

# Dispositivo de Emergência: processos de criação, arte relacional e pedagogias culturais

*Emergency Device: processes of creation, relational art and cultural pedagogies*

*Dispositivo de Emergencia: procesos de creación, arte relacional y pedagogías culturales*

**Luana Andrade<sup>1</sup>**

**Luciana Borre<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil, luanaandradd@gmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil, lucianaborre@yahoo.com.br

## **Resumo**

Este é um registro de investigação em torno do processo criativo do Dispositivo de Emergência. Uma grande e confortável almofada vermelha no meio do caminho contém ideias que transgridem certas normas do convívio e cria novos roteiros no cotidiano, permitindo, mais do que representar a vida, refazê-la. Através de narrativa artográfica suscitamos histórias e imagens, destacando os tangenciamentos deste trabalho com a arte relacional e *site-specific*, compreendendo em seu caráter questionador a possibilidade de despertar acontecimentos pedagógicos.

**Palavras-chave:** Processos de Criação. Arte Relacional. Pedagogias Culturais.

## **Abstract**

*This is a research record around the creative process of the Emergency Device. A large, comfortable red cushion in the middle of the path contains ideas that transgress certain norms of conviviality and creates new routines in the daily routine, allowing, rather than representing life, to remake it. Through artographical narrative, we give rise to stories and images, highlighting the approximations of this work with relational and site-specific art, understanding in its questioning character the possibility of awakening pedagogical events.*

**Keywords:** Creation Processes. Aesthetic Relational. Cultural Pedagogies.

### **Resumen**

*Este es un registro de investigación en torno al proceso creativo del Dispositivo de Emergencia. Una gran y cómoda almohada roja en medio del camino contiene ideas que transgreden ciertas normas de la convivencia y crea nuevos itinerarios en la rutina cotidiana, permitiendo, más que representar la vida, rehacerla. A través de narrativa artográfica despertamos historias y imágenes, destacando las aproximaciones de este trabajo con el arte relacional y site-specific, comprendiendo en su carácter cuestionador la posibilidad de despertar acontecimientos pedagógicos.*

**Palabras clave:** *Procesos de Creación. Arte Relacional. Pedagogías Culturales.*

**Figura 1**  
Emergência.



Fonte: Arquivo pessoal

*Eu estou saindo da universidade acabei de assistir uma aula de quase quatro horas é meio-dia e faz um calor infernal na cidade do Recife eu preciso almoçar não engolir comida pois já às duas da tarde devo estar no trabalho ou na aula de novo mas é tudo tão longe e as ruas estão tão congestionadas cheias de carro e gente pra todo lado que é preciso planejar uma ou duas horas antes quer*

*dizer sessenta minutos ou bem mais de antecedência para sair de um lugar a outro mas estou indo no caminho certo para ser alguém na vida só que agora mesmo meu deus eu só queria parar eu só queria parar e sentar um pouco.*

### **Dispositivos de tecer: início de conversa e viagem artográfica**

Quanto a mim, artista, investigadora e professora, pareço ter encontrado algumas ferramentas para fazer o que tenho ensinado e aprendido com as crianças que convivo nas salas de aula – principalmente quando me perguntam se podem pintar o céu de verde e a árvore de azul.

Metodologias de pesquisa são dispositivos de tecer. E para tecer essa investigação, encontrei amparo nas narrativas artográficas, pois elas contemplam três importantes pilares presentes no meu processo criativo: arte, pesquisa e educação. Dessa maneira, me identifico e me faço presente nessas narrativas de investigação, pois não se faz necessário que eu saia de mim mesma, me ausente, me distancie daquilo que investigo. Isso porque sou parte deste processo, no qual “o sentido não é encontrado, mas construído e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (DIAS, 2013, p. 23).

As conexões entre produção artística e construção do conhecimento são pontos-chave da artografia, que me seduzem por valorizar a experiência humana, descentralizando convenções acadêmicas de pouca utilidade para a escrita, que almeja uma leitura poética e gentil. Desejo ser investigadora que oferece uma leitura-conversa, que “vive em um mundo de intervalos tempo/espço, em espaços liminares, terceiros espaços, entre-lugares. Busca vários espaços desde aqueles que nem são isso, nem aquilo e também aqueles que são isso e aquilo, ao mesmo tempo. Busca o diálogo e conversação” (DIAS, 2013, p. 25).

Assim, consigo fazer um registro que entre em acordo com as minhas intenções artísticas através do Dispositivo de Emergência, pois elas se constituem muito significativamente do não-dito e não-feito, daquilo que aguarda o encontro com o outro para existir.

Outra característica importante para mim, neste método de tecer pesquisa, é o caráter de pesquisa-ação: uma pesquisa-viva, em acontecimento, *work in progress*. Narro, pois, um processo criativo que se inscreve na esfera das relações humanas, nos modelos de socialidade e, para nomear, no que tem sido identificado como arte relacional. Neste lugar de criar, onde se emprega o trabalho em apagar as fronteiras entre arte e vida, não há um sentido teleológico. Não caminho por uma estrada que vai findar

certeira numa determinada cidade. Mais importante que saber o nome da cidade é cuidar das estradas, aguardar nos sinais vermelhos, abrir as porteiças, desviar das pontes em obra... Nesse processo vivo, “investigações impregnadas de práticas não são apenas agregadas à vida de alguém, mas são a própria vida deste” (IRWIN, 2013, p. 28).

O esforço de (re)unir arte e vida é também o de confundir teoria e prática. Reinaldo Laddaga (2012, p. 21) fala do seu processo de escrita relacionando à “emergência de uma ‘ciência prática’, onde o saber se produz mediante procedimentos de fabricação e a diferença entre investigação e aplicação tende a se esfumar”. Em alguns momentos, durante este processo de produção, busquei materiais específicos, carreguei pesos, tracei estratégias de campanha, costurei, pintei, arregacei as mangas, me senti concomitantemente a produzir reflexão sobre planejamentos e contingências do trabalho de artista, sobre os meus objetivos com este trabalho e demais pensamentos que se traduziriam mais tarde em escrita.

