

---

# Fronteiras e compartilhamentos

## Borders and Shares

## Fronteras y compartir

*Sheila Cabo Geraldo* \*

---

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.99-116>

**RESUMO:** Para atravessar a produção de João Modé, este ensaio considera o espaço de fronteira como ponto de origem. (BENJAMIN, 2006) Aqui a fronteira, seja geográfica, geopolítica ou simbólica, constitui um plano de exterioridades, para além dos limites – a linha de fronteira – e admite uma pluralidade de territórios, cujas identidades são sempre ultrapassadas. As fronteiras, como escreveu Deleuze (1994), são lugares de excesso, transbordamento e mutação. São zonas de deslizamentos e de alianças. Nessa topografia de correspondências e atravessamentos é que se constituem as comunidades flutuantes intercidades, em que predominam os compartilhamentos, especialmente no campo da arte e da cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** fronteira; compartilhamento; exterioridade

---

\* Sheila Cabo Geraldo atua como historiadora, teórica e crítica de arte. Coordena o Grupo de Pesquisa ESCRITA: arte, história, crítica e é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e da graduação em História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. Publicou *Trânsito entre Arte e Política* (2012) e *Fronteiras: arte, história e crítica* (2014). E-mail: sheicg4@gmail.com

ABSTRACT: To cross the production of João Modé, this essay considers the border space as a point of origin. (BENJAMIN, 2006) Here the border, whether geographical, geopolitical or symbolic, constitutes a plan of exteriorities, beyond the limits - the boundary line - and admits a plurality of territories, whose identities are always outdated. Borders, as Deleuze (1994) wrote, are places of excess, overflow and mutation. These are zones of landslides and alliances. In this topography of correspondences and crossings is that intertidal floating communities are constituted, in which the sharing predominates, especially in the field of art and culture.

KEYWORDS: border; sharing; externality

RESUMEN: Para atravesar la producción de João Modé, ese ensayo considera el espacio de frontera como punto de origen. (BENJAMIN, 2006) Aquí la frontera, ya sea geográfica, geopolítica o simbólica, constituye un plan de exterioridades, más allá de los límites -la línea de frontera- y admite una pluralidad de territorios, cuyas identidades son siempre superadas. Las fronteras, como escribió Deleuze (1994), son lugares de exceso, desbordamiento y mutación. Son zonas de deslizamientos y de alianzas. En esta topografía de correspondencias y atravesamientos es que se constituyen las comunidades flotantes intercidades, en las que predominan los recursos compartidos, especialmente en el campo del arte y la cultura.

PALABRAS CLAVE: frontera; compartir; exterioridad

Como citar: GERALDO, Sheila Cabo. Fronteiras e compartilhamentos. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 99-116, jan./jun. 2018.  
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.99-116>

---

## Fronteiras e compartimentos

---

### Fronteiras

Em 2002, João Modé participou da exposição-ocupação *Love's House*, que a Agência Agora realizou em um hotel na Lapa, no Rio de Janeiro. A intervenção de João consistia em descascar as paredes de um dos quartos do antigo hotel de alta rotatividade. Ali, os resíduos das paredes no chão mostravam o quanto de memória aquele pequeno quarto carregava. Eram camadas de tinta de várias cores, que acobertavam os encontros, nem sempre amorosos, mas sempre plenos de volúpia. Os cascalhos tanto revelam quanto desvelam o que naquele lugar aconteceu e continuava a acontecer, como escreveu Daniela Mattos. (MATTOS apud MODÉ, 2010, p. 110) Mas João não se contenta em mostrar o mundo vivido entre paredes. Uma corda de algodão e sisal conectava o espaço do hotel com o lado de fora, espaço da rua. Ultrapassando o recolhimento insondável do amor apressado, expandia-se para o fronteiroço (Mignolo, