

## Barcos Possíveis: Heterotopia como Terceira Margem

### Possible Boats: Heterotopia as a Third Margin

Luana Andrade, Luciana Borre\*

#### Resumo

Na genealogia do processo artístico Barcos Possíveis – inicialmente uma série de barquinhos de papel feitos com panfletos recolhidos no centro da cidade (Recife, Pernambuco) tendo como desdobramento a performance Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel – estão algumas ficções que envolvem o tema das travessias. Uma delas é a do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*. Nesse conto, publicado em 1962, um homem decide encomendar uma pequena canoa para então viver à deriva nas águas de um rio. Essa travessia, endereçada a lugar nenhum (ou especificamente a um não-lugar), suscita todo tipo de incompreensibilidade na criação de uma margem inexistente. É possível acessar, através de Foucault (2013), um pensamento voltado a este tipo de espacialidade, essencialmente outra, quando ele amplia o conceito de heterotopia – uma utopia realizada – aplicando-o ao espaço. Partindo de um diálogo entre os dois autores, este texto pretende fazer ressoar na escrita parte da investigação artística que consiste no questionamento: como produzir e habitar terceiras margens? Para isso, traçamos uma topografia dos espaços/margens que integram o mapa desta poética, ou seja, por onde transitam geograficamente e conceitualmente os Barcos Possíveis.

**Palavras-chave:** processos de criação; terceira margem; heterotopia.

#### Abstract

*Possible Boats are initially a series of paper boats made from pamphlets collected in the center of Recife, Brazil, with the performance Free and Fast: How to do Paper Boats? In the genealogy of the artistic process Possible Boats there are some fictions that involve the theme of crossings. One of them is The Third Bank of the River from the Brazilian writer João Guimarães Rosa. In this story, published in 1962, a man decides to order a small canoe to then live adrift in the waters of a river. This crossing, addressed to nowhere (or specifically to a non-place), raises all kinds of incomprehensibility in the creation of a non-existent margin. It is possible to access, through Foucault (2013), a thought directed to this type of spatiality, essentially another, when he expands the concept of heterotopy – a realized utopia – applying it to space. Starting from a dialogue between the two authors, this text intends to resonate in the writing part of the artistic investigation that consists of the question: how to produce and inhabit third margins? In order to do so, we draw a topography of the spaces / margins that integrate the map of this poetics, that is, where the Possible Boats transit geographically and conceptually.*

**Keywords:** creation processes; third margin; heterotopy.



FiguraS 01, 02 e 03:  
Barcos Possíveis  
(2018), Luana Andrade.  
Luana Andrade



Nosso pai não voltou. 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.

João Guimarães Rosa, A Terceira Margem do Rio

Certo dia eu recebi na rua um panfleto que divulgava serviços de empréstimo consignado. Sem qualquer intenção, comecei a dobrar o papel, produzindo um barco. Um barquinho de papel, a única dobradura que aprendi ainda na infância. Eu não me tornei origamista, mas me orgulho de fazer um bom barco de papel. Dias depois, encontrei-o na minha bolsa. O barco tinha o nome “consignado” em seu pequeno casco e era inicialmente engraçado vê-lo. Depois de um riso efêmero, tornava-se ridiculamente triste aquele barco de papel. Eu demorei no barco e seu papel e na sua profunda ironia. Pois barcos de papel são um excelente recurso para entreter crianças, uma brincadeira rápida e garantida. Mas se há 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.

O que acabo de narrar é o início de uma investigação artística chamada Barcos Possíveis[1]. Os barcos que comecei a fazer a partir de então com os panfletos que recebo na rua — especificamente na Avenida Conde da Boa Vista (Recife, Pernambuco) — carregam em seus cascos rastros de um contexto histórico-econômico de crise que se reflete nas propagandas de um movimentado centro comercial. Com especial atenção à parte do panfleto que, após sucessivas dobras, se encaixa exatamente no casco do barco, ocorre-me que este é o lugar onde se exibe o nome das embarcações[2]. Esse nome possui, na maioria das vezes, uma origem muito particular e afetiva, são nomes de pessoas queridas, lugares, livros etc. O que interessa neste processo, portanto, são os espaços de tensão criados pelo cruzamento de uma memória lúdica e a dureza das possibilidades ofertadas neste específico contexto urbano.

