQUE AQUI SEUS BOLETOS**

- DETRAN's
- Faturas de Cia de ENERGIA, GÁS e SANEAMENTO
- Anuidade OAB e tx diversos
- Qualquer BOLETO

→ MUITO MAIS

PARCELE em até 12x no CARTÃO DE CRÉDITO

Fazemos Planos de Saúde e Proteção Veicular

**COMPRA DE DÍVIDA**  
**CARTÃO DE CRÉDITO CONSIGNADO**

AQUI É UM PONTO  
boletos

**PAQUE AQUI SEUS BOLETOS**

- DETRAN's
- Faturas de Cia de ENERGIA, GÁS e SANEAMENTO
- Anuidade OAB e tx diversos
- Qualquer BOLETO

→ MUITO MAIS

PARCELE em até 12x no CARTÃO DE CRÉDITO

Fazemos Planos de Saúde e Proteção Veicular











## DOBRA II

*O conceito de dobra é sempre um singular, e ele só pode ganhar terreno variando, bifurcando, se metamorfoseando. Basta compreender, e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir de seus desdobramentos para que percam sua dureza, e para que os milênios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades. Nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel*

Deleuze, Conversações

Ao dobrar um papel criamos espaços. Um dentro e fora, visibilidades e esconderijos, distanciamentos e aproximações, enquadramentos, cisões e junções, frestas e arestas – e arestas significam também pontos de desacordo ou conflito. Quanto mais se dobra, tanto mais se proliferam os espaços. Contrariando a lógica desta sentença, quanto mais espaços se criam nas dobras, menor é a dimensão do objeto que resulta: um concentrado de espaços e segredos.

Tendo tratado o arquivamento dos panfletos enquanto uma primeira travessia – um deslocamento produtor de outros olhares sobre a realidade – gostaria de dedicar aqui um espaço reflexivo para a ação da *dobra*, parte integrante e fundamental na poética dos *Barcos Possíveis*. Esse barco de papel, como já dito,

carrega uma porção de sentidos e sentimentos que, associados às propagandas, podem fabricar outras percepções do espaço a partir da nossa experiência com as imagens distribuídas no centro da cidade. As sucessivas dobras que, por fim, transformam papel em barco, constituem, por essa perspectiva, uma *segunda travessia*. Literal e metafórica, a ação da dobra carrega as modulações não somente da forma – o papel que vai dobrando e variando de tamanho bem como as imagens nele contidas agora fragmentadas e reenquadradas – mas também do discurso – enunciados que se dobram para criar *outras* realidades.

A dobra é um conceito caro à filosofia por figurar processos de subjetivação. A subjetivação, como coloca Deleuze, não como um processo voltado à pessoa, mas à produção de modos de vida, de transpassar as relações de poder. Deleuze desenvolve uma ideia a respeito das dobras lançando um olhar sobre Foucault:

Foucault se pergunta: como transpor a linha, como ultrapassar as próprias relações de força? [...] Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças: uma “dobra”, segundo Foucault, uma relação de força consigo. Trata-se de “duplicar” a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder (DELEUZE, 1992, p. 123).

É uma descrição bastante visual, «curvar a força»: envergar uma superfície para que ela se veja. De certo modo essa ideia soa como algo que já nos é familiar a respeito das apropriações, adoções,

reterritorializações. Pois podemos entendê-las como um re-uso, uma segunda chance para objetos e situações, o que atribui a essas práticas um caráter de duplicidade. Tomemos como exemplo os dispositivos, definidos por Agamben (2009) como tecnologias de governo. Ele afirma que a característica da fase atual do capitalismo é marcada pela proliferação de dispositivos e não há um momento sequer em que não estejamos sendo configurados por eles. A seguir, o autor questiona: então, o que fazer? Qual estratégia usar no contato cotidiano com os dispositivos? Ao que responde, “não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto” (AGAMBEN, 2009, p.42) e parece, com isso, indicar que a apropriação de tais dispositivos, desobedecendo sua tecnologia, é uma possibilidade de posicioná-los diante de sua própria força. Hackear, dobrar.

Esses espaços de resistência, produzidos pela dobra, originam outro conceito de igual importância para pensar a nossa potência enquanto criadores da realidade: o *fora*. O pensamento do fora na obra de Foucault se ancora em Blanchot e reverbera em Deleuze. Tatiana Salem (2011) se dedica ao que chama de “experiência do fora”, como um interesse que conecta esses três pensadores. O fora, a emergência desse pensamento, se dá num contexto de transformações emblemáticas na literatura, quando passa-se a defender – através da obra de autores como Kafka e Mallarmé – a ideia de uma realidade própria da narrativa. Essa perspectiva crítica fragmenta uma noção clássica que define a literatura como espelho do mundo, apartando-a do real e atribuindo a ela uma função representativa. A partir de Blanchot, Deleuze e

Foucault, a experiência do fora (ou seja, a experiência de uma narrativa que não mais representa, mas cria realidades) extrapola a própria literatura ampliando-se em outros campos do saber, por exemplo, a política e as artes.

Para Blanchot, trata-se principalmente da construção de uma experiência real a partir da irrealidade da ficção literária. Esse processo implicaria justamente em dizer que agora “em vez de tornar o objeto novamente presente, de remeter direta e posteriormente a ele – o que, segundo uma concepção clássica do imaginário seria a função primeira da imagem –, a imagem, segundo o autor em questão, o deixa cada vez mais ausente” (SALEM, 2011, p. 28). A literatura como experiência do fora, em Blanchot, é o que permite “escapar das relações de poder” (ibidem, p. 30), pois suscita a *impossibilidade*, fragmentando o mundo como realidade dada e desmoronando a unidade do eu. Consiste, portanto, num trânsito não somente de um estado do real a outro, mas também do eu ao ele: “colocar-se para fora de si” (ibidem, p. 39).

Essa relação de exterioridade interessa a Foucault ao criar um *pensamento do fora*. Salem (2011) destaca que a despersonalização do sujeito, para Foucault, é também o surgimento de um ser da linguagem. Em outras palavras, existem, para estas novas realidades e mundos fundados pela palavra e pela imagem, um outro ser, outro comportamento linguístico, distinto e autônomo. A palavra, embora dita por determinado autor, tem sua autoria dispersa ao entrar em outro estado de realidade. Então além de distinto e autônomo esse sistema é também, por consequência, anônimo. Por isso, linguagem e autor (sujeito) são noções

reinventadas a partir dessa concepção de literatura – a qual podemos conduzi-la até um pensamento a respeito da arte.

É justamente sobre a arte e o pensamento que se orientam as considerações de Deleuze sobre a experiência do fora. Segundo Salem (2011) “em ambos os casos, o que prevalece é a tentativa de escapar do senso comum” dando vazão ao imprevisível, o que acaba por perturbar um estado de normalidade no campo da reconhecimento. Por esta razão, Deleuze entende que a experiência do fora relaciona-se a um processo de resistência, através da retomada de uma circunstância criadora de possibilidades de vida. Mas não quaisquer possibilidades:

Não possibilidades previamente imaginadas que deveriam simplesmente ser efetivadas, mas possibilidades que são inauguradas no próprio processo de mutação. O que estou querendo sugerir aqui é que o processo de criação, seja filosófico, seja artístico, quando engendrado como a experiência daquilo que se chama o fora, promove o surgimento de uma nova ética, de uma nova maneira de se relacionar com o real (SALEM, 2011, p. 100).

O fora absoluto é, portanto, a imanência de que fala Deleuze, a própria imagem do pensamento – o que cria uma relação contraditoriamente bela: “Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo dentro interior: é a imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, apud SALEM, 2011, p. 106).

Que se destaque, após transitar por estes conceitos filosóficos, que todo o aspecto de duplicidade que habita

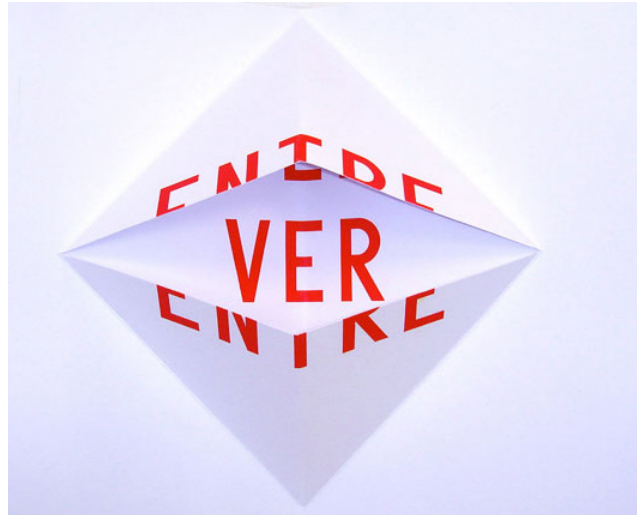
a dobra existe tão somente para criar uma *outra* coisa, uma *terceira* coisa, que não é esta ou aquela, mas *aquilo*; a própria imagem do mistério e do assombro, como é a Terceira Margem do Rio.

Entretanto, a dobra, nos *Barcos Possíveis*, não é apenas conceitual ou discursiva, mas também diz respeito à forma e ao procedimento. É uma técnica que configura o que vemos nesse trabalho. A palavra ou os códigos linguísticos são, predominantemente, os itens que disputam significados nesta poética, como acontece na poesia visual ou concreta. O barco possível, que pode também ser lido por esta categoria, é um poema que lida com palavras, considerando que a visibilidade desse poema resulta da ação de sucessivas dobras, mesmo quando resta desse processo apenas uma palavra. Seria um poema que contém 1 palavra mais um sem número de palavras ausentes – as que a dobra esconde, as que o público imagina.

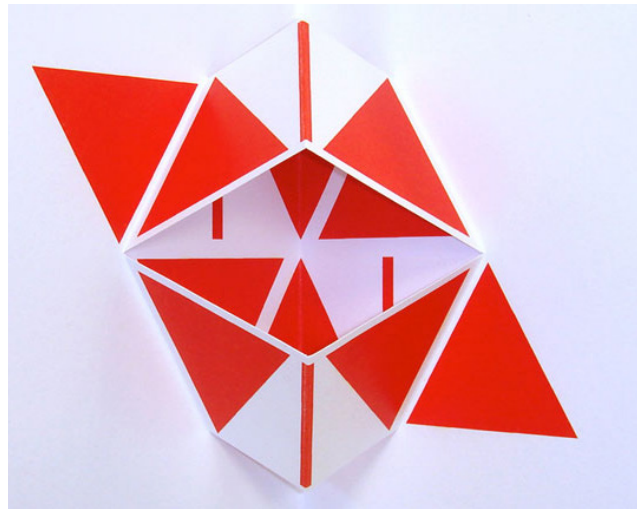
Se os *Barcos Possíveis* são poemas visuais, não é, portanto, pelo simples fato de que há palavras inscritas em sua superfície, mas porque a sua leitura se faz de modo a articular suporte e palavra. Esse suporte é, inicialmente, um barco e não um papel – um “poema sobre barco” poderia ser sua descrição técnico-poética. Mas, por outro lado, o fato do papel não ser mera folha de papel em branco e sim um panfleto publicitário já repleto de signos, certamente acrescenta outras camadas fundamentais na leitura desse poema. A dobra é então o elemento que articula a palavra, o suporte e a matéria para a produção de sentidos nesta série.

Através dessa perspectiva, da poesia visual condicionada pela dobra, é interessante lembrar dos *poemóbi-les* de Julio Plaza e Augusto de Campos, objetos-poemas

tridimensionais que se deixam ler através de um jogo entre mostrar e ocultar, e que se modulam pela manipulação ou pela mudança de perspectiva da espectadora.



*Poemóviles*, Augusto de Campos  
e Julio Plaza, 1974



*Poemóviles*, Augusto de Campos  
e Julio Plaza, 1974

São obras que remetem ainda a algumas dobraduras que se popularizaram (e ainda continuam) nas infâncias, como é o caso, além do próprio barquinho

de papel ou do objeto/brinquedo conhecido por “bico-ou-boca”, “vai-e-vem” ou “abre-e-fecha”. Assim como os poemóviles, estes brinquedos utilizam do mesmo mecanismo de usar a dobra para propor uma dinâmica entre o visível e o oculto.



Exemplo de uma dobradura “bico-ou-boca”, imagem retirada da internet

Embora o esforço aqui tenha sido o de localizar aspectos formais e discursivos da dobra na série *Barcos Possíveis*, e que isso tenha se registrado textualmente em momentos distintos neste capítulo, é importante que se diga que, na percepção dos Barcos, a dobra é conceito e forma, simultaneamente.

Porém há de se destacar a relevância da palavra, do elemento enunciativo, nos *Barcos Possíveis*. Esse interesse revela um posicionamento da obra que vai além do visual (sem perder de vista, contudo, que a visibilidade já é dotada de conceitos inerentes à forma), o que Ricardo Basbaum (2007) denomina de “verbivisual”, ou seja, aquilo que é engendrado por um “ver-ler”, especificidade dos mecanismos de aproximação entre práticas de visibilidade e práticas de enunciação na arte



contemporânea. Ele ressalta, tomando como exemplo a arte conceitual, que, embora encontrem nas palavras a sua materialidade, há de se considerar a plasticidade do suporte, e daí não ser precisa uma categorização que negue a matéria:

A componente “desmaterializada” da obra conceitual não seria, então, diferente daquela dimensão “invisível” ou “imaterial” constitutiva do campo enunciativo, presente em qualquer obra de arte; por outro lado, o investimento dos trabalhos em uma apresentação mais intensa desta dimensão – através da palavra como elemento visual dominante, por exemplo – conduz ao engajamento da percepção em um gesto de “ver-ler” (BASBAUM, 2007, p. 34-35).

Não fossem os enunciados, os Barcos alcançariam outras percepções poéticas, e não as que têm sido aqui relatadas até então. A singularidade desses Barcos reside em sua qualidade verbal, que se dá de maneira associada à forma – fossem aviões de papel, por exemplo, penso que outros caminhos poéticos se fariam.

A pink paper boat is centered on a white background. The boat is made of folded paper and has a small peak at the front. The text on the side of the boat is written in black, uppercase letters and is slightly curved to follow the shape of the boat's hull.

**TUDO UM CONTRA-MUNDO DE SUBJETIVIDADES  
QUE NÃO QUERIAM MAIS CONSUMIR.  
NÃO QUERIAM MAIS PRODUZIR.  
NÃO QUERIAM NEM MESMO**

# DESDOBRAMENTOS

Ao mesmo tempo em que a dobra metaforiza processos, como visto anteriormente, os desdobramentos – parcialmente previstos nos primeiros momentos desta investigação – funcionam como um desvelamento de questões que aguardavam uma nova matéria para incorporar ou, mais apropriadamente, uma circunstância para emergir. O desdobramento que trato neste capítulo consistiu em acessar *situações* pedagógicas dentro da poética dos Barcos, como desdobrá-los para ver por dentro as suas rasuras, vincos e vínculos; planificá-los para observar os rastros do seu processo, e então refazê-los, insistir em fazê-los e impregnar não especificamente a imagem, mas principalmente o seu procedimento, o *como fazer*. Expressou-se, portanto, numa performance/oficina de caráter participativo, a *Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel*, que aconteceu em setembro de 2019 na Av. Conde da Boa Vista.

Ainda em *La furia de las imágenes*, Fontcuberta (2016) propõe uma reflexão, dentro do contexto de saturação das imagens, que consiste em inverter o problema e pensá-lo pela perspectiva da *falta*. Pois há sempre a ausência de algo em meio a sua abundância, ou seja, no caso das imagens, há ainda aquelas que “nunca existiram, as que existiram mas já não estão disponíveis, as que têm enfrentado obstáculos para existir, as que nossa memória coletiva não conservou, as que foram proibidas ou censuradas” (FONTCUBERTA, 2016, p. 16). O autor exemplifica o problema com uma observação feita pelo crítico de cinema Serge Daney, a respeito de imagens capturadas através de câmeras acopladas às bombas durante a Guerra do Golfo. A imagem que acompanhava o trajeto do explosivo possuía uma estética espetacular de videogame, mas omitia ao espectador, contudo, outro grupo de imagens que integram a mesma circunstância, a saber, aquelas que expõem todo o sofrimento que resulta de uma guerra. O argumento de Daney se orienta para o fato de que entramos numa era das “imagens ausentes” e que interesses de dimensão política gerenciam aquilo que sobra e aquilo que falta. Cabe pensar, desse modo, o quão fabricada é tal saturação ou, dito de outra forma, que “a hipervisibilidade seria tão somente uma hiperhipocrisia” (ibidem, p. 16).

Paulo Bruscky, *Eu faço o que não existe*, 2016. Foto: Léo Caldas.



21. “Verdade para os gregos era A-letheia (o prefixo ‘a’ indica uma negação. ‘Lethe’ significa esquecimento). Gosto de traduzir Aletheia como ação de ‘desesquecimento’” (COUTINHO, 2016, p. 37).

Pensar através da falta, o ausente ou inexistente, é algo que acredito ser próprio de uma investigação artística – a arte como uma ação de desvelamento ou *desesquecimento*<sup>21</sup>. Concordo com Camnitzer (2015, s/p) que seja este o *algo mais* proposto através do conhecimento construído pela arte ante a ciência, “a busca por uma ordem alternativa ainda não existente”. É a possibilidade metodológica de suspender leis estabelecidas junto ao desejo de elaborar irrestritamente a pergunta *E se?* que posiciona a arte num sítio pedagógico. “Em outras palavras, arte é educação” (CAMNITZER, 2015, s/p), e sobre isso me dedicarei mais especificamente no capítulo seguinte. Mas, por agora, nos basta identificar que a questão das imagens ausentes ocupa uma centralidade no processo de criação dos *Barcos Possíveis*, em contraponto ao problema das imagens em abundância. Diante disso, o que se desdobra é justamente o desejo de pensar e propor impossibilidades, terceiras margens ou *fazer o que não existe*, como coloca Paulo Bruscky (2016) em sua série de poemas espelhados.

Partindo de uma ideia explorada pelo campo da Cultura Visual, de que toda imagem ensina, e também dos Estudos Culturais, de que qualquer artefato pode gerar uma situação pedagógica (MARTINS e TOURINHO, 2011), o circuito de panfletagem entra no meu horizonte de preocupações investigativas, não como um objeto de análise, mas como um lugar de possibilidades e intervenções. Dessa forma, entendo que os *Barcos Possíveis* e demais ações desdobradas a partir deles (como a que tratarei a seguir), neste específico contexto urbano, são como *contradispositivos* (AGAMBEN, 2009), pois destituem de um determinado lugar de poder o dispositivo para então restituí-lo a um Outro uso. Em outras palavras, aproprio-me dos panfletos e de toda sua circunstância educativa, para propor uma Outra experiência, dada à poética e às aprendizagens inesperadas.

– **COMO FAZER?**  
– **BARCOS DE PAPEL**

A Avenida Conde da Boa Vista, no centro da cidade do Recife, é uma importante via de comércio formal e informal e também um dos principais acessos à zona portuária da cidade. Essa metáfora feliz, no que diz respeito a este trabalho que fala de barcos, não acontece de todo ao acaso, já que é comum que os centros comerciais das cidades se desenvolvam no entorno de uma região portuária, por onde chegam as cargas que percorrem longas distâncias. De camelôs a consultórios odontológicos e clínicas populares, shoppings, lojas de roupas e bijuterias, estúdios de tatuagem e aplicação de piercings,

22. Inicialmente chamados de “supletivo” são hoje reconhecidos pelo sistema educacional brasileiro como Educação de Jovens e Adultos (EJA), nível oferecido tanto pela rede pública quanto pela rede privada de ensino.

lanchonetes, produtos de informática, farmácias, igrejas, imobiliárias, escolas e faculdades privadas – desde as miudezas até os grandes sonhos do diploma, emprego e casa própria, tudo está à venda neste lugar.

A *Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel* buscou usar de uma linguagem comercial observada nesse lugar (o centro da cidade), a incluir determinada paleta de cores, tipografia, discurso, roupas, objetos e operações oriundas da prática desses comerciantes. Inspirada pela máxima “*rápido e reconhecido*”, utilizada nas estratégias de venda dos cursos de ensino fundamental e médio<sup>22</sup>, a Oficina se ofereceu enquanto rápida, porém não reconhecida, já que compartilhava uma prática absolutamente banal e não legitimada pelas instituições de ensino: fazer barcos de papel. Era, ao invés disso, gratuita e, embora não fornecesse certificação, garantia a produção de 1 barco em cinco minutos.

Oficina é um espaço para ações laborais, para o desempenho de trabalhos manuais, consertos e prototipagens. É também uma nomenclatura frequentemente usada para designar pequenos cursos de ordem prática, onde se experimenta um fazer específico. Trata-se de uma expressão pedagógica que contempla a lógica de uma troca educativa convencional, onde há algo a ser ensinado e algo a ser aprendido. A performance se utilizou dessa operação para ensinar a fazer barcos de papel, um ofício no qual eu vinha me dedicando ao construir a série *Barcos Possíveis*, num momento em que o meu interesse enquanto artista se deslocava do

objeto-barco para o fazer-barco. Compartilhar, portanto, o procedimento da dobra, não somente do papel, mas dos sentidos envolvidos, era a “promessa” da Oficina, e a relação de ensino/aprendizagem ali estabelecida passava se configurar enquanto ação artística.

“Barcos de Papel” aparece, no título dessa performance, como uma resposta improvável para uma pergunta mais do que ampla: “Como Fazer?” – um estranhamento que cabe na hipótese de um erro de digitação, evento também comum às diagramações dos panfletos que circulam pela cidade. Intencionalmente situada, a expressão “Como fazer?”, além de se configurar enquanto gatilho de uma situação pedagógica, seja numa aula ou manual de instruções, faz referência a uma publicação de mesmo nome, do coletivo TIQQUN<sup>23</sup>. Na publicação *Como Fazer?*, encontramos numa linguagem anárquica e poética, fazendo frente a uma total captura dos modos de vida pelo Império, as coordenadas para um grande levante contraproducente: a greve humana.

Para a performance, alguns trechos da publicação *Como Fazer?* foram usados na confecção de novos panfletos (figuras 1, 2, 3 e 4), associados a imagens genéricas oriundas de bancos de imagens digitais gratuitos – muitas inclusive já usadas nas propagandas de rua. Esses panfletos, misturados aos que recolhia em minhas caminhadas na Av. Conde da Boa Vista, constituía o *material didático incluso* utilizado pelos participantes da oficina.

Instalada numa parada de ônibus, em frente a um centro de ensino técnico, a Oficina contou com a

23. “TIQQUN foi uma revista francesa dedicada a “exercícios de metafísica crítica”, autodesignada “órgão consciente do Partido Imaginário”, foi publicada entre 1999 e 2001. Em suas páginas apareceu pela primeira vez o Comitê Invisível, que tem publicado no Brasil o livro *A insurreição* que vem (Edições Baratas, 2013). Seus diálogos críticos com a Filosofia política abarcam um amplo espectro, que vai do movimento okupa a Giorgio Agamben, de Georges Bataille à Autonomia, de Michel Foucault à Internacional Situacionista. TIQQUN é também a insígnia que aparece em capas de livros como *Materiais preliminares para uma teoria da menininha* (2001), *Teoria do Bloom* (2004), *Isso não é um programa* (2006) e *Contribuição à guerra em curso* (2009). TIQQUN não é um autor” (definição presente em nota da contracapa da publicação “Isto não é um programa”, <disponível em: <https://dazibao.cc/wp-content/uploads/2015/11/tiqqun-miolo.pdf>>).