Dessa forma, também penso a minha função de artista-educadora, cheia de trânsitos e contaminações entre a arte e a educação, teoria e prática, arte e vida. Trabalho – por vezes braçal – nas fronteiras, a desfazê-las.

Este texto registra caminhos que me levaram a produzir um dispositivo de emergência, depois os caminhos que surgiram a partir dele e, por fim, o desbloqueio de estradas para novas viagens. Para isso, eu busco o apoio de imagens que, por vezes, são registros documentais, por outras, são discursos. E, também, pequenos textos que escrevi no decorrer do processo que são, por vezes, crônicas do cotidiano, por vezes, imagéticos. Abracei os textos acadêmicos, os filosóficos e poéticos. E as palavras de Manoel de Barros (2010), as quais eu não consigo enquadrar nas categorias supracitadas – prefiro dizer que são também imagens. Esta é a minha caixa de ferramentas.

### **Dispositivos de Emergência: traduzindo o cotidiano e viabilizando outros**

“Em caso de emergência, puxe a alavanca”, “quebre o vidro”, “acione o alarme”, “desça as escadas”, “empurre a porta”. Num dia explosivo, reparei nesses objetos com olhos de investigação e busquei subjetividades na estética do cotidiano: portas gritam, em vermelho, “salve-se”, sinalizando saída de emergência. Quisera eu usar o extintor de incêndio para apagar as ansiedades acadêmicas e pós-industriais.

O processo criativo dos Dispositivos de Emergência tem suas primeiras referências visuais e conceituais na estética do cotidiano, nos dispositivos que nos cercam em

espaços públicos e privados, geralmente vermelhos e acompanhados de ícones ou insinuações muito breves e objetivas. Esses dispositivos têm a função específica de garantir a nossa integridade física em um possível caso de emergência. A partir desse cenário cotidiano, algumas intenções direcionam o processo criativo. Inicialmente, me aproprio desses elementos estéticos e do conceito para então descondiciná-los, “retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e se organizar no mundo” (CANTON, 2009, p. 12). Descondicionados e reelaborados, os dispositivos se constituem agora, como parafraseio, dados à livre interpretação e tradução, de forma a estimular reinvenções e ressignificações de emergências.

Pelo termo emergência entende-se, segundo o dicionário: (1) o ato ou efeito de emergir e (2) situação grave, perigosa, momento crítico ou fortuito. Ambos os significados estão contidos no processo na medida em que proponho reelaborar as emergências, as imprescindibilidades, estimulando pequenas subversões a respeito daquilo que nos é imposto enquanto caráter emergencial. O que emerge do encontro com esses dispositivos?

**Figura 2**  
Emergência.



Fonte: Arquivo pessoal

Quando me questiono sobre emergências, penso em corpos individuais, com necessidades muito específicas, cada um carregando uma cabeça e um coração – não necessariamente nessa ordem. Sobretudo, em tempos de transições, liquidez (BAUMAN, 2003), transversalidades – ou o que pode ser tachado de crise – é válido evidenciar as peculiaridades do ser, aquilo que nos torna único, no direito de ser e, principalmente, de estar no mundo.

Essa almofada, colocada sempre em lugares de passagem e fluxo de pessoas, propõe uma pausa que é significativa em certos contextos como, por exemplo, o da universidade. A pausa é um desvio nas normas de convívio em ambientes estéreis de trocas e compartilhamentos de afetividades. O desejo pela pausa é uma espécie de origem para o trabalho *Dispositivo de Emergência*.

Pensando no surgimento da ideia que me levou a produzir o dispositivo, eu lembro alguns acontecimentos-gatilho, contextos espaço-temporais, conversas e observações cotidianas, e percebo que há pouca nitidez entre o que me pertence (conteúdo autobiográfico) e o que se passa ao meu redor. O Dispositivo de Emergência surge de um estado de sensibilidade às emergências alheias e às minhas próprias. Acredito que uma maneira adequada de falar desse surgimento seja contando histórias, relatando acontecimentos/ocorrências e compartilhando narrativas de realidade e ficção.

Eu passei a pensar as emergências e os dispositivos em como espaços de compartilhamento são pensados na universidade. Uma arquitetura repleta de intencionalidades a orientar silenciosamente o que fazer, quando e onde.

**Figura 3**  
Emergência.



Fonte: Arquivo pessoal



Havia naquele momento alguns conflitos de interesse entre diretoria e estudantes com relação aos desejos de ocupar artisticamente o centro. Esse contexto, dentro do ambiente acadêmico, gerava significados ao dispositivo, pois desencadeava discussões sobre mecanismos de poder e disciplinamento dos corpos entre a comunidade acadêmica. Um jogo constante de negociação de subjetividades, nas quais as versões de verdades de estudantes, professores e equipe diretiva estavam em pauta, revelando certas feridas da estrutura institucional. A almofada é um convite à pausa, ao descanso, ao compartilhamento do espaço, às trocas afetivas: um lugar de novas produções de sentidos e desejos.

Como investigadora, também produzi sentidos em relação ao dispositivo. Entre eles, a criação de estratégias de ocupação de um espaço, que também era meu e que me fazia perceber certas demandas de convivência pacífica, num ambiente muitas vezes competitivo e estéril de afetos. Esse contexto, espaço-temporal, acrescia ao dispositivo ideias de militância – desejo de transformação –, almejando mover as estruturas daquela micro-realidade cotidiana, da qual todos os funcionários, professores e estudantes são partícipes.

### **Dispositivo de relacionar pessoas-pessoas: diálogos com a arte relacional**

*Se você está passando por aqui agora, pare. Esta é a obra de arte. Ela está bem no meio do caminho e tem a duração exata de um intervalo de tempo. Sua forma é a pausa. Essa pausa é uma decisão política e urgente.*

Podemos pensar a princípio que toda arte é, por natureza, relacional, já que pressupõe o outro. Propõe um diálogo. Dessa maneira, também podemos imaginar que todo campo artístico é potencialmente político – ou seja, reverbera no coletivo –, sobretudo quando inserido no terreno das socialidades. Questiono-me: o que passou a ser reconhecido e nomeado como arte relacional? Qual característica a define como um movimento? É possível mesmo chamar de “movimento”?