Buscando uma origem ainda mais subjetiva para o desejo de produzir barcos, recorro a algumas ficções que rodeiam o meu imaginário a respeito das travessias. Inicialmente, as histórias contadas pelo meu pai, que serviu à marinha na década de 70, depois, o conto do escritor João Guimarães Rosa, “A Terceira

Margem do Rio”. Aqui, um homem “decide um adeus” à família para então viver à deriva numa canoa, no rio, e não paira sobre este acontecimento qualquer razão. Ele nada leva consigo e nem deixa também qualquer palavra. Sabemos a respeito desse fato tanto quanto sabem os personagens. A narrativa, marcada pela incompreensibilidade, se desenvolve a partir do momento em que o pai manda fazer para si uma canoa – este artefato que o transporta de um lugar para um não-lugar. O mistério dessa travessia me ajuda a compor uma trama de sentidos ao lidar com os barquinhos de papel num processo artístico de linguagem híbrida e interdisciplinar, que se dá num espaço de difícil categorização – tensões frequentemente fabricadas por poéticas de arte contemporânea.

O que passo a chamar de travessias são deslocamentos propostos no corpo desta investigação artística, desde a apropriação dos panfletos que circulam na cidade para a produção dos barcos – a travessia das imagens (ANDRADE, 2019) – até o emprego de situações corriqueiras do contexto urbano e comercial, no oferecimento de serviços e produtos, como trabalhado na performance Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel (2019). Neste último, experimentei atuar num limiar entre ficção e realidade onde, mais do que uma recontextualização da linguagem comercial, o que se pretendia era, antes, a perda do contexto. Essa travessia, análoga à narrada por Guimarães Rosa, resulta numa deriva, uma espacialidade distinta, algo como uma “utopia localizada” ou um “contraespaço” assinalado por Foucault (2013) na conferência As Heterotopias.

As operações de travessias, na investigação dos Barcos Possíveis, vão, dessa forma, traçando um mapa, portulano, algo como uma carta marítima a descrever movimentos, rotas, portos e margens. A margem do terreno político/possível, no qual estão inseridas as imagens apropriadas – a cidade e o cotidiano – e uma margem de latente impossibilidade/poética – o dito campo da arte. Porém, é importante entender aqui a palavra travessia como uma ação por si, de movimento e flutuação. Esta ação pode vir a transladar o corpo de um lugar a outro, o que seria seu efeito ou consequência. Fazendo uso dessa brecha na linguagem, proponho abordar neste artigo a travessia enquanto método de deriva e busca por outras margens. Para isso, parto dos Barcos Possíveis para criar aproximações entre o conceito de heterotopia (FOUCAULT, 2013), e a ideia de terceira margem, desenhada no conto de João Guimarães Rosa.

**Figura 04:** Mapa para estudo das margens.  
Fonte: Luana Andrade

## Duas margens

Deslocamentos propõem novas percepções do espaço. 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”. O 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. É de se perguntar, portanto, ao trafegar pela visualidade deste espaço: o que esse conjunto de imagens comunica a respeito do seu público? Quais formas de vida ofertam? O que querem estas imagens?[3]

De modo a conhecer os espaços por onde transitam Barcos Possíveis, traço uma espécie de topografia, indicando as especificidades de cada um. Esses lugares aqui tensionados podem, de maneira simples, ser identificados como vida e arte e se apresentam como as margens visíveis e enunciáveis desta travessia. De um lado há a cotidianidade e todas as relações de poder envoltas na publicidade dos panfletos que circulam na rua, o consumo e a produção de formas de vida, enquanto que, do outro, existe a poética, a potência das impossibilidades, ou seja, de tudo o que ainda não é, mas está em constante vias de ser – o que se aproxima do conceito de devir.



# I.

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 está em consonância a um clima cultural muito mais abrangente, por assim dizer, o *Zeitgeist* de nossa época. Tratamos aqui de um recorte espacial definido, com uma localização literalmente geográfica (que pode conferir a este trabalho características de produções nomeadas como arte site-specific[4]), mas que reflete movimentos universais ou universalizantes. Podemos, por exemplo, deslocar o olhar para a 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 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[5].

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,

**Figura 05:** Barcos Possíveis (2018), Luana Andrade, série odontológica. Fonte: Luana Andrade

costumeiramente condicionada ao futuro, passa a ser pensada nas malhas atuais do cotidiano, como indicado na obra de Gregory Claeys[6]. 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/exterminio, 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, conseqüentemente a um estado de medo por parte de determinados grupos, 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[7]. São diversos mecanismos de controle, controlatos[8], 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.

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:

arazãoemancipadaenquantoego transcendental supraindividual 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).