*Oficina Rápida e Gratuita Como Fazer? Barcos de Papel (2019), Luana Andrade, performance.*

Foto: Liz Santos

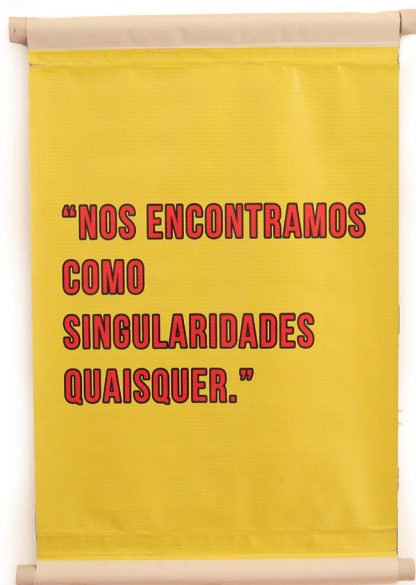
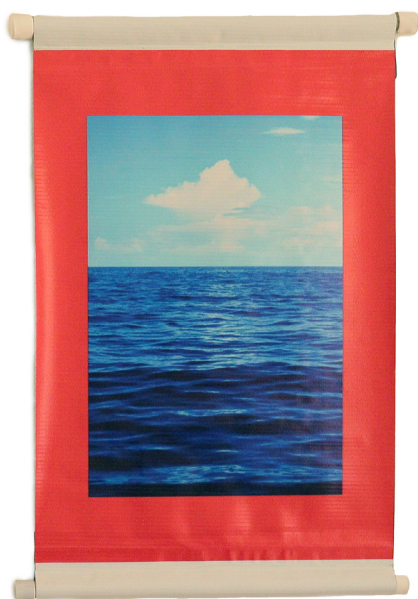
participação de passantes, amigos, estudantes, comerciantes, seguranças e mesmo panfleteiros. Acabou por se refletir na performance da Oficina uma dinâmica comum do centro comercial urbano que se estabelece a partir do trabalho dos vendedores ambulantes. Atuando no espaço das calçadas, imediatamente em frente ao *shopping*, à galeria, ou às grandes franquias, esses trabalhadores oferecem serviços ou vendem uma mercadoria que é similar ou alternativa àquela acessada no interior desses estabelecimentos. Registre-se também o fato de que aquele trecho específico da avenida estava *em obras*<sup>24</sup> e que, por esta razão, muitas vezes durante a Oficina, fui solicitada para fornecer informações sobre o funcionamento das paradas de ônibus, algo que costumeiramente atravessa a lida desses mesmos vendedores que, além de ambulantes, são informantes – informam sobre o trajeto e o horário dos transportes, sobre o funcionamento dos estabelecimentos, localizações, e tudo mais a respeito do tempo e do espaço urbano.

Fazer barcos de papel é um “gesto barreira” (LATOURET, 2020), um movimento contrafluxo a um regime de consumo e produtividade refletido na cidade. Porém, é interessante notar que uma oficina de barcos de papel ensina, tendo em vista todo o contexto aqui já delineado, qualquer coisa a mais do que fazer 1 barco. Haveria, implícito, um conteúdo indefinido, *não listado*, clandestino, pirateado. Além disso, a Oficina, ao publicizar-se como um serviço, uma mercadoria, ficcionaliza uma demanda de mercado, um desejo em comum, que seria o de aprender a fazer barcos.

A distância que se instaura, dentro de uma *situação pedagógica*, entre o que se ensina e o que se aprende, é, portanto, de dimensões e densidades que variam

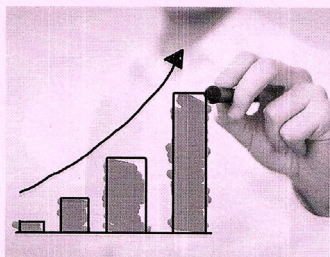
24. Destaco, em tempo, o processo de gentrificação que constitui tais obras idealizadas sem diálogo estabelecido com os vendedores ambulantes que fazem uso, cotidianamente, desse recorte urbano como local de trabalho. Ver detalhamento fornecido pelo Relatório do perfil dos ambulantes da Av. Conde da Boa Vista, publicado pelo coletivo de jornalismo independente Marco Zero Conteúdo, sediada em Recife. Disponível em: <[https://issuu.com/marcozeroconteudo/docs/relato\\_rio\\_pesquisa\\_ambulantes](https://issuu.com/marcozeroconteudo/docs/relato_rio_pesquisa_ambulantes)>.

ao infinito. Esse espaço é feito de completa deriva. Estar segura de que não sei para onde vai aquele gesto de aprendizagem é essencial a esta prática artística/educativa: alcançar um estado de dúvida onde passe a soar mais interessante do que encontrar as respostas, elaborar sempre novas perguntas. Por que fazer barcos? Para quem? Quem é que não sabe ainda fazê-los? Por que aprender a fazer algo que já sei? Qual a razão de fazer isso? Por que neste espaço? O que é isso? O que eu ganho com isso? Quem é ela? O que ela quer? Quando aprendi a fazer barcos? Para quem já fiz um barco? *Os ônibus também passam por aqui?* Eu já viajei de barco? Como viajar *nestes* barcos? Quem encontraremos ao chegar lá? Lá aonde?



**"DE REPENTE SURGIA [...]**

**TODO UM CONTRA-MUNDO DE SUBJETIVIDADES  
QUE NÃO QUERIAM MAIS CONSUMIR,  
QUE NÃO QUERIAM MAIS PRODUIZIR.  
QUE JÁ NÃO QUERIAM NEM MESMO  
SER SUBJETIVIDADES."**



**"NOS ENCONTRAMOS  
COMO SINGULARIDADES QUAISQUER.  
ISTO É,  
NÃO SOBRE A BASE DE UM  
PERTENCIMENTO COMUM,  
MAS DE UMA COMUM PRESENÇA.  
É ESSA NOSSA NECESSIDADE  
DE COMUNISMO."**



**"ELES ESPERAM DE MIM  
QUE ME COMPORTE COMO HOMEM,  
EMPREGADO, DESEMPREGADO, MÃE,  
MILITANTE OU FILÓSOFO. ELES QUEREM  
CONTER ENTRE OS MARCOS  
DE UMA IDENTIDADE O CURSO  
IMPREVISÍVEL DE MEUS DEVIRES."**

**"O IMPÉRIO PÔS TUDO PRA TRABALHAR.  
IDEALMENTE,  
MEU PERFIL PROFISSIONAL**

**COINCIDIRÁ COM O MEU PRÓPRIO ROSTO.  
MESMO QUE NÃO SORRIA."**



*Campos vazios*  
ou *Poema em homenagem a Alejandro Zambra\**

PEDAGOGIAS DO BARCO

PEDAGOGIA DA DERIVA  
PEDAGOGIA DA PERGUNTA  
PEDAGOGIA DO EVENTO  
PEDAGOGIA CONTRA O ESTADO  
PEDAGOGIA DO RISCO  
PEDAGOGIA DO ERRO  
PEDAGOGIA DA ERRÂNCIA  
PEDAGOGIA DO \_\_\_\_\_  
PEDAGOGIA DA \_\_\_\_\_  
PEDAGOGIA DE \_\_\_\_\_  
PEDAGOGIA SEM \_\_\_\_\_  
PEDAGOGIA \_\_\_\_\_ PEDAGOGIA.

\*Escritor chileno autor do livro *Múltipla Escolha*, reunindo poemas baseados na prova de aptidão verbal chilena, equivalente aos exames vestibulares no Brasil.



PENSE  
NO FUTURO.

FAÇA

[Redacted]

[Redacted]

\*MODALIDADES DE ENSINO DISPONÍVEIS EM BREVE.

Com  
você po

eletrot  
do trabalh  
mecâ

F

9

Mais de 20 cursos | Material didático e 2 fardamentos gra em todas as regiões do Brasil | Metodologia inovadora | E

# PEDAGOGIA DA DERIVA

*In other words, art is education.*  
Luís Camnitzer

25. O duplo negativo, elemento textual abundantemente usado na escrita de João Guimarães Rosa, é um fenômeno linguístico do português brasileiro e que, na obra do escritor, expressa certa insuficiência contida na afirmação, na certeza, no discurso hermético.

Talvez ainda limite os nossos processos de aprendizagem uma concepção clássica de que Educação é uma palavra que senta em cadeiras – não importa se enfileiradas ou organizadas em círculo – e aguarda um início: um horário, um comando, um currículo; de que acontece por intermédio de um conjunto de *artefatos específicos* como, além da própria cadeira, o lápis, a borracha, o caderno, o quadro, a farda, o livro, o questionário; de que é uma palavra que se abriga nos contornos de uma *arquitetura específica*, para que seja vigiada e protegida, salvaguardada de chuva e sol, e de brisa; como se educação fosse uma palavra que temesse a brisa. E *nada disso não é* educação, para usar de uma linguagem roseana<sup>25</sup>, mas a provocação cabe a esse texto na medida em que busca alargar os horizontes quanto a uma estética construída sobre o termo, sobre as visualidades e produção de sentidos.

A *Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel* foi desejada, planejada e desenvolvida pensando em significados expandidos para educação. Diferente de criar ações educativas partindo da obra, o desejo é o de tratar da própria obra enquanto artefato pedagógico, propondo nenhuma separação (nem espacial, nem conceitual) entre o momento artístico e o momento educativo.

A perspectiva de educação que se manifesta nesse processo de pesquisa, através da arte, não se relaciona somente com as estruturas institucionais, formais ou não-formais, de ensino (no sentido de que não resulta numa prática docente de sala de aula), e não deixa de provocar uma reflexão que reverbere também e inclusive nesses espaços. Desse modo, a investigação tem um caráter prático e intervencionista que almeja “novos entendimentos sobre o que pode levar a melhorias na política educacional ou práticas educativas” (IRWIN, 2013, p. 28).

São aspectos da Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) que se refletem nessa investigação a/r/tográfica, onde a relação entre educação e arte é abordada considerando, a partir de uma perspectiva gráfica, menos um hífen (-) e mais uma barra (/) em sua descrição. A barra, de acordo com Irwin (2003), configura um entre-espaço (o uso do *e* em detrimento do *ou*), uma “estética do desdobramento” que “está em contraste direto com a anestesia” (IRWIN, 2003, p. 65). Ou seja, o desenvolvimento de um processo de aprendizagem pela arte, que busca alcançar as questões humanas em sua complexidade, requer uma abertura ao



desdobramento e ao diálogo contínuo, incessante, em movimento. De modo ainda mais enfático, o artista Luiz Camnitzer, propondo uma relação de sinonímia, afirma que “arte é educação. Mesmo que, como artistas, continuemos atuando como produtores de objetos, devemos também perceber que estamos educando os outros com o propósito de desafiar, reorientar e expandir o conhecimento” (CAMNITZER, 2015, s/p).

O encontro fortuito entre a arte e a educação na contemporaneidade – através dos eventos que definem a virada pedagógica na arte (BISHOP, 2012; FERNÁNDEZ, 2016) – se dá em meio a tensões fabricadas na modernidade, onde a prática artística acontecia num terreno de total liberdade de criação enquanto que ao ensino artístico era reservada a “normatização que procurou homogeneizar a subjetividade e objetivar o conhecimento da arte para a sua aplicação na indústria” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 225). Os artistas que passam então a se apropriar das formas pedagógicas e a criar outras pedagogias parecem elaborar críticas às lógicas tradicionais de ensino ao mesmo tempo em que sugerem práticas e abordagens fecundas à construção do conhecimento. Buscam por uma centelha tanto na arte como na educação que mantenha em funcionamento a utopia da liberdade através do exercício crítico.

## **DERIVA**

Para Guy Debord, membro e figura de liderança da Internacional Situacionista (IS), um grupo

vanguardista atuante entre as décadas de 50 e 70, a *psicogeografia* é uma espécie de estudo que atenta para os efeitos do espaço – assimilada no contexto específico da urbe – no comportamento das pessoas, considerando “aspectos afetivos para uma análise do ambiente urbano” (MORAIS, 2019, p. 73). A **deriva**, entendida como uma importante ferramenta para a investigação psicogeográfica, consistia numa deambulação sem direção estabelecida, opondo-se assim “em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio” (DEBORD, 1958, p. 1). Essa técnica, vista também como uma atitude crítica – uma vez que rejeitava estímulos de conduta e consumo que costumam orientar o trânsito dos pedestres na cidade – fazia parte de um conjunto maior de ações que se pretendiam revolucionárias. Mais do que críticas à arquitetura, ao urbanismo moderno e à espetacularização das relações<sup>26</sup>, os situacionistas (como eram chamados os membros do grupo, que reunia poetas, cineastas, pensadores, arquitetos, entre outros) atuavam de modo a intervir diretamente na ordem política vigente, negando muitas vezes em seu discurso uma ação artística para assumir unicamente o posicionamento político.

O que os situacionistas almejavam propor era “uma nova relação entre arte e vida no contexto urbano” (MORAIS, 2019, p. 60), para além da estética e partindo de um esforço ético-criativo, ancorados na crítica social. Na primeira fase da IS, tinha-se em vista revisitar e superar a cultura moderna, como uma crítica analítica às vanguardas da primeira metade do século XX, a saber, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. Para o assunto que aqui mais nos interessa (as práticas de uma utopia no cenário do cotidiano),

26. A Sociedade do Espetáculo é uma publicação de 1967, data que compõe o período de atuação da IS.

tomemos como exemplo a crítica situacionista ao movimento surrealista. Ela se direcionava a um tipo de hipervalorização da imaginação inconsciente, que acabava por atribuir “ao ‘maravilhoso’ a condição de surreal, sendo que os meios de liberação continuariam imaginários: os sonhos, a arte, a magia” (MORAIS, 2019, p. 64). O ideal situacionista era, portanto, que a própria realidade, o cotidiano em suas operações, pudesse se constituir desse mesmo estado de maravilha. Para isso, empregavam técnicas de **desvio** (*détournement*), que consistiam em apropriações de elementos pré-existentes (desde objetos, mecanismos e mesmo comportamentos), tendo em vista a construção de *situações* que, infiltradas na malha do cotidiano, buscavam superar a cisão entre artista e público.

Entendo a deriva situacionista como um desvio do caminhar pela cidade pois, a princípio, caminhar pela cidade já pressupõe certos roteiros, como iscas deixadas pelo projeto urbano. As minhas observações a respeito da Av. Conde da Boa Vista, no trajeto deste trabalho de investigação artística, se orientam para as implicações da visualidade urbana (com especial atenção ao conjunto de imagens usadas na venda e divulgação de serviços) na construção das possibilidades de vida de seu “público-alvo” – portanto uma espécie de psicogeografia. Para que essa comunicação se efetive, é necessário que as operações visuais das mídias publicitárias dialoguem com a organização da urbe e se sirvam dela. Existem os lugares de andar e os lugares de aguardar um semáforo abrir, por exemplo. Ali, muito provavelmente, comporá nosso campo de visão um ou mais *outdoors*. Neste ponto de espera também se concentrarão entregadores de panfletos e demais trabalhadores da publicidade, segurando faixas,

*banners*, bandeiras, ou vestindo uma espécie de “mochila-propaganda”. Como numa orquestra, onde cada musicista ocupa seu lugar e atua conforme a orientação da partitura e do maestro, existe uma peça sendo executada no espaço urbano. O sinal fecha, os carros param, os pedestres caminham, uma dupla de mulheres exhibe para a plateia de carros enfileirados a imperdível oferta imobiliária, garotos-mochila-propaganda dão as costas para anunciar vestibulares e matrículas abertas, o sinal abre, os carros passam, os pedestres aguardam nas margens do asfalto e recebem panfletos de empréstimo consignado, tudo acontece sob o solo melódico da vendedora que entoia a promoção de chips de celular enquanto, sobre todos nós, flutua no topo do prédio mais alto o outdoor que anuncia o slogan da operadora de telefonia móvel e ele diz: “viver sem fronteiras”. A deriva urbana consiste no desafio de não sucumbir a toda esta ilusória liberdade do caminhar.

Mas deriva é também um termo técnico para as ciências náuticas – aquelas que se dedicam às tecnologias de navegação e quaisquer atividades relacionadas a embarcações – e designa o momento em que as condições climáticas afetam a rota de um navio, o que pode acontecer acidentalmente ou como ação premeditada: derivar é navegar *sem sentido*, ao sabor do vento e da correnteza. A esse sentido podemos atribuir um valor vetorial, matemático e geográfico, mas também semântico, o que estabelece uma relação de sinonímia entre a deriva e a *incompreensibilidade*.

A bem da verdade, tudo o que desvia de certas rotas, lógicas e ordens é tomado como bárbaro. “A arte é a força bárbara que sitia a cidade” (COUTINHO, 2016), pois na fundação da pólis, a fala do poeta era avessa à

fala do guerreiro (da política), e por isso mesmo ele será expulso da cidade. A deriva da arte, o seu interesse em acasos e desvios, produz desde sempre o dissenso que, ao mesmo tempo que lhe garante um lugar à margem, é responsável por criar diálogos fundamentais para a construção de conhecimento e para a emancipação do indivíduo (RANCIÈRE, data). É porque não existe comunicação sem dissensão, e nem mesmo conhecimento sem o acaso do desconhecido (FREIRE; FAUNDEZ, 2019; ATKINSON, 2011), que a arte torna-se um espaço com condições climáticas favoráveis às aprendizagens desviantes, aprendizagens-deriva.

### **VIRADA PEDAGÓGICA:**

#### **PARTICIPANTESNAVEGANTES**

A relação do meu trabalho, aqui investigado, com uma intenção pedagógica existe desde o início – desde os *Barcos Possíveis* – quando a prática artística consistia também em subverter uma forma pedagógica instrutiva empregada pela publicidade. Os Barcos Possíveis funcionavam (e funcionam) para mim como artefatos pedagógicos, como já afirmei anteriormente, porque despertam reflexões críticas sobre a atualidade, desencadeando assim acontecimentos educativos – mesmo esse texto dissertativo lista uma série de aprendizagens que me ocorreram quando passei a me dedicar aos Barcos. Mas a intenção é modulada, ou seja, cria novas articulações, quando meu interesse se desdobra do *objeto*-barco para o *fazer*-barco, ambas expressões de desvio – aquela, o desvio de um material em circulação na cidade; esta, o desvio de um “tempo de produtividade”. Ocorria que quando as pessoas próximas me viam, tão frequentemente, fazendo

barquinhos com os numerosos panfletos recolhidos no centro da cidade, acabavam se envolvendo de algum modo não somente no assunto, mas também em minha prática: fosse revelando que nunca tivera aprendido a fazer um barco, ou que fazia mas de uma maneira diferente, ou me pediam que ensinasse, ou lembravam-se de brincadeiras da infância, e tantos outros modos de envolvimento. Mostrar esse fazer-barco me parecia, portanto, mais interessante de se realizar de maneira compartilhada, participativa.

É verdade também que das séries que foram tomando corpo dentro da grande série *Barcos Possíveis* – a financeira, a odontológica, a alimentícia, a educacional, por exemplo – esta última foi uma das que me tocou significativamente por tratar de um assunto que diz respeito à minha formação de professora, licenciada em artes visuais. E porque o circuito do comércio que gira em torno da educação, no centro da cidade, opera com imagens e discursos que jogam com a construção das subjetividades, dos desejos, dos sonhos... a ideia de “ser alguém” e de “ter futuro” tão relacionadas, no imaginário brasileiro, à formação escolar (sobretudo ao Ensino Superior). Educação é um termo que passa então a cintilar neste processo de investigação em arte e, ainda mais que isso, torna-se uma última-mas-sempre-presente travessia entre a materialidade e a imaterialidade.

Claire Bishop (2012), ao tratar de projetos pedagógicos em arte, destaca inicialmente o que, para ela, se revela num critério conflitante: enquanto que a educação não tem imagem, a arte é feita para ser vista, e acrescenta ainda que “espectadores não são alunos e alunos não são espectadores” (BISHOP, 2012, p. 241). Mas o que se desenrola a partir da história da arte participativa, centro

27. Em *Estética Relacional* de Bourriaud (2009), o crítico e curador francês busca reunir argumentos teóricos e exemplos de trabalhos artísticos que desenham uma operação distinta na arte contemporânea ao produzir modelos de socialidade, utilizando a própria malha social como repertório de formas. Importante destacar que a obra trata de um mapeamento sob o recorte e a lente da Europa Ocidental, como já enfatizado em diversas críticas.

da discussão proposta pela autora, tende a dismantelar uma concepção clássica de espectador, trazendo-o para dentro da obra, convidando-o a produzi-la. O que se vê adiante é um esforço identificado na produção de artistas que procuram intervir em processos sociais, através das relações inter-humanas, indicando a *emergência* de uma outra ecologia cultural na arte (LADDAGA, 2012) e causando certa *perturbação* no estado das coisas nas artes visuais (ATKINSON, 2012). Bishop (2012) destaca que, nos tempos recentes, essas práticas incluem experimentos educacionais. Esse momento de cruzamento entre educação e arte, onde o ensino passa a ser incorporado como expressão artística, é teorizado pela autora enquanto uma *virada pedagógica* (BISHOP, 2012; FERNANDEZ, 2016), que se constitui por um largo conjunto de poéticas que reagem à perguntas/estímulos/provocações tais como as postas por Dennis Atkinson (2012, p. 8): “quais são as práticas, habilidades e competências designadas pelo currículo escolar de arte compatível com o mundo contemporâneo da prática artística?”.

Se Nicolas Bourriaud (2009b) mapeou e localizou um *boom* nos anos 90 de projetos artísticos relacionais<sup>27</sup>, é a partir da década seguinte, os anos 2000, que se identifica uma crescente em projetos pedagógicos (BISHOP, 2012). Essas experiências educacionais relacionam-se com as práticas ditas relacionais na arte, com os caminhos abertos desde os *happenings* e ações artísticas que marcam a década de 60, mas também, e sobretudo, com as transformações na própria história da educação, que acompanham os eventos políticos de cada contexto.

Um exemplo dado pela autora, através das reflexões do artista Luis Camnitzer sobre a arte conceitual latino-americana, é a maneira como arte e pedagogia

compartilharam (e persistem em compartilhar, acrescento) uma frente de resistência aos regimes opressores, e também vivenciaram mudanças em paralelo: “[...] o momento da crítica institucional na arte chegou ao mesmo tempo que o autoexame da própria educação”, afirma Bishop (2012, p. 243), fazendo menção à obra de Paulo Freire (que reverberou para além dos limites geográficos de latinoamérica). Mais do que coincidências históricas, as lutas compartilhadas pela arte e pela educação revelam um desejo de caminhar, fazer e pensar junto, que se traduz nas produções que delineiam a virada pedagógica na arte. Como exemplo destes que puseram a educação enquanto uma preocupação central nos seus trabalhos, a autora cita artistas como, além do próprio Luis Camnitzer, a Lygia Clark, Joseph Beuys, Tania Bruguera, Thomas Hirschhorn, e outros – ao que gostaria aqui de acrescentar: Fábio Tremonte, Ana Lira, Traplev, Renata Felinto, Cayo Honorato, Jorge Menna Barreto, Mônica Hoff, Bruna Rafaella Ferrer, Annaline Curado, Kamilla Nunes, Ricardo Basbaum, para mencionar algumas e alguns artistas que têm atuado nessa interface e atravessado os meus caminhos de pesquisa e vida.