De acordo com Bourriaud (2009), essa diferenciação se dá a partir de um transbordamento da obra para as relações externas ao que comumente denominamos “campo artístico”. Esse deslocamento acontece da esfera das representações para a própria vida, dando nitidez a uma estética da existência: “a arte moderna induz uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte” (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Guga Ferraz, artista carioca, instala na rua um beliche de oito andares em sua intervenção Cidade Dormitório (2007). Moradores de rua começam a ocupar a instalação, fazendo daquele dispositivo as suas camas – exatamente o que são: camas. Esse trabalho, que mobilizou uma parte da população pela sua permanência – já que aquilo servia a alguém, especificamente às pessoas em situação de rua –, trouxe à tona questões de áreas distintas. Enquanto críticos e “profissionais das artes” discutiam sobre arte e utilidade, outros olhares estavam voltados para as condições habitacionais daquele lugar. Um transbordamento do campo artístico para demandas sociais específicas, desejos coletivos de reorganização e novas possibilidades de modos de vida.

Encontrei diversos trabalhos que me ajudaram a entender melhor quais eram as minhas intenções com o Dispositivo de Emergência. Daí então, referências visuais do cotidiano (extintores, portas, botões...), de outros trabalhos de artistas, de autores que discursam sobre arte relacional, de diálogos com pessoas ao meu redor, poemas, textos, vida... tudo passa a compor esse rizoma investigativo.

Historicamente, uma consciência relacional começa a ser inaugurada no período do Renascimento, quando, gradualmente, a arte se desvencilha da sua – até então – única conexão possível, entre o homem e o divino, e passa “a explorar as relações existentes entre o homem e o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 38). Isso quer dizer que o artista, a partir da tendência de uma representação mais realística (responsabilidade que se dissipou com a fotografia), começa a se relacionar de outra maneira com a fisicalidade das coisas, a examinar o mundo por uma nova ótica, a analisar de perto, de dentro. Artistas passam a andar com cadernos de desenho (os sketchbooks), registrando objetos, animais, cenas cotidianas, a fim de aprender a capturar o mundo ao seu redor e depois transportar as pessoas para dentro dele por meio de uma representação fiel.

Já na virada do século XVIII para o XIX, essa negociação será transportada para o espaço inter-humano (a conexão entre os indivíduos). Esse período, conhecido pelo surgimento das vanguardas, dos novos desejos na arte e das buscas por novas definições, marca, de certa forma, a consolidação do que conhecemos por modernidade. A partir de então, começa a surgir um considerável número de artistas interessados em criar novos modelos e formas de vida.

Dentro dessa perspectiva histórica e cronológica, a arte relacional, enquanto expressão sistematizada, emerge no contexto da época moderna. Porém, havia algo de paradoxal nessa “modernidade política”, na qual, embora se pregasse a emancipação dos



indivíduos e povos, ocorreu, de forma contrária, uma racionalização geral do processo de produção, substituindo o projeto emancipador “por inúmeras formas de melancolia” (BOURRIAUD, 2011, p. 16).

De forma semelhante a esse pensamento, Reinaldo Laddaga (2012) fala em uma “valorização da solidão” como um produto da cultura artística da modernidade. Essa solidão se conecta tanto ao processo de produção artística – a ideia de arte enquanto um fazer individual, expressão de uma experiência emocional e pessoal do artista – como aos processos perceptivos que incluem o espectador numa atividade de observação silenciosa e isolada. O silêncio em questão refere-se mais à mudez, de fato, do que à passividade. O público observador na modernidade não era, de forma alguma, passivo: ele estava “ocupado em reconstruir as diretrizes para a observação que se encontram em disposições complexas” (LADDAGA, 2012, p. 43) nas obras modernas. O seu isolamento se dava na medida em que, para alcançar a experiência da obra, ele precisava ser capaz de se distanciar de suas relações cotidianas, triviais: suspender-se enquanto ser social.

Essas estruturas de distanciamento e rompimento entre a arte e a vida expõem alguns problemas relativos à construção de uma noção etnocêntrica da arte. Geertz (1997, p. 145) chama atenção para certas características ocidentais e modernas na maneira de se pensar a arte em termos unicamente técnicos, atribuindo o poder estético às “relações formais entre sons, imagens, volumes, temas ou gestos”. Porém, sabemos que toda arte é produzida num contexto, que os objetos estéticos não estão pairando em um mundo virtual, idealizado, o “universo da arte”. Eles estão localizados no curso da vida, no seio da sociedade, e não há como destacá-los dela. Isso quer dizer que as definições de arte variam tanto quanto variam as culturas. Para entender a complexidade no ato das definições podemos pensar, por exemplo, nas sociedades que não possuem no seu código linguístico uma diferenciação entre arte e artefato, ou as que não possuem em sua linguagem vernacular sequer as palavras “arte” ou “artista”, como ocorre com alguns povos da Cordilheira Oriental dos Andes.

Noções como estas, de isolamento e de observação silenciosa, pertencentes à cultura moderna, não seriam próprias de uma linguagem relacional na arte, que se propõe enquanto “ações orientadas para modificar estados de coisas imediatos no mundo” (LADDAGA, 2012, p. 44).

É possível a arte mudar as coisas como estão? Ela tem esse poder? Eu tenho a sensação de que a arte pode tocar as pessoas e provocar nelas mudanças P, M ou G. E as pessoas sim, elas podem mudar as coisas.

As relações de contingência no desenvolvimento das produções artísticas revelam dados sobre uma definição da estética relacional em contraponto a certos pensamentos modernos. Muito se fala a respeito do fracasso da modernidade quando ela tenta sustentar, por meio das vanguardas, as grandes utopias. Por exemplo, o manifesto futurista, que pregava em uníssono a destruição da arte do passado como celebração das novas tecnologias. O critério universal do novo resultava no esvaziamento de sentidos e reduzia o processo à operacionalização do fim. Bourriaud (2009) atenta, porém, para o legado moderno na contemporaneidade, resgatando os desejos primários, os pressupostos filosóficos, culturais e sociais, que perduram e que se localizam na base das construções relacionais, quando afirma que “a modernidade não morreu, e sim a sua visão idealista e teleológica.” (BOURRIAUD, 2009, p. 17).

As produções relacionais, apesar de se esboçarem desde a década de 60, com a arte contemporânea e com o emergir do pensamento pós-moderno, tiveram o seu boom nos anos 90, quando artistas começam a se preocupar, notoriamente, com a maneira com que seus trabalhos tocam o público. Começava-se a pensar, então, que a arte poderia operar com modelos possíveis, no lugar de apenas anunciar futuros nebulosos. Essa descrença das grandes utopias impulsionava, cada vez mais, artistas a pensarem no seu entorno, numa perspectiva micropolítica.

Tendo em vista que a arte relacional trabalha no terreno das socialidades, das relações entre as pessoas e, também, dessas pessoas com o espaço onde vivem, eu me volto para o processo criativo do Dispositivo de Emergência e identifico as afinidades desse projeto com as produções nomeadas como relacionais, já que proponho ao público, por via do uso do dispositivo, um pensamento que pode vir a reestruturar modelos de vida.

Outro trabalho que gosto de ter como referência é o *Dentro & Fora do Tubo* (1998), dos artistas Maurício Dias e Walter Riedweg. Esse projeto foi feito para pessoas refugiadas em países europeus que se viram, de repente, sem autonomia sobre as decisões tomadas a respeito de suas vidas. Muitas vezes privadas de se integrarem à comunidade, essas pessoas são alocadas, simbólica e literalmente, em verdadeiras salas de espera. O trabalho com um grupo dessas pessoas aconteceu por meio de encontros de sensibilização, nos quais, por meio de exercícios e jogos, elas tinham estimuladas as suas memórias auditivas e também do tato, da visão e do olfato. As conversas eram gravadas, e essas vozes, em diversos idiomas, foram veiculadas em tubos espalhados em

locais da cidade escolhidos pelos locutores: supermercados, correios, estações de trem, delegacias. Enquanto alguns tubos transmitiam essas narrativas aos passantes, outros gravavam novas mensagens, tornando possível um diálogo.

Como se vê, é difícil falar desses trabalhos sem contar uma história.

Os trabalhos de Dias & Riedweg me interessam pela sua sensibilidade em tratar das relações humanas e da relação destas com os espaços que ocupam. São situações em que os projetos surgem a partir da observação destas ligações ecológicas, o que cria fortes imbricações da obra com o lugar.

Passo a olhar para o Dispositivo de Emergência pela perspectiva do site. Pois o fato de a almofada não estar fixada em algum lugar, ou mesmo de não haver pressuposto para ela, até então, nenhuma condição expográfica, proporcionou, desde a sua produção, experiências em localidades distintas. Desses deslocamentos emergiram questões sobre a obra de arte e seu lugar no espaço, numa busca que apontou caminhos reflexivos para os movimentos da arte site-specific e seus desdobramentos.

### **Dispositivo de relacionar pessoas-lugares: diálogos com a arte *site-specific***

Tive a oportunidade de deslocar o Dispositivo de Emergência por outros lugares além da universidade. Algumas experiências iniciais foram registradas nos trânsitos entre instituições, casas e comunidades. Compartilho a seguir registros de imagens e narrativas sobre esse trajeto.

Depois de ocupar espaços no Centro de Artes e Comunicação (UFPE), o dispositivo/almofada passou pela casa de amigos e pela minha própria casa como um elemento do mobiliário, que confortava as visitas e despertava conversas. Nesse contexto doméstico, perto de uma poltrona, sofá, outras almofadas, o dispositivo de emergência era mais lugar onde sentar ou deitar. Não havendo um revestimento, uma aura especial, eu refletia sobre como, na verdade, são os contextos que revestem os objetos, que lhes dão significados, transformando-os. Pensava também como não havia, para aquele objeto especificamente, um contorno que o identificasse como “obra de arte”. Para mim, é tão clara a minha intenção artística e, ao mesmo tempo, tão grande o distanciamento daquilo que se convencionou como obra. Distâncias legitimadoras.

Outro deslocamento foi para o Encontro com as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas, em Salgueiro (Pernambuco), com a colaboração do movimento intercultural IDENTIDADES e outras institui-

ções de ensino, como a UFPE e a URCA (Universidade Regional do Cariri). Esse evento, que teve a duração de uma semana, propôs uma programação de ações educativas, oficinas, formação de professores e investigações, mas, principalmente, a ação essencial do “Encontro” de promover a aproximação e a relação entre iguais. Junto às minhas bagagens, mala de roupa, colchão de ar e uma tela de serigrafia, levei também na viagem o Dispositivo de Emergência. O deslocamento do dispositivo parte do meu próprio deslocamento, num processo que me acompanha não somente dentro da instituição de ensino que é a Universidade, mas na vida, de um modo geral.

Para chegar até Conceição das Crioulas, fizemos uma viagem de quase sete horas. A almofada, no caminho, acabou servindo de apoio para descansos e cochilos. Chegando lá, coloquei-a no salão da AQCC (Associação Quilombola de Conceição das Crioulas), lugar que, durante os dias do evento, era espaço de reuniões e oficinas. No dia seguinte, ao chegarmos na AQCC para a abertura do Encontro, presenciamos Eduardo deitado sobre a almofada. Ele foi o primeiro a se sentir completamente à vontade para fazer uso daquele dispositivo. Perguntei para ele se havia algum lugar de sombra onde ele gostaria de levá-la. Logo, dois outros meninos apareceram para comprar a ideia.