## II.

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

**Figuras 06 e 07:**  
Utopia (2015), George  
Rousse, instalação  
in-situ. Fonte: George  
Rousse (site do artista)

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).



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[9], 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 atribuições do mercado e dos regimes de gerenciamento dos corpos, e realocá-lo em um outro tipo de espaço, num exercício de profanação[10], 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 perceber os barcos 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.

### Terceira Margem

Mais do que novas críticas, é de novas cartografias que precisamos. Cartografias não do Império, mas das linhas de fuga para fora dele. Como fazer? Precisamos de mapas. Não de mapas do que está fora do mapa. Mas mapas de navegação. Mapas marítimos. Ferramentas de orientação. Que não procuram dizer, representar o que existe no interior dos diferentes arquipélagos da deserção, mas nos indicam como chegar até eles. Portulanos (TIQQUN, 2016, s/p).

Escapar sem ir embora é o que parece ser o desejo do homem que protagoniza o conto de João Guimarães Rosa, quando decide então viver à deriva, no rio, e não paira sobre este acontecimento qualquer razão. A narrativa, marcada pelo clima constante de incompreensibilidade, começa a se desenvolver no momento em que ele 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 mesmo se endereça ao outro lado do rio.

A canoa é, portanto, este artefato que o transporta de um lugar para um não-lugar. A estranheza absoluta sentida por quem

fica solicita uma decisão, qualquer que seja. Que abandone de vez ou volte, que opte por uma das margens, como assinala Wisnik (2016), “[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 do homem, a eterna travessia para lugar nenhum. Entretanto, o lugar nenhum para onde ele vai é localizável, situa-se na realidade cotidiana daquela família, mais precisamente no rio que fica a uns poucos metros da casa. Não se trata, no que indica o conto, de um lugar no imaginário. Ele está ali visível, ainda que “diluso”[11], onde não faz sentido estar.

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

Em um texto curto e poético, resultado de uma fala proferida em conferência em 1967, Foucault se dedica sobre as questões do espaço, como uma demanda deixada pelo século XIX, quando houve uma obsessão pela história e pelo tempo. “A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço” (FOUCAULT, 2013, p. 113), ele argumenta. O cerne da sua fala abarca 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”, como mencionado anteriormente – e, finalmente, as heterotopias – essa espécie de contra-lugar ou de

utopias realizadas: “aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 1994, s/p), diz o filho ao constatar que seu pai não tinha ido à nenhuma parte. Esses lugares “absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 116), geograficamente localizáveis, porém contestantes de todos os lugares, podemos interpretá-lo como terceira margem.

Como realizar utopias no espaço do cotidiano? Talvez essa seja uma questão de profundo e atual interesse por grande parte dos artistas. É possível que uma questão semelhante se desenvolva ao observador da obra de George Rousse, ao buscar esse “ponto ótimo”, de onde é possível aplicar utopias. Esse problema contemporâneo que vem se desenhando já desde a década de 60 e inquietando artistas das mais diversas linguagens é fundamental para o desenvolvimento do que Nicolas Bourriaud (2009) chama de estética relacional. Existe, nessa prática, um entendimento de que os modelos de socialidade são formas, ou seja, passíveis de serem modeladas, esculpidas, trabalhadas em uma obra, perfurando a fronteira entre vida e arte. Uma vez perfurada esta fronteira, não se trata apenas de uma nova possibilidade de produzir arte, mas também de produzir vida.

A vida como obra de arte é um tópico desenvolvido por Deleuze (2013), ao se debruçar sobre a obra de Foucault, tratando de um exercício que passa impreterivelmente pela emancipação do pensamento e pela compreensão do pensamento como potência e ação. “Pensar é poder”, a afirmação foucaultiana desloca a imagem de um pensamento estático para a esfera da ação, da atualidade e, uma vez que pode e que age, da ameaça. O pensamento como ato perigoso coloca em xeque as vigilâncias das sociedades de controle porque origina-se em um plano – até então – inacessível. Essa brecha torna possível outras formas de vida, a emergência da impossibilidade. Nesse sentido Deleuze fala do pensamento como processo de subjetivação: “trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte; esta última fase é o pensamento-artista” (DELEUZE, 2013, p. 124).

A estética relacional busca produzir, portanto, uma heterotopia: um espaço dado à poética (da poiésis enquanto criação) e à impossibilidade. São utopias praticadas para Moraes (2019, p. 21) “outras maneiras de empregar os elementos impostos por uma ordem dominante” que acabam por construir situações[12] através de táticas: “a tática acontece como movimento dentro do território — da ordem, do espaço e do discurso — do adversário”.