Os acontecimentos inscritos na história da educação e da arte fazem pensar, além do mais, que a virada pedagógica carrega, a um só tempo, as tensões e reinvenções de ambos os campos de operação. Ainda nesse contexto, Tatiana Fernández (2016) exemplifica estes processos com trabalhos do grupo Fluxus que utilizam de recursos pedagógicos tradicionais, materiais que aguardam uma intervenção do público, leitor e coautor, “propondo a descentralização do artista no evento artístico e de maneira análoga a descentralização do professor, abrindo espaço para o que ainda não está feito”



28. Fundada em 2016, a Escola da Floresta surge como uma ideia após as ocupações de escolas públicas por estudantes secundaristas, na cidade de São Paulo, em 2015. A mobilização estudantil fez repercutir em todo o país registros dos jovens literalmente transformando as escolas onde estudavam, limpando, consertando, organizando, cozinhando, programando ações, compartilhando tarefas, discutindo pautas e tantas outras atividades que refletiam um profundo interesse dos estudantes pela apropriação do seu lugar de aprendizagem.

(FERNÁNDEZ, 2016, p. 227). A apropriação de elementos pedagógicos passa a acontecer sobretudo na prática daqueles que já atuavam não somente como artistas, mas também como professores, como é o caso do Joseph Beuys e suas aulas/performances nos anos 70. São processos artísticos que emergem de uma profunda conexão com o elemento educacional, embora o próprio artista separasse conceitualmente os seus ofícios de professor e escultor, como indica Fernández (2016).

É no avanço em direção ao século XXI que o relacionamento entre arte e educação começa, de modo talvez menos tímido, a se expressar mais estreitamente, orientando-se aos caminhos da arte participativa. O ensino converte-se, portanto, em expressão artística (BISHOP, 2012; FERNÁNDEZ, 2016), o que se evidencia nas proposições de artistas que utilizam de categorias próprias de sistemas educacionais, criando projetos que são espécies de escolas, academias, universidades, entre outras. Aparte todos os exemplos oferecidos tanto por Claire Bishop quanto por Tatiana Fernández em seus escritos, quero mencionar aqui a Escola da Floresta<sup>28</sup>, proposta pelo artista Fábio Tremonte em 2016 – que em pouco ou nada se assemelha com o formato de escola proposta pelo sistema educacional brasileiro: trata-se de “um espaço nômade e temporário, acontecendo em lugares e momentos diversos e constituída a partir da intenção de criar possibilidades de encontro” (TREMONTE, 2019, p. 77). Nas *breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios*, encontramos as bases “anarcotropicalistas” dessa escola inventada, que se localizam na história e nos saberes dos povos latino-americanos pré e pós invasão europeia, ressaltando que “politicamente, seu conteúdo lida com

questões que dificilmente são abordadas em escolas primárias, secundárias e universidades, além de serem pouco debatidas, também, no meio artístico” (ibidem, p. 80). Como se vê, a Escola da Floresta surge de um envolvimento artístico com a educação, mas busca contemplar em seu fluxo *algo que falta* ou *aquilo que não existe* em ambos os campos.

A ideia de uma “pedagogia canibal” na Escola da Floresta é a de aprender com o outro por via de encontros que podem ser viagens, caminhadas, ações culinárias, leituras, produções gráficas, conversas, entre outros<sup>29</sup>. Basta, portanto, uma Outra presença, uma coletividade, a incluir as não-humanas, para que se dê um processo de aprendizagem:

**Quando dois corpos distintos posicionam-se frente-a-frente**, cada um vem carregado do que se é. O outro é acessado a partir de nossas experiências, pensamentos, convicções etc. Entretanto, há uma brecha, um espaço, uma fresta que se estabelece, separa e une. Essa fresta é o espaço do encontro, no qual um fluxo de informações e trocas vai se formar, possibilitando o surgimento de diálogos, embates, conflitos (TREMONTTE, 2019, p. 80, grifo meu).

Para tipos de projetos como a Escola da Floresta e como outros citados por Bishop (2012) e Fernández (2016), que aqui me servem como ferramenta de reflexão, talvez já não faça sentido dizer que se compõem pelo binômio artista+espectador. A/O artista existe e assina – tanto que conhecemos cada projeto associado ao nome de seu proponente – mas é interessante perceber, mais do que como e onde se coloca, também como se desloca no decorrer<sup>30</sup> do

29. A publicação *Como Fazer?*, de TIQQUN, usada na confecção dos panfletos também usados na Oficina de Barcos, resulta de uma tradução feita por Fábio Tremonte e Kamilla Nunes, numa proposição da Escola da Floresta.

30. Que se destaque também o caráter de uma temporalidade distinta. Dificilmente serão acontecimentos de curta duração, ou mesmo com duração específica, a contar com data e horários específicos; podem ser processos que aconteçam durante anos, como a Cadeira de Arte de Conducta (2002-9), da artista cubana Tania Bruguera, ou mesmo que admitam não saber do seu até-quando, como é o caso da Escola da Floresta.

31. 1. Como me infiltrar no circuito da panfletagem de rua?
2. Como acessar situações pedagógicas dentro da poética em desenvolvimento?

processo. Porque aparentemente tais artistas procuram trabalhar em projetos onde eles sejam e se assumam amadores/não-especialistas (BISHOP, 2012; MORAIS, 2018) ou ainda, como aponta Laddaga (2012), também como “sujeitos de uma experiência ordinária [...], como sujeitos quaisquer” (ibidem, p. 49) – *singularidades quaisquer* (TIQQUN, 2016). Em última análise, elucida Bishop (2012), “é como se o artista quisesse ser estudante mais uma vez, mas o faz montando sua própria escola para aprender, combinando a posição de estudante/professor” (ibidem, p. 265).

## **PARTICIPANTES-NAVEGANTES**

*A Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel* evoca a questão do espectador numa situação pedagógica, já que conta com a participação do público, que é, por sua vez, convidado a sentar e aprender a fazer 1 barco. Essa performance/oficina emerge no processo de pesquisa como uma reverberação das perguntas primordiais<sup>31</sup>, mas também busca contemplar questões que saltaram no percurso – imprevistas e inevitáveis – e que se relacionam à recepção do trabalho (naquele momento, da série *Barcos Possíveis*), ou seja, ao *como* produzir o encontro da obra com o público. Tais demandas surgem à medida em que, no processo de escrita, passo a refletir e desdobrar cautelosamente o contexto do entorno, as condições climáticas sob as quais navegam os Barcos, o que me levava a novos níveis de envolvimento com aquele trecho da cidade em questão

– que já não era mais simplesmente o meu lugar de morar, mas o meu lugar de ver<sup>32</sup>. Espectadora, portanto, da cidade e suas orquestrações, a psicogeografia empreendida no trabalho de pesquisa orienta-se pelo problema do espectador em várias camadas. Atenta ao modo de ver dos transeuntes da Av. Conde da Boa Vista, espectadores daquela iconosfera urbana (fragmentada e refletida nos *Barcos Possíveis*), mas também pela maneira como *eu vejo*.

Questionar sobre a minha relação com estas imagens serve, por um lado, para reafirmar certa obviedade (que não deve passar impunemente): a de que *eu também* me relaciono com a visualidade a qual problematizo, e nem sempre de uma forma artística. Talvez seja mais interessante dizer até que *eu sobretudo* me relacionei e me relaciono com essas imagens ao ponto de me afetarem o suficiente para desenvolver uma investigação. Por outro lado, elabora, não pela última vez, novas perguntas; estas, voltadas às relações de poder que compreendem um trabalho de arte participativa que faz, mais do que um ingênuo convite ao público – como afirmei há pouco –, uma solicitação (muito similar àquelas que habitam as entrelinhas das propagandas de clínicas odontológicas, bancos, cursos, entre outros): “eu preciso de você”, mais do que o contrário.

Que distância eu assimilo entre o modo como vejo e o modo como vêem? Em que medida me entendo como alguém que simplesmente passa, alguém que compartilha a condição de transeunte na cidade? Em que medida busco me diferenciar? O que tenho eu a ensinar? O que significa, nesse contexto, ter algo a ensinar? *Aquilo que ensino, eu realmente o tenho?*

32. Tomando de empréstimo a construção de um poema de Carlos Pena Filho sobre a cidade de Olinda: “ninguém diz: é lá que eu moro/ diz somente: é lá que eu vejo”. Poema completo disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/carlos-pena-filho-olinda/>>.



Frames de solidão na arte participativa.

Para Jacques Rancière (2019), o esforço de artistas em criar as vias por onde o espectador torne-se “ativo” revela o desconhecimento de uma atividade própria do espectador, sistematicamente anulada por uma lógica do espetáculo (DEBORD, 2003) que institui uma separação por meio da contemplação: “o que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída” (RANCIÈRE, 2019, p. 12). Rancière evidencia que assimilar escuta e passividade – o “mal do espectador”, que estaria “separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (ibidem, p. 6) – é nutrir também clássicas oposições como, por exemplo, olhar e saber. Seriam estas “alegorias encarnadas da desigualdade” (ibidem, p. 17), a manter a compreensão de que não há capacidade de atuação para quem observa.

Tais tentativas, portanto, de viabilizar uma atividade do espectador – a exemplo desde o teatro épico de Bertold Brecht e o teatro da crueldade de Antonin Artaud, expandindo até as práticas participativas nas artes visuais – se assemelham, segundo Rancière, às relações pedagógicas que objetivam eliminar a distância entre o saber (do mestre) e a ignorância (do ignorante). Um empenho fadado ao *fracasso*, já que trata-se de uma distância criada incessantemente no processo da mediação. Ele explica:

Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ainda ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora nem como o saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto de saber, o momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso (RANCIÈRE, 2019, p. 13).

33. Em *O Mestre Ignorante*, de Rancière, estão esmiuçadas as questões de uma prática de ensino emancipadora, partindo do exemplo concreto do Prof. Jacotot

A distância de estar sempre um passo à frente (quem ensina em relação a quem é ensinado) é o que institui uma desigualdade de inteligências, impedindo a emancipação intelectual. O trabalho poético de tradução numa prática emancipadora, afirma o autor, seria o de “compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe” (RANCIÈRE, 2019, p. 15) e, para isso, necessita o mestre saber-se ignorante<sup>33</sup>. A emancipação do espectador começaria, então, a partir do questionamento da oposição olhar/agir e do reconhecimento da ação daquele que observa: “compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (ibidem, p. 17).

Quais poemas o público transeunte, espectador da cidade, compõe com os elementos visuais dispostos diante de si? Essa pergunta me vem através de Rancière, mas anteriormente, por considerar que a relação estabelecida com as imagens circulantes no centro da cidade, no dia a dia, é uma relação também pedagógica – uma dada relação pedagógica que, como coloca Rancière, não considera exitoso que seu público/espectador crie algo, *algum poema*, a partir de seus dispositivos; isto de nada serviria para fins de publicidade. Mas não existe razão para pensar que essas pessoas (eu *também/sobretudo*) não criam a partir desses dispositivos outras coisas, atribuindo a eles outros usos e funções que não simplesmente os de acatar as instruções e protocolos ali contidos. Falo de outros empregos do panfleto, na sua rasura, a servir de papel de rascunho, bloco de anotação, superfície para testar o funcionamento de canetas, calço para mesas bambas, recorte e colagem para a atividade escolar de uma criança, qualquer tipo de embrulho... e 1000 outros.

Esses gestos – assim como atravessar a rua, perguntar o itinerário do ônibus ao vendedor de pipoca, puxar assunto com as pessoas da fila e mesmo fazer do panfleto um barquinho de papel – entendendo que são gestos de *cotidianidade*, partindo de um tópico levantado no diálogo entre Paulo Freire e Antonio Faundez (2019) enquanto relatam suas experiências como exilados políticos em outro país. Os dois pensadores falam sobre a cotidianidade pela perspectiva do concreto, da possibilidade de apanhar o real para construir um conhecimento intelectual sem, contudo, se perder no “jogo da verbosidade” ou no “balé dos conceitos”. É consenso entre ambos que essas operações e comportamentos não costumam ser questionados, não nos perguntamos em torno desses gestos: “Uma das características fundamentais da experiência na cotidianidade é exatamente a de que nela nos movemos, de modo geral, dando-nos conta dos fatos, mas sem que necessariamente alcancemos dele um conhecimento cabal” (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 44). Freire compartilha por conseguinte que, na condição de exilado, experimenta-se uma relação distinta com a cotidianidade desse outro lugar, pois “pergunta-se constantemente sobre ela”, como numa espécie de vigília. O que se faz a partir disso, ou seja, a maneira como se busca responder a estas perguntas, tanto pode levar a negação dessa cotidianidade e tudo o que ela lhe oferece, como pode, por outro lado, iniciar uma “alfabetização de nosso ser”, que se daria por vias de uma compreensão do cotidiano através da crítica, ou seja, “de como se embatem, de como lutam a ideologia dominante – tentando



34. Deleuze, em entrevista sobre Foucault, fala da filosofia como uma “arte das superfícies”: “Precisamente em Foucault, a superfície torna-se essencialmente superfície de inscrição: é todo o tema do enunciado ‘ao mesmo tempo não visível e não oculto’. A arqueologia é a constituição de uma superfície de inscrição. Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-oculto permanecerá não-visível. A superfície não se opõe à profundidade (voltamos à superfície), mas à interpretação” (DELEUZE, 2000, p. 109).

assenhorar-se da totalidade dominada – e a ideologia dominada – resistindo ao domínio total” (ibidem, p. 53). Para isso é fundamental que abandonemos a ideia de que os gestos de cotidianidade popular são sempre reproduções de uma ideologia dominante:

**Haverá sempre algo**, nas expressões culturais populares, da ideologia dominante, mas também, contradizendo-a, as marcas da resistência, na linguagem, na música, no gosto da comida, na religiosidade popular, na compreensão do mundo (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 54, grifo meu).

O desejo de partir do recorte da realidade aqui em questão (o centro da cidade do Recife) para produzir ideias, conceitos, metáforas e críticas, origina-se num gesto cotidiano – de minha cotidianidade enquanto residente deste lugar. No momento em que decido uma investigação artística para aquele gesto, o que acontece são movimentos pendulares onde, ora me suspendo dessa cotidianidade – na busca de produzir perguntas sobre os gestos –, ora submerjo nela – porque dela faço parte. Contudo, mesmo a suspensão não me desvencilha por completo desta realidade; seria, ao invés, um movimento de flutuação, de navegar *na* superfície. E a superfície é o mais profundo<sup>34</sup>.

Ao optar por fazer desse gesto, já articulado em poética, algo a se compartilhar enquanto prática, numa expressão pedagógica, é a flutuação que se ensina – ou o que se sente de ensinar. Mas, como questioneei há pouco, quando digo que tenho algo a ensinar, o que quero dizer com isso? E, ainda

em tempo: eu realmente tenho aquilo que ensino? Faundez (2019) elucida que não. Que, embora seja sistematicamente elaborada a imagem do Professor como aquele que detém a verdade, ninguém a tem, “ela se encontra no devir do diálogo” (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 62). Ou, ao menos, é possível que tenhamos-la em parte: “Eu talvez tenha parte da verdade, não a tenho em sua completude, parte dela está com vocês – procuremo-la juntos” (ibidem, p. 63). *Naveguemos juntos*. O processo pedagógico inerente à poética dos Barcos talvez seja o de originar um momento, uma *situação*, de olhar de novo para o mesmo e elaborar, dessa vez, perguntas. Se a cidade é uma superfície – repleta de outras superfícies – a metáfora da dobra empregada no fazer-barco é justamente a de curvar a realidade, o cotidiano, e assim refleti-lo: lançar uma luz sobre ele, novamente.

## **PEDAGOGIAS DA DERIVA**

[...] a deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades (IS, 1985, apud, JACQUES, 2003, p. 87).

O investimento de Guy Debord em sistematizar um compêndio de regras para a técnica da deriva, nas práticas da Internacional Situacionista (a saber, um determinado número de participantes, a duração média, um “estado de espírito” adequado, extensões máximas etc), serve menos a esta análise da poética dos Barcos do que sua imprecisa, porém posta, indicação de uma

35. Coeficiente artístico, para Duchamp (1957) é o resultado de um conflito entre desejo e realização, justamente a “falha” do artista em realizar aquilo que intencionou.

intencionalidade no acaso. Ou seja, derivar não se trata de sujeitar-se ao acaso, mas trabalhá-lo enquanto uma possibilidade. Aquele que deriva tem marcado um “encontro possível” que “o leva inesperadamente a um lugar que ele conhece ou não” (IS, 1985, apud, JACQUES, 2003, p. 90), fazendo com que observe as adjacências do entorno. Justamente por não saber o que lhe espera, mas esperar sempre por algo, a pessoa em deriva encontra-se num estado de atenção ao latente imprevisível, chegando ao ponto de desejá-lo.

A combinação entre acaso e possibilidade na deriva é o que favorece e viabiliza, ao meu ver, uma poética, algo que foi enfatizado por Duchamp nos idos da década de 50, quando ele fala de um “coeficiente artístico”<sup>35</sup> – o que certamente não se inaugura na modernidade, mas, ao contrário, integra todo e qualquer processo em arte. Ou seja, a poética enquanto criação carece de um estado de deriva – tomando de empréstimo o termo situacionista (embora os situacionistas negassem o lugar da arte em suas ações) –, o que tem sido difundido também nas últimas décadas por abordagens metodológicas de Pesquisa Baseada em Arte e Pesquisa Educacional Baseada em Arte (IRWIN; DIAS, 2013), ao encorajar processos investigativos abertos ao fator de imprevisibilidade do desconhecido e legitimando outras linguagens para narrar esses processos – através da imagem, por exemplo. Acaso e possibilidade entram em diálogo também no campo da educação – ou, mais apropriadamente, nas teorias que defendem a educação como prática da liberdade através de perspectivas democráticas (FREIRE, 2004; HOOKS, 2020). Essa composição entre momentos abertos e estruturados coincide de maneira análoga ao

que se encontra em *Pedagogia da Autonomia*, quando Freire (2004) afirma que a educação deve cuidar para que uma curiosidade ingênua (o desejo de saber) venha a tornar-se uma curiosidade epistemológica (o desejo de saber como se sabe), o que acontece através de certo rigor metodológico. A mesma ideia também se apresenta em seu diálogo com Faundez (2019) ao dizer que “a democracia e a liberdade não inviabilizam a rigorosidade” (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 65), atentando para o risco de uma interpretação nihilista do exercício da liberdade que seria, no extremo oposto ao autoritarismo, uma prática espontaneísta, que nada tem a propor.

A deriva me parece um encontro possível entre arte e educação – um interesse ou uma luta em comum – que tem orientado o meu processo criativo mas que está também contido nos trabalhos que resultam dele (aqui, a série *Barcos Possíveis* e o seu desdobramento, a *Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel*). Ou seja, estes trabalhos se decodificam, de modo metalinguístico, na presença do espectador/navegante, a questão central da arte: a possibilidade de criar; de fazer de uma coisa, outra. O que acesso, portanto, no interior da poética dos Barcos, que coloca em fricção educação e arte, quero chamar aqui de Pedagogia da Deriva.

Como funciona a Pedagogia da Deriva?

Responder a esta pergunta não tem a ver com atestar um carácter inaugural para determinada prática, supondo a sua inovação, mas de localizá-la em meio a uma rede de práticas e discursos coerentes com as rupturas anteriormente mencionadas, que perfuram ambos os campos de operação, podendo ser

36. O posicionamento her-mético de Debord quanto à delimitação das derivas num espaço urbano – afirmando ser fracassada uma deriva empenhada no campo, por exemplo, em crítica a “célebre deambulação tentada em 1923 por quatro surrealistas” (DEBORD, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 90) – não é necessariamente determinante para esta análise de caráter pedagógico. É certo que, pelo fato da poética dos Barcos ter origem e se debruçar sobre o espaço urbano do centro do Recife, existem assimilações que podem ser feitas partindo dos relatos situacionistas. Mas uma proposição de Pedagogia da Deriva não deve se ater à questão do espaço urbano como uma condição limitante; há cotidianeidade para além dos centros urbanos – o que me faz vislumbrar um movimento de contraposição e afirmação por uma “Rural Situacionista”!

traduzidas, a grosso modo, na sentença de Camnitzer: *arte é educação*. Talvez uma reformulação adequada para essa pergunta seria a de questionar de que maneira *arte é educação* na poética dos Barcos.

## SITUAÇÕES PEDAGÓGICAS

Um primeiro aspecto importante, no que diz respeito a este “como fazer?” da Pedagogia da Deriva, relaciona-se à noção de *situação construída* (empregado também pela Internacional Situacionista) e à ideia de *evento*, utilizada por Atkinson (2012).

Uma “situação construída”, nas palavras de Debord (IS, 1985, apud JACQUES, 2003, p. 65), é um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” e, como destaca Moraes (2019, p. 79), “uma forma de transformar as condições urbanas e sociais estabelecidas pela lógica capitalista e burocrática”. Tal noção de *situação* aproxima-se ainda da noção de *momento*, proveniente da Teoria dos Momentos, do filósofo Henri Lefebvre, porque ambas “ressaltam **instantes singulares** da vida capazes de constituir um novo arranjo espaciotemporal” (ibidem, p. 84), mas também se diferenciam pela ênfase do espaço para a situação, no contexto situacionista especificamente o espaço urbano<sup>36</sup>, como afirma ainda Moraes (2019). Apesar disso, persiste no conceito de situação certo elemento de efemeridade – que não deixa de ser aspecto temporal – de um acontecimento que, em essência, não perdura.

Dennis Atkinson (2012) ao propor Pedagogias contra o estado, ou Pedagogias do Evento, utiliza da proposição de Alain Badiou em torno da noção de *evento*, “uma ruptura radical que leva a um procedimento de verdade subsequente que reconfigura as estruturas de conhecimento existentes, práticas e valores de um contexto social.” (ATKINSON, 2012, p. 8-9). A respeito deste “procedimento de verdade”, o autor destaca que “a verdade não está preocupada com a adequação, veracidade ou precisão; não é o que o conhecimento produz, pelo contrário, é o que excede o conhecimento numa determinada situação; a verdade perfura o conhecimento” (ibidem, p. 9). Para Atkinson, a ideia de evento está relacionada à ideia de perturbação, de um encontro com o mistério que provoca uma falha no funcionamento da normalidade. Um evento de aprendizagem seria o aproveitamento dessa falha para a produção de verdades que, de volta, não dizem respeito a fatos, mas “aquilo que recolhe em torno de suas subjetividades que são nem reunidas nem refletidas por outras declarações” (ROGOFF, 2008, apud ATKINSON, 2012, p. 9). Nesse sentido, podemos entender que verdade é, para alguém, aquilo que falta, aquilo *que não existe*.