**Figura 4**  
Emergência.



Fonte: Registro de Lizandra Santos

**Figura 5**  
Emergência.



Fonte: Registro de Lizandra Santos

Ficou combinado, então, de a levamos ao mercado (que é também um lugar de encontro na comunidade). Levamos. Os meninos brincaram, sacudiram, se jogaram em cima, posaram para fotos. Surgiu dali uma intenção lúdica para as situações emergenciais. O dispositivo de emergência se transformou em brinquedo de emergência. Distanciei-me, enquanto Eduardo, Eric e Dário brincavam. Mais tarde voltei ao mercado, a almofada não estava mais lá. Procurei superficialmente e não encontrei. Perguntei a Penha, uma das mulheres que estavam à frente da associação, e descobri que a almofada estava sendo usada para outra criança menor dormir, enquanto sua mãe, conhecida como Ciça, terminava o trabalho na cozinha.

Em outro momento, levei a almofada para a rua. Coloquei-a próxima de uma esquina onde fazia sombra. Algumas pessoas passavam e olhavam, liam e comentavam umas com as outras. Uma das nossas colegas do grupo sentou na almofada e ficou a trabalhar numa peça de crochê. Outro menino se aproximou, junto com um grupo de

peessoas, foi ficando por perto até se sentir à vontade para sentar. Deitou, esticou as pernas na parede... Falava para os amigos que estava doente e que era uma emergência. E dava risada. Antes de sair, fingiu que levaria a almofada pra casa.

O dispositivo transitou por diversos lugares dentro da comunidade. Na maioria do tempo eu não sabia ao certo do seu paradeiro. Pude, brevemente, observar algumas constantes no registro dessas emergências. Talvez, essas interações falem algo da relação dos moradores de Conceição entre si, com o espaço em que vivem e também de alguns aspectos da construção das infâncias. Talvez essas observações falem algo de mim.

A almofada foi destinada, na maior parte do tempo, às crianças da comunidade, tanto através da espontaneidade da brincadeira, quanto como um amparo às mães que trabalhavam na associação e as queriam por perto. Encontraram um espaço na cozinha e adotaram a almofada vermelha como um artefato de auxílio no cotidiano. As crianças brincando, dormindo e se alimentando ali eram possibilidades que eu não tinha ainda imaginado para aquele objeto – eram impossibilidades até então.

O lúdico, da forma como me mostraram as crianças, as suas brincadeiras e seus modos de usar aquela almofada, eram inteiramente novos. Essa construção relacionada ao artefato surgiu do nosso encontro, da casualidade de estarmos juntos naquela semana. Também ocorreu de me aproximar mais dos pequenos, pois eles passaram a determinar os roteiros da emergência, em performances, *happenings*, interações, ou qualquer outra nomeação que se queira dar – ou, como diz Manoel de Barros (2010), “melhor que nomear é aludir” já que “assim foram feitas (todas as coisas) – sem nome”. Então, por ora eu chamarei de brincadeira. Começo a pensar no brincar como mais um item na lista das imprescindibilidades. Emergência de brincar. Penso também no protagonismo daquelas crianças dentro da comunidade, a valorização da sua fala, da sua brincadeira, da sua existência.

Deslocar o dispositivo do lugar onde ele foi criado ampliou as possibilidades de produção de sentidos diante de contextos distintos, um refazimento da emergência a cada realidade espacial por onde transita. Bourriaud (2009, p. 82) fala que uma produção na arte hoje “leva em conta, em seu processo de trabalho, a presença da microcomunidade que irá acolhê-la. Assim, uma obra cria uma coletividade instantânea de espectadores participantes, seja em seu modo de produção ou no momento de sua exposição”. Pensando nas relações entre arte e espaço, começo a buscar referências na história das artes que apontem para a problematização do *site*, tecendo novas tramas na investigação em torno dos dispositivos de emergência.

Estive aprendendo nesses lugares sobre a importância do encontro com o outro e sobre os imensos modos de gerar aprendizagens e ensinamentos. Em qual *site-specific* se dá o *aprenderensinar*? Será que o acontecimento educativo lida, impreterivelmente, com as questões do *site*? Como professora, artista e investigadora, me volto para a possibilidade de uma educação que extrapole paredes, sejam elas de alvenaria ou de normas disciplinantes dos corpos. Neste sentido, qual a potência educativa do Dispositivo de Emergência no campo expandido da educação?

### **Dispositivo de aprender e ensinar: pedagogia dos artefatos culturais**

Aprendeu que as folhas  
das árvores servem para nos ensinar a cair sem  
alardes. Disse que fosse ele caracol vegetado  
sobre pedras, ele iria gostar. Iria certamente  
aprender o idioma que as rãs falam com as águas  
e ia conversar com as rãs (BARROS, 2010, s/p).

Os processos de ensinar e aprender são análogos aos processos de criação artística. Estão profundamente relacionados com o espaço onde acontecem – seja em sua dimensão física ou discursiva –, se inserem em contextos sociais e envolvem sujeitos distintos. Dessa maneira, a escola se torna mais uma entre tantas outras possibilidades de gerar situações educativas. A viagem que fiz até Conceição das Crioulas, no sertão de Pernambuco, por exemplo, me colocou em contato com diversos cenários de potência pedagógica. Não somente nas instituições escolares (que estão empenhadas em garantir à comunidade uma educação específica e diferenciada), mas na rua, na AQCC, no mercado público, na Festa de Nossa Senhora da Assunção, na Casa da Comunidade... Com essas experiências, tenho aprendido que os artefatos que possibilitam um acontecimento pedagógico são também diversos e incontáveis.

A ideia de que diferentes formas de cultura podem configurar relações pedagógicas gerando, através destas próprias relações e de como elas engendram novos caminhos, novos modos de aprender e ensinar, oferece uma perspectiva de educação que nos coloca diante de desafios econômicos, políticos e culturais que



emergem nas sociedades contemporâneas desde antes do início do século. Esta ideia está ancorada numa premissa dos Estudos Culturais: qualquer artefato é passível de gerar aprendizagem (TOURINHO; MARTINS, 2015, p. 34).