Foi pensando em táticas para criar uma terceira margem no espaço da cidade que, partindo da série Barcos Possíveis, propus a Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel (2019) onde, usurpando uma visualidade comum às pessoas que trabalham e transitam neste lugar (no que diz respeito às roupas, aos letreiros e materiais expositivos como banners e panfletos), procurei criar uma situação pedagógica, ensinando a fazer os barcos possíveis.

A performance, que se localizou em frente a uma instituição de ensino técnico, contou com a participação de diversos passantes, entre eles os próprios funcionários que fazem ações de panfletagem nas calçadas. Funcionou como um desdobramento dos barcos de papel, tendo em vista as questões do espaço no desejo de praticar utopias. A travessia antes evocada pela imagem do barco procura agora acontecer nas tramas do cotidiano de modo que a poética se amplie até atingir (para empregar a linguagem publicitária) o seu público-alvo original.

**Figuras 08, 09 e 10:**  
Registros da Oficina Rápida e Gratuita de Como Fazer? Barcos de Papel (2019)  
Luana Andrade, performance. Fonte: Liz Santos



O que se pretendeu aqui, de forma resumida, foi desenvolver uma análise topográfica sobre os espaços (margens) do cotidiano — em sua versão mais atualizada e localizada (o centro da cidade) —, da arte — de forma idealizada e utópica — e, por fim, de um espaço heterotópico que emerge das aproximações entre arte e vida. Longe de propor soluções aos problemas inerentes ao capitalismo tardio, mas de contribuir para a construção de um pensamento crítico a respeito dos regimes de poder nos quais estamos envolvidos, a arte vem mostrando brechas na conjuntura desse sistema e convidando a habitá-las. Nesse sentido, a poética dos Barcos Possíveis e seus desdobramentos, abriga em sua aparente simplicidade (a matéria banal, fácil, vulgar, desapercibida, porém efetivamente presente na vida cotidiana) a oportunidade de elaborar pensamentos complexos e de deslocar o olhar para o que nos forma enquanto sujeitos.

**Figura 11:** Barcos Possíveis (2018), Luana Andrade. Fonte: Luana Andrade



## Notas

1. Imagens disponíveis em: <<https://luanaandrade.myportfolio.com/barcos-possiveis>>
2. O nome geralmente é definido em cerimônias de batismo de barcos, rituais que existem desde a Grécia Antiga até a atualidade, onde se pede proteção nas navegações.
3. What do pictures want? é uma questão elaborada por MITCHELL (2005), integrando uma teoria crítica da imagem que compreende certa autonomia e poder de afecção das imagens (todas elas) sobre nós.
4. 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).
5. 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.
6. 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).
7. 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 autorregulação. 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).

8. 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.
9. 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.
10. Profanação, para Agamben (2009), é uma estratégia para lidar com os dispositivos. O termo, oriundo do direito e da religião romana, significa, dito de maneira simples, restituir determinado objeto sagrado ao uso comum.
11. A palavra “diluso”, não dicionarizada, aparece no conto de João Guimarães Rosa como aproximada do que é diluto ou diluído, mas de uma opacidade ainda mais intensa.
12. O termo “situações construídas” é definido pelo movimento Internacional Situacionista (IS) e utilizado pela autora como ferramenta de análise dos processos de criação artística.

## 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. Trad. Vinicius Nicastro Honesko.

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.

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

DELEUZE, Gilles. Conversações. 3. ed. São Paulo: Editora 34. 2013. Trad. Peter Pál Pelbart.

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 Gutemberg, 2016, 272 p.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. In: 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 04 Abr 2020.

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

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

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 edições, 2018. Trad. de Renata Santini.

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

MORAIS, Bruna R. Ferrer. Utopias situadas: a construção de situações na arte contemporânea do Recife. 2019. Tese (Doutorado em Design) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

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.

TALONE, V.G. Distopias presentes, passadas e futuras: os monstros da sociedade. Sociologias (UFRGS), v. 20, p. 368-380, 2018.

**\*Luana Andrade** é Artista visual, mestranda pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE) e licenciada em Artes Visuais (UFPE). E-mail: [luanaandradd@gmail.com](mailto:luanaandradd@gmail.com)

**Luciana Borre** é Doutora em Arte e Cultura Visual (UFG), Mestre em Educação (PUCRS), Pedagoga (UFRGS), artista visual e professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [lucianaborre@yahoo.com.br](mailto:lucianaborre@yahoo.com.br)