O que estou sugerindo é que a Pedagogia da Deriva opera criando situações propícias aos eventos de aprendizagem, o que abarca também o desvio de uma situação já em curso para então modelá-la em situação pedagógica. A poética dos Barcos, toda ela, é uma busca por criar situações – ou *condições climáticas* (termo que venho investindo como metáfora para este mesmo procedimento) – que, partindo dos Barcos Possíveis, em sua materialidade e

37. Os exercícios de leitura, propostos por Jorge Menna Barreto em sua tese de doutorado, são procedimentos que hibridizam as atribuições de autor e leitor, entendendo que é autora da palavra aquela que lê.

discursividade (inseparáveis), rompem em alguma medida com uma normalidade, perturbem um estado de coisas socialmente estabelecido, que aparenta ser uma realidade dada e assim permanece fixa ao longo do tempo. Lembrando Deleuze, *nada é mais perturbador que os movimentos incessantes do que parece imóvel*.

Estas condições climáticas são, ainda em tempo, circunstâncias que favorecem mas que podem também *desfavorecer* determinado processo de aprendizagem. De modo que, quando crio as condições “ideais” para navegar pela superfície da cidade (e suas várias superfícies), oportunizando uma segunda mirada para o mesmo (o que pode desencadear um processo de compreensão crítica da realidade), simultaneamente também *desfavoreço* outras aprendizagens previstas e empregadas por um sistema de consumo. Aplicando ao exemplo da poética dos Barcos, no momento em que produzo um recorte da iconosfera urbana da Av. Conde da Boa Vista com a série *Barcos Possíveis* – considerando tudo o que foi dito a respeito de seu caráter arquivista – eu gero as condições climáticas para uma navegação/leitura que é também como um exercício de *leitura*<sup>37</sup> ou *desleitura*, tomando de empréstimo os termos usados pelo artista Jorge Menna Barreto (2012). Já quando, sampleando diversos elementos da visualidade presente no cotidiano da cidade, desenvolvo a performance *Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel*, inicialmente trato de desviar os códigos de uma situação já corriqueira nesse espaço, que é o comércio dos vendedores ambulantes, para criar uma situação paralela distinta

– uma performance, um momento artístico que, ainda que busque submergir na cotidianeidade, não deixa de ser arte. E *arte é educação*. As condições climáticas que se criam nesse desdobramento viabilizam um segundo olhar desta vez orientado não só às imagens contidas na superfície da cidade mas também às operações que nela se desenvolvem. Artigo, ainda a sobre a Oficina, com um regime de temporalidade característico desse *site* – que é um tempo “sem tempo”, tempo de produtividade, de durações, prazos, correrias, afazeres... é o tempo/horário regido pelo estabelecimento – sequestrando-o para que opere noutra temporalidade, o tempo do Barco. Embora tenha determinado uma duração de 5 minutos para a realização da Oficina (de modo a emular essa temporalidade urbana), percebi que os minutos se ampliavam: tanto porque correspondia ao tempo dedicado a uma prática sem valor (comercial), quanto porque esse tempo foi extrapolado a cada participação, já que quase sempre uma conversa se desenrolava.

A situação pedagógica é viabilizada, portanto, através da circunstância de tempo e espaço – o que quer dizer que nunca se repete, já que funciona pelo cruzamento de fatores que estão em constante movimento e transformação, com pessoas que não só se movimentam, mas também movem e transformam. Tratam-se das singularidades que compõem o acontecimento e que gestam o desconhecido, algo semelhante ao que diz Salem (2011), sobre o plano de imanência deleuzeano: “é o esplendor do *Se*” (SALEM, 2011, p. 107). É um procedimento da Pedagogia da Deriva que articula de modo



complexo o acaso e a possibilidade para propiciar eventos de aprendizagens em práticas artísticas (bem como o seu inverso).

## PERGUNTAS

A existência humana é, porque se fez perguntando, a raiz da transformação do mundo. Há uma radicalidade na existência, que é a radicalidade do ato de perguntar. Exatamente, quando uma pessoa perde a capacidade de assombrar-se, se burocratiza (FREIRE, 2019, p. 75).

Perguntar é a nossa reação sensível ao acaso. Uma Pedagogia da Deriva interessa-se por acolher o mistério para fazer com que sobrevivam as perguntas. Na Oficina de Barcos, ao terminar de fazer todas as dobras e ter um barquinho em mãos, eu perguntei a cada participante/navegante: para onde você vai nesse Barco? Nesse momento, inaugurava-se mais um mistério a respeito daquela ação.

Perguntar é um movimento próprio de quem investiga, de quem se mantém com a curiosidade em constante ativação, e próprio das crianças, que vivem cotidianamente a desempenhar esses dois exercícios. Artistas também são seres que vivem da pergunta, ou, melhor dizendo, que vivem a pergunta. A artista pesquisadora (e há uma certa redundância nessa denominação) trabalha com uma qualidade distinta de perguntas, se comparadas, por exemplo, às perguntas-problema das produções científicas. Pois são perguntas sem hipótese – perguntas sem futuro, perguntas que não foram à escola.

Ainda no decorrer do diálogo entre Freire e

Faundez (2019), em *Por Uma Pedagogia da Pergunta*, há a crítica aos modelos tradicionais de ensino que operam pela perspectiva da resposta e não da pergunta. São tipos de perguntas que, mais do que uma hipótese, nascem na condição da resposta que já a tem. A resposta captura a pergunta e não o contrário. Uma pergunta sem resposta – ou uma resposta contra hegemônica – é um evento que perturba a ordem, por exemplo, de uma sala de aula. E existe uma crença de que os espaços de ensino são lugares estáveis e seguros, um lugar para se chegar a um consenso a respeito da verdade que é dada por quem a detém. Mas bell hooks (2020) nos lembra que “nossas maneiras de conhecer são forjadas pela história e pelas relações de poder” (HOOKS, 2020, p. 46) e que muitas vezes não criamos condições favoráveis para a aprendizagem através, por exemplo, de uma consciência de raça, sexo e classe social – questões imprescindíveis para o caminhar da humanidade – por “medo de que a sala de aula se torne incontrolável, que as emoções e paixões não sejam mais repressadas” (ibidem, p. 55). Repreende-se, portanto, a pergunta. Mas, como destaca Freire (2019), “a repressão à pergunta é como uma dimensão apenas da repressão maior – a repressão ao ser inteiro, à sua expressividade em suas relações no mundo e com o mundo” (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 68).

É, de fato, coerente que modelos autoritários de ensino se esforcem por matar este processo, pois quando o mistério é bem-vindo e a curiosidade estimulada, ele se retroalimenta. Quando a curiosidade ingênua se transforma em curiosidade epistemológica, um encadeamento de perguntas se cria. A curiosidade epistemológica é a pergunta sobre a pergunta, uma

pergunta gestante que invariavelmente nos fará perguntar sobre nós mesmas, sobre o que se passa ao nosso redor, sobre nossa cotidianidade, “perguntas corporais que o corpo nos faz” (FREIRE; FAUNDEZ, 2019, p. 71).

Por tudo isso é que torna-se mais fácil, porém debilitante, o caminho das respostas órfãs de perguntas. Pedagogias da Deriva devem atuar numa frente contra a burocratização da curiosidade, assumindo uma pedagogia do risco e do erro (FREIRE; FAUNDEZ, 2019) e uma pedagogia da errância.

### **AQUILO-QUE-AINDA-NÃO-É DA APRENDIZAGEM**

Por último, resta falar do não-dito. Uma Pedagogia da Deriva não prevê um sistema avaliativo, seja em notas, desempenhos, conceitos ou qualquer espécie de validação institucional, mas considera feliz a experiência artística-educativa que reverbera, ou seja, que produz nova dobra. Se algo é esperado de quem, de alguma maneira, participa, é que faça sobreviver o experienciou. As formas de reverberar o evento de aprendizagem são, em essência, não-quantificáveis. Eu não conseguiria, por exemplo, dar conta de quantas e quais experiências educativas reverbero na poética dos Barcos – embora a tentativa seja frutífera e resulte neste esforço em dissertar a respeito do processo. Mas estou certa de que nem as notas de rodapé nem o referencial teórico dão conta de capturar o vento. Reverberar a aprendizagem é a possibilidade de que ela contamine outros espaços-tempo,

criando condições (climáticas) para um outro evento de aprendizagem.

Trata-se do que Atkinson (2012) nomeia de “aquilo-que-ainda-não-é da aprendizagem”, “imanência da aprendizagem” ou “ética do devir”, e que baseiam uma *Pedagogia contra o Estado*. Ou seja, contra os estados de representação assimilados enquanto corpos de conhecimento e de prática e quaisquer outros estados de representação que venham a ser gerados por ela: “Por implicação, a pedagogia contra o Estado sugere uma **antipedagogia**: a própria pedagogia deve passar além de seus próprios conhecimentos e práticas assimilados para abrir novas formas de pedagogia e novas comunidades de aprendizagem” (ATKINSON, 2012, p. 14, grifo meu).

A pergunta “para onde você vai neste barco?” é, talvez, a mesma que o filho, no conto *A Terceira Margem do Rio*, passa a vida inteira a fazer para o seu pai. Ela é também uma metáfora que cabe no “aquilo-que-ainda-não-é da aprendizagem”. O que acontece a partir do Barco? Pois na história de Guimarães Rosa, tudo o que se desenrola enquanto narrativa – que é fundamentalmente constituída pelo não-dito, pelo assombro, pela dúvida, pela pergunta e pelo impossível – tudo isso acontece a partir do momento específico em que a canoa fica pronta.

\*\*\*

## PARTIDAS

38. Em abril de 2019, uma declaração feita pelo então ministro da educação, nomeado pelo presidente Jair Bolsonaro, Abraham Weintraub, ameaçava cortar verbas de universidades brasileiras como punição à “balbúrdia” nas instituições de ensino. Em suas falas, ele “denunciava” baixa produção científica, produção e consumo de drogas. Reagindo às declarações, estudantes de todo o país aderiram ao movimento que usava o termo “balbúrdia” para divulgar nas redes as produções acadêmicas.

Durante dois anos de persistência nos Barcos, alcancei, entre conhecidos e amigos próximos, o posto de “a menina dos barquinhos”, sempre recebendo, delas e deles, imagens, poemas, contos, e tudo que se relaciona aos barcos de papel. O que aparenta ser à primeira vista monotemático, esconde em suas dobras profundas e urgentes questões da atualidade. O que seria mais urgente, em nosso tempo, que a necessidade de criar cotidianamente Outros modos de vida? De curvar a força – de tudo o que tem nos raptado a vida em termos de tempo e de espaço – para que ela afete a si mesma? Me estimulava, portanto, a ideia de me dedicar a estes Barcos, num momento histórico e político extremamente complexo e ameaçador à produção de conhecimento, sobretudo no que diz respeito às áreas das humanidades. É interessante que se fale desse dado porque, se outrora afirmei que a educação faz parte do sonho brasileiro e, no imaginário popular, é sinônimo de “ter futuro”, hoje assistimos ser cultivada uma inversão total de valores, onde se divulga como “balbúrdia”<sup>38</sup> aquilo se produz nas universidades. Nesse contexto, eu sigo fazendo Barcos e propondo derivas.