Assim, é possível aprender com as folhas a cair sem alardes, como disse Manoel de Barros (2010). Aprender sobre resistência e luta com as bonecas feitas do caroá, que contam histórias da ancestralidade das mulheres que fundaram a comunidade quilombola de Conceição das Crioulas. A educação expandida extrapola instituições e currículos. Por isso mesmo, do lugar onde se situam, esses *aprendimentos* são, por natureza, questionadores. Questionar costumes é uma “empreitada que as pedagogias culturais nos convocam a realizar” (TOURINHO; MARTINS, 2015, p. 33).

As Pedagogias Culturais valorizam os espaços das relações sociais enquanto lugares de construção do conhecimento e surgem num momento muito recente na história da educação e das artes, conhecido como Virada Pedagógica. Tatiana Fernández (2016) fala que o artista-educador – o artista que reconhece a sua produção como pertencente a um meio social da educação – emerge junto com a possibilidade da inserção do espectador como participante da obra. Ou seja, desde a década de 20, as desordens dadaístas, mais adiante os *happenings* de Kaprow, na década de 60 os conceitos de pós-modernidade, até a culminância desses direcionamentos nos anos 90 – foram o *boom* para a arte relacional (BOURRIAUD, 2009). Para Fernández, “trata-se de projetos e eventos artísticos complexos que favorecem o participante e processos de construção de conhecimento relacionados a situações concretas” (2016, p. 226). Parte daí também o reconhecimento de obras enquanto projetos, laboratórios, o estímulo às residências artísticas e às co-criações. Exemplos que reforçam a complexidade desses projetos são narrados por Reinaldo Laddaga (2012, p. 11) quando ele evidencia que: “um número crescente de artistas e escritores parecia começar a se interessar menos em construir obras do que em participar da formação de *ecologias culturais*”. Vemos um artista descentralizado, compartilhando a ação do criar e conferindo a autoria do trabalho ao outro ou ao grupo. De maneira muito análoga ao trabalho de um professor, alguns artistas nomeavam seus projetos como Escola, Universidade e Academia. Até que as próprias instituições de arte, museus e galerias, começam a pensar por um viés pedagógico a própria ação curatorial, bem como os papéis do mediador e do oficinairo. Em suma,

trata-se da emergência de um pensamento que relaciona arte e educação: “A virada pedagógica da arte é uma forma de pensar a arte e a educação como espaços de hibridação e fluxo, espaços de contaminação e rompimento ou espaços de tensão entre fronteiras” (FERNÁNDEZ, 2016, p. 248).

A complexidade da sociedade contemporânea é um terreno fértil para o cultivo de pedagogias culturais, estimulando aprendizagens colaborativas e críticas em ambientes de convívio. Esta dimensão pedagógica volta-se para a importância de saberes que abracem os “materiais, artefatos, sons, movimentos e atores” e se constroem enquanto “espaços de poder que exercem vigorosa influência sobre a formação de identidades, articulando a produção cultural com uma forma de conhecimento e educação” (TOURINHO; MARTINS, 2015, p. 36).

A partir dessas leituras, eu encaro o Dispositivo de Emergência como um artefato pedagógico passível de despertar aprendizagens múltiplas. Essas aprendizagens estão conectadas a um sentimento crítico que questiona: quem **governa** nossos corpos? A que lógica de produção nos submetemos cotidianamente? Como travar uma guerra ao produtivismo, *sem perder a ternura*? A almofada disponível para uso, em meio ao fluxo de gente, gera uma abertura para o imprevisto. Ela é uma ideia desviante e, como todas as ideias desviantes, aponta para novos possíveis caminhos. Convidam-nos a pensar na maneira como temos vivenciado e compartilhado os espaços, “nos chamam para investir em provocações, rupturas, inquietações” e “ações que investiguem e modifiquem o estado das coisas” (TOURINHO; MARTINS, 2015, p. 37).

### **Dispositivos e contradispositivos: governo e profanação**

Coisas de investigação. Muito perto de terminar esta pesquisa – o que não quer dizer que eu não acredite em seus futuros desdobramentos – senti despertar um interesse pelos começos. Algo muito primordial e simples, o questionamento de termos e palavras. Problematizei aos montes a palavra “emergência”, suas subjetivações e sentidos literais, seus contextos e imagens contidas. Mas tem palavra que, sorrateira, se traveste de coadjuvante. Eu, que acredito na não neutralidade dos discursos, me volto para as narrativas implícitas nas palavras, pois carregam culturas seculares em códigos linguísticos. Aliás, a linguagem, cabe dizer, é um dos mais antigos dispositivos. **O que é um dispositivo?**

Dedico-me agora a dialogar com a filosofia de Giorgio Agamben (2005) e seu esforço em tratar de questões terminológicas da palavra “dispositivo”, ferramenta tão frequente do pensamento foucaultiano. Lançando luz – que é ora revelação, ora encandeamento – nos dispositivos, Agamben expõe a relação do termo com as formas de governo: “Chamarei literalmente de dispositivo 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).

A partir dessa leitura, comecei a duvidar, a sentir as perguntas borbulharem, a desconfiar do meu processo de construção de sentidos. Leitura puxa-tapetes.

### **O dispositivo de emergência é, embora desviante, ainda uma forma de governo?**

A associação entre os termos “dispositivo” e “economia”, por exemplo, me abriu algumas portas de emergência. Para tocar na origem do termo *dispositio* (do latim), que é proveniente de *oikonomia* (grego), Agamben narra alguns fatos da história da teologia cristã, como a delicada questão da Trindade: pai, filho e espírito. A ideia de Trindade era problemática no sentido de ser passível de uma interpretação próxima ao politeísmo e ao paganismo cristão. Para convencer as opiniões resistentes à Trindade, alguns teólogos se serviram do termo *oikonomia*, alegando que, deus é uno quanto ao seu ser e substância, mas, do ponto de vista da gestão de todas as coisas, ele é tríplice, delegando funções e tarefas.

*Oikonomia* – traduzido pelos padres latinos em *Dispositio* – serviu então como ferramenta para resolver uma questão crucial para a doutrina cristã e, ao mesmo tempo criou, segundo Agamben, um novo problema:

a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cisão que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental (2009, p. 12).