É importante dizer que os caminhos que me levaram a acessar um pensamento sobre educação na arte, através da poética dos Barcos, parecem compor um cenário mais amplo, um interesse compartilhado na atualidade por artistas, pelas instituições, pelas pesquisadoras e interessadas, no geral. Que se destaque a exposição *Educação Pela Pedra* (2020), com curadoria de Moacir dos Anjos, que reuniu um conjunto de obras que tangenciam a temática da educação de diversos modos; as proposições e publicações do Grupo Entre Pesquisa, de educação e arte contemporânea, da Universidade Federal do Espírito Santo; as proposições virtuais (cursos e grupos de estudos) da Escola Sem Sítio; em 2019, a Revista Select faz uma série de reportagens sobre as escolas de artista (entre elas, a Escola da Floresta); periódicos que têm reservado espaço para a discussão do tema (por exemplo, a Revista Apotheke e a Revista Farol, em seus números mais recentes); bem como ações individuais de artistas que buscam, na atual conjuntura, por estratégias para, não só compartilhar seus processos, ministrando cursos ou oferecendo acompanhamento de projetos para outros artistas, mas também para se manter num momento difícil, especialmente para os trabalhadores da cultura.

As discussões levantadas sobre projetos pedagógicos na arte, apontando para as tensões de ambos os campos, são importantes para pensar, no contexto atual, as necessárias reinvenções do ensino. Nesse sentido, pensar por via de *situações pedagógicas* pode contribuir no âmbito da educação (em todos os níveis e modalidades) quando a

escola, por exemplo, no formato como é exercida desde sempre, passa a ser um risco à vida. A pandemia (no que toca às estratégias de isolamento e distanciamento físico) é uma circunstância que nos leva a pensar no carácter imaterial da educação: pois, quando se subtrai da escola a sua estrutura física, o que lhe resta? Como criar eventos de aprendizagem significativa com isto que resta? Daí, a possível contribuição de práticas situacionais – ou mesmo situacionistas! – que se disponham a repensar estes espaços na ocasião do imprevisível.

De modo geral, o relato de travessias aqui propostas aparenta *diluso* e reticular. A escrita quando se faz *com* a obra ganha características poéticas, o que implica numa prática do pensamento e da teoria. É um *Pensar com Arte*, como diz Basbaum (2007), que se conecta com a região do *fora*, articulando duas matérias. Por isso, no processo de escrita acontece de, de repente, nos saltar à frente assuntos imprescindíveis, a cada nova decisão poética. O imprevisto tem essa qualidade de ser urgente, criar conexões repentinas, adendos, notas, anexos, quase uma estética do remendo e da gambiarra. Essa incompletude, condição *sine qua non* da arte e da educação, diz também e sobretudo do seu aspecto, ainda bem, inesgotável. De modo que, olhando de cima esse mapa portulano que tentei aqui traçar, podemos constatar algumas inconclusões, que são travessias por vir. Gostaria de abordá-las enquanto inconclusas *per se*, diferente das que assim o são por não terem encontrado ainda o seu momento oportuno, e por ele aguardam. As inconclusões que destaco agora foram assim fabricadas e não buscam por resolução porque comunicam através do dilema, perseveram

na movimentação que ele traz. Assim como a aporia em Beckett ou a linguagem em Guimarães Rosa tratam dos inomináveis e indizíveis. Riobaldo em seu diálogo-narrativa de quase 600 páginas, no *Grande Sertão: Veredas*, tudo o que conta o faz sob a égide de não saber contar: “Não sei contar direito. Aprendi um pouco com o compadre meu Quelemém; mas êle quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sôbre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 1963, p. 189).

Desse modo, quero referir-me sobretudo à questão da “artista sem obras” (MORAIS, 2018), uma declaração que sinto me contemplar, mas que ao mesmo tempo me coloca em contradição, já que tudo o que faço nesse texto, que agora já se encaminha para o fim, é relatar o processo de obras. A leitura que faço da artista sem obras não acontece no propósito de negar a arte ou mesmo a visualidade – não é o que ocorre especificamente na poética dos Barcos, que se faz profundamente relacionada à forma do barco e à visualidade da cidade – mas de se sentir à vontade para ir além da visualidade (daquilo que se vê) e mesmo da arte sem, contudo, deixar de ser uma abordagem artística. Trata-se de uma expressividade (que eu penso ser também visual) que habita o “como” e não primordialmente o “o que”, uma estética do método, e daí que esse *como fazer?*, esse modo de existência, não advenha necessariamente do campo artístico, mas dos inventos e reinventos cotidianos. Isso passa também pelo reconhecimento de que nós, artistas visuais (a incluir os sem obras), não temos o monopólio da criatividade; que a vida em seus gestos cotidianos não cessa em criar terceiras margens. O interesse do artista sem



obras o solicita, portanto, a estar atento a estes gestos de resistência, que são seu repertório.

Por outro lado, essa autodesignação de artista sem obra funciona também, ao meu ver, como sequestro de um momento específico – o momento de definir-se – para propor uma reflexão sobre, justamente, o que tem sido chamado de obra. Uma tática de se fazer pensar, um modo artístico de se dizer artista, onde o espectador se vê numa emboscada – como coloca Artur Freitas (2013) sobre uma arte de guerrilha – e finalmente se pergunta, mas o que é uma obra? Atkinson (2012), ao colocar a noção de *perturbação* como uma ruptura na normalidade das coisas, comenta sobre as práticas participativas ou socialmente engajadas estarem causando perturbação no âmbito das artes visuais. Ele menciona, partindo do pensamento de Stephen Wright, que há certo policiamento a definir o que é um trabalho de arte na contemporaneidade, de modo a encaixá-lo num “coeficiente de visibilidade”, e que artistas têm abandonado o “mundo da arte” ou experimentado formas de contestar essas limitações em busca de “maior corrosividade”.

Me ocorre agora a publicação *Ni arte ni educación: una experiencia en la que lo pedagógico vertebró lo artístico* que resulta de uma exposição desenvolvida pelo Grupo de Educación de Matadero Madrid (Espanha) contando com propostas artísticas de caráter pedagógico. Luiz Camnitzer, que participa da exposição e da publicação, escreve:

“Ni arte ni educación”, por lo tanto, no es aquí una declaración nihilista que proponga un desierto cultural unificado por la ignorancia. Es, en cambio, una declaración crítica del

uso de ambas palabras, pero que no niega ni una ni otra. Es una frase que denuncia la separación disciplinaria que obliga a fragmentar el conocimiento. Es una crítica que nos propone un desafío para que nos pongamos a generar sistemas de órdenes alternativos y hacerlo creativamente. Es una declaración que busca una palabra que todavía no existe (CAMNITZER, 2017, p. 24).

A artista sem obras persevera na busca de uma categoria inexistente. A relacionalidade implica certa incoerência e talvez seja este o *fracasso* desta ou de qualquer outra autodesignação (BUTLER, 2017). Mesmo porque criamos não para caber na linguagem, pelo contrário: a cada obra, a cada projeto, a cada ação, a cada evento, a linguagem se *des-re-faz*.

\*\*\*

Por fim, o caminho traçado nesse percurso, através dessas travessias, não deixa de destinar-se à terceira margem, que não existe. A terceira margem é um convite a criá-la. Fazer Barcos é lidar com o impossível, ir no seu íntimo e de lá extrair coragem necessária para fazer 1 dobra na vida.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 25-51.

ANDRADE, Luana. Barcos Possíveis: a travessia das imagens. In: I Jornada Discente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, 2019. v. I.

\_\_\_\_\_. Impregnação e Arquivismo na Poética Barcos Possíveis. In: Arte e Transmediações - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal. Anai. João Pessoa(PB) 2020, 2020. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/3ciamiuufpb2020/263975-IMPREGNACAO-E-ARQUIVISMO-NA-POETICA-BARCOS-POSSIVEIS>>. Acesso em: 30/01/2021 03:15

\_\_\_\_\_. Barcos Possíveis: Heterotopia como Terceira Margem. Revista Indisciplinar, Minas Gerais, v. 6, n.2, dez., 2020.

ARENDT, Hannah. Origens do Totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ATKINSON, Dennis. Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth. International Journal of Art & Design Education, 31(1), pp. 5-18.

BASBAUM, Ricardo. Além da Pureza Visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BISHOP, Claire. Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRAGA, Felipe Paranaçu. Estratégias de um artista-arquivista. Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, ago./dez., 2016.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAMNITZER, Luis. Art and Literacy. e-flux Journal. Nº 3, february, 2009. Disponível em <<http://www.e-flux.com/journal/art-and-literacy/>>. Acesso em 15 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Ni arte ni educación. In: Ni arte ni educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico. Madrid: Catarata, 2017. Disponível em: <<https://www.mataderomadrid.org/mediateca/publicaciones/ni-arte-ni-educacion>>. Acesso em 29 Jan. 2021.

COUTINHO, Marcelo. 28 Notas da Invasão: Arte como Aletheia e Política como Dóxa, *Outros Críticos*. Recife: Cepe, 2016 (ed. 12), p. 37.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Livro virtual do Projeto Periferia, Ed.2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>> Acesso em 29 Jan 2021.

DEFERT, Daniel. “Heterotopias”: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: FOUCAULT, Michel. O Corpo Utópico, As Heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FERNÁNDEZ, Tatiana. A virada Pedagógica da Arte e o trânsito da identidade de artista-educador. Revista VIS. Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, p. 224 - 254, 01 jan. 2016.

FIGUEIREDO, Carolina D. Admirável comunicação nova: um estudo sobre a comunicação nas distopias literárias. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. 1. ed. Barcelona: Galaxia Gutermberg, 2016.

FOSTER, Hal. An archival impulse. October 110, p. 3-22, 2004.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285> Acesso em 29 Jan 2021.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. Por uma Pedagogia da Pergunta. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREITAS, Arthur. Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

IRWIN, Rita; DIAS, Belidson. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Orgs.) Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia. Santa Maria: UFSM, 2013, p. 27-38.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Da biopolítica à necropolítica: variações foucaultianas na periferia do capitalismo. *Sapere aude*, Belo Horizonte, v.7, n. 12, p. 194-210, jan./jun. 2016.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação com prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity, *Arte & Ensaios* (ed. 17), 1997, 166-187.

LATOUR, Bruno. Imaginar os gestos-barreiras contra o retorno da produção anterior à crise. Abril, 2020. Disponível em < <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597852-imaginar-os-gestos-barreiras-contr-o-retorno-da-producao-anterior-a-cri-se-artigo-de-bruno-latour>>

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. The University of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Portugal: Nova Vega, 2017.

MORAIS, Bruna R. Ferrer. *Pequeníssimo Manual para Sobreviventes Artistas Sem Obras*. *Outros Críticos*, Recife, 19 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. *Utopias situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife*. 2019. Tese (Doutorado em Design) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PORTUGAL, Daniel B.; ROCHA, Rose de Melo. Como caçar (e ser caçado) por imagens: entrevista com W, J, T. Mitchell. *Entrevistado: W. J. T. Mitchell*. *E-compós*, Brasília, v. 12, n.1, jan/abr. 2009.

SALEM, Tatiana. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RANCIERE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIZZI, Elizabeth. Marcas linguísticas de enunciação em panfletos publicitários. 2010. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROCHA, Michel Zózimo. Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2011.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: Ficção completa. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409-413.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, n. 24, Dez/2014.p. 35-58.

SERRA, Paulo. Comunicação e utopia. In: ROSA, José e SERRA, Paulo. Da fé na Comunicação à Comunicação da fé (p. 121-144). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.

TIQQUN. Como fazer? 2001. Disponível em: < [https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama\\_o-tiqqun](https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama_o-tiqqun)>.

TREMONTE, Fábio. Escola da Floresta | Breves notas ou um texto-colagem escrito por muitas mãos e meios. Poiésis, Niterói, v. 20, n.33, p. 75-84, jan./jun. 2019. doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.75-84>

WISNIK, José Miguel. Video-aula sobre o conto A Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa veiculado pela TV Cultura. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-c4psxfwA\\_A8&t=1155s](https://www.youtube.com/watch?v=-c4psxfwA_A8&t=1155s)> Acesso em 30 Jan 2021.