A fratura entre ser e práxis é nociva, gera classificações e diversos binarismos já conhecidos. Observamos, diante do exemplo da economia divina, surgir a distinção de dois grandes grupos: o dos seres vivos – a natureza, as criaturas em sua essência – e o da economia – dispositivos de governá-los. Entre eles, um terceiro: o dos sujeitos.

Agamben nomeia de sujeitos os produtos da relação de governo dos dispositivos sobre as criaturas. Ele ressalta que essas figuras, sujeito e substância, nunca se sobrepõem por completo, e enfatiza ainda que “[...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc etc” (2009, p. 13).

A produção desenfreada de dispositivos, própria do capitalismo em que vivemos, gera, assim, incontáveis processos de subjetivação. Ou seja, a todo momento somos indivíduos controlados e modelados, governados por dispositivos. Neste ponto, Agamben (2009, p. 13) formula o questionamento onde me coloco também como propositora: “De que modo, então, podemos fazer frente a esta situação, qual a estratégia que podemos seguir no nosso corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos?”

A estratégia, naturalmente complexa, sugerida pelo autor mais adiante, remete a outro termo, de origem também religiosa: profanação. Coisas sagradas ou religiosas pertencem aos deuses e não podem, por isso, estar disponíveis ao livre uso terreno. Consagrar é, neste caso, a subtração de tais itens da esfera do direito humano para elevá-los ao divino, por via de rituais diversos. Profanar seria, nessa perspectiva, a restituição dessas coisas à propriedade de homens e mulheres. A religião separa essas duas esferas e administra as consagrações pelo dispositivo do sacrifício. Enquanto “a profanação é o **contradispositivo** que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 14, grifo meu).

Os Dispositivos de emergência que nos rodeiam cotidianamente governam as nossas imprescindibilidades, separam as esferas do emergencial e do secundário. Acabam por separar também os sujeitos que aceitam a norma dos que se rebelam, criando esferas de normalidade e loucura, obediência e insurgência.

Quando Agamben fala a respeito da separação e divisão religiosa, ele afirma que, “não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (2009, p.14). Fazendo analogias às separações de relevância decisiva para processos históricos na arte, eu consigo enxergar nos projetos relacionais um esforço em restituir o que foi, religiosamente, subtraído da esfera da

vida para a arte e da arte para a vida. Parece-me que se existem produtos oriundos dos processos relacionais, estes são contradispositivos a profanar um esquema de governo nas artes e a produzir formas de vida.

O Dispositivo de Emergência é, por essa perspectiva, a profanação das normas de disciplinamento dos corpos. E o faz apropriando-se da norma do “sagrado”. Utiliza os mesmos códigos estéticos para subvertê-los a uma nova ordem, restituindo-os ao uso comum. A almofada vermelha é um contradispositivo que, em meio ao fluxo de um sistema de produção (acadêmica, industrial, de valores capitalistas), promove uma pausa. Viabiliza uma greve.

### **Dispositivo de insurgência: greve humana**

Recife, abril de 2018

*No meu autorretrato mais atualizado eu estou no ônibus em pé voltando pra casa devidamente fardada às seis horas da noite e me vejo refletida na janela.*

*Já está escuro o suficiente para acenderem as luzes internas do veículo, provocando uma alucinação visual onde há uma fusão entre cidade e eu, dentro e fora, pontes e costelas, mangue e sangue. É a minha versão mais recente, 2.0, meu último lançamento de mim mesma. No CDU/Boa Viagem/Caxangá. Não há esperanças de sentar. Quicar ou rebolar. Estudantes da rede estadual também devidamente fardados se cumprimentam e escutam música eletrônica.*

*Minha mãe vai votar no bolsonaro, ele diz. Um homem quase velho cede lugar para uma mulher com criança de colo. Eu olho pra ela ao meu lado, e me vejo mais uma vez. Refletida nos seus óculos de sol. Espelhado. Dormem mãe e filha depois de um dia de praia no Pina e ao menor acionar dos freios as lentes de espelhos se movem, meu corpo e imagem, minha pele. Eu pego o celular para ver que horas ainda são e dou de cara e coração com as notícias de Marielle. Já não tenho mais estômago e ao menor acionar dos freios os meus músculos do braço enrijecem. Percebo o volume. Pareço forte. É a musculação do transporte. Público de qualidade. Pareço forte e masculina. Força e masculinidade.*

*Força, masculinidade e olheiras. Força, masculinidade, olheiras e nenhum prazer. [“Deus fez primeiro o homem e a mulher nasceu depois/ por isso que a mulher trabalha sempre pelos dois/ homem acaba de chegar, tá com fome/*

*e a mulher tem que olhar pelo homem/ e é deitada, em pé, mulher tem é que trabalhar”]. Minha cabeça é uma rádio ligada. Música e notícia de gente assassinada. Ao lado de minha imagem, espelhada, uma mensagem: prioridade para idosos e lactantes. O desenho é de uma mulher amamentando. Maternal. Uma mulher amamentando no transporte público ridiculamente como se fosse normal. Sem um saco na cabeça, sem um pano na criança. E chegamos na avenida Agamenon Magalhães que é a parte mais longa dessa viagem, astral. Ao lado dessa janela-moldura eu vejo que há um dispositivo na cor vermelha e possui inscrições em três idiomas, em caso de emergência, puxe a alavanca. No meu autorretrato mais atualizado eu estou no ônibus em pé voltando pra casa devidamente cansada às seis horas da noite e me vejo refletida na janela. É a minha versão mais recente de mim mesma e eu duvido de tudo o que vejo. Duvido. Puxo as alavancas, aciono os alarmes, quebro os vidros.*

**Figura 6**  
Emergência.



Fonte: Arquivo pessoal

Em 2018, produzi uma nova almofada. Dessa vez uma almofada de 7,5 metros de comprimento para a segunda edição da exposição coletiva *Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades*, no Centro de Artes e Comunicação (UFPE). Nesse momento, começo a pensar nas relações entre o dispositivo e as discussões que tratam da biopolíti-

ca, do disciplinamento dos corpos e das segregações entre corpo e intelecto. Os mesmos binarismos que separam teoria e prática, arte e vida (e, dessa forma, arte e artesanato, arte e design, arte e utilidade), que ditam normas de gênero e disciplinamento dos corpos, esses mesmos binarismos positivistas segregam cartesianamente corpo e consciência, como vimos anteriormente. E, já que falo em normas de gênero, que olhemos para os feminismos como lugares de produção de “modos de vida que sejam também modos de luta” (TIQQUN, 2016), a instigar as corporeidades críticas, o que não tem somente a ver com mulheres, mas com todos os seres sociais:

A greve das mulheres convoca implicitamente a dos homens e das crianças, convida a esvaziar as fábricas, as escolas, os escritórios e as prisões, a reinventar para cada situação outra maneira de ser, outro como (TIQQUN, 2016, s/p).

Insisto relacionar este trabalho à ideia de greve, pois ela é um ataque em forma de pausa. O artigo “*Como fazer?*” da revista TIQQUN me aparece como uma espécie de fala poética e anárquica que ensaia estratégias de insurgência frente a uma “gestão imperial”. As greves estão na história dos movimentos sociais como paralisações que trouxeram muitas conquistas em diversos âmbitos da sociedade. A greve provoca uma mudança imediata no estado das coisas (LADDAGA, 2012), pausa o maquinário, bloqueia o tráfego, esvazia as ruas ou as enche de passeatas. A greve desperta a noção de que nada acontece sem a coparticipação, de que as pessoas, elas são o próprio acontecimento.

O Dispositivo de Emergência, agora maior, deseja ainda mais o compartilhamento e a coletividade. Colocado em lugar de fluxo e passagem, o dispositivo está lotado de gente, desenhando a presença de uma corporeidade. Em horários de pico o que vejo são corpos e quase nada do que está sob eles.

Eu me deitei exatamente por querer descansar o corpo, trabalho com o corpo em sua potência, sou dançarino e ontem havia chegado mais cedo no CAC e quando vi que tinha espaço, meu corpo naquele momento precisava descansar numa almofada. [...] Acho que pra mim a emergência era descansar alma, corpo... Ontem eu me perguntei o que tinha escrito, mas como sempre tem alguém deitado, não conseguia ler... Tem escrito “emergência”? (Em conversa com @riquebraz.art via *Instagram*)



Há dessa forma um apagamento do dispositivo “obra de arte” e o surgimento de um espaço que viabiliza a pausa coletiva. O público não só interage ou participa, também se apropria desse dispositivo. Não se intimida, não pergunta. O público se organiza, se ajesta mais pra cá e pra lá, esbarra, convida outros grupos. Agora, mais do que pensar em estratégias do que fazer “para seguir no corpo-a-corpo cotidiano com os dispositivos” (AGAMBEN, 2009), importa o “Como fazer?”

O que servia de base ao problema do O que fazer? era o mito da greve geral.

O que responde à pergunta Como fazer? é a prática da GREVE HUMANA. [...]

A greve humana responde a uma época em que os limites de trabalho e vida se esmaecem completamente.

(TIQQUN, 2016)

Já sabemos que a sobreposição de sujeito e substância – recordando Agamben e os múltiplos processos de subjetivação – nunca se dá por completo. Mas, é verdade que os sistemas institucionais de produção exercem poder sobre essas camadas e, de repente, a força de trabalho que empenhamos se antepõe à força de... vida. Neste momento, sobrevivemos. A greve humana, nesse sentido, propaga a insurreição, a apropriação dos meios de controle.

### **Dispositivo de desesquecimento**

Há no processo de criação do Dispositivo de Emergência uma tendência ao desvio das práticas hegemônicas, seja enquanto crítica aos sistemas de vida na era pós-industrial ou ao sistema das artes e academicismos. Essas buscas apontam para certo ativismo político, sobretudo na contemporaneidade repleta de neo-conservadorismos em que (resistimos e) vivemos.

A arte não esquece, ela se inconforma. Pela sua não-conformidade, ela se estabelece como desordeira: “Arte é força bárbara que sitia a cidade” (COUTINHO, 2016, s/p). No trânsito cotidiano de produção desenfreada, da monetização do tempo e da criminalização do ócio, a sugestão da pausa é um ato bárbaro de desesquecimento. A poética de alguns trabalhos relacionais como este está, em parte, na sua renúncia. Esta

é uma obra de arte que pretende não mais sê-la – quer desmanchar as instâncias que a legitimam enquanto arte. Por isso mesmo, cria uma ótica ainda um pouco turva do pensar a arte na contemporaneidade. Esta ótica, relacional, persiste em dissolver a fronteira entre a vida e a arte.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BARROS, Manuel de. *Memórias Inventadas*. São Paulo: Planeta Editorial, 2010.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CANTON, Katia. *Narrativas Enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes Ltda, 2009.

COUTINHO, Marcelo. 28 Notas da Invasão: Arte como Aletheia e Política como Dóxa, *Outros Críticos*. Recife: Cepe, 2016.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DIAS, Belidson. A/r\tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). *Pesquisa Educacional Baseada em Artes: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 21-28.

FERNÁNDEZ, Tatiana. Paisagens Híbridas. Em Dias, B.; Irwin, R.L. (Ed), *Pesquisa educacional baseada em artes: a/r/tografia*, Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

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.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

IRWIN, Rita. A/r/tografia. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Orgs.). *Pesquisa Educacional Baseada em Artes: A/r/tografia*. Santa Maria: Editora UFSM, 2013, p. 27-35.

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

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

TIQQUN. *Como fazer?* Tradução colaborativa: Fábio Tremonte, Fernando Scheibe e Kamila Nunes. Florianópolis e São Paulo, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama\\_o-tiqqun](https://issuu.com/fabiotremonte/docs/diagrama_o-tiqqun). Acesso em: 01/06/2018.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Entre percalços e desejos: sobre a insurgência e possibilidades das pedagogias culturais. *Revista Textura*, v.17, n.34, mai/ago, 2015.

Recebido em: 08/10/2018

Aprovado em: 18/11/2019

Publicado em: 22/06/2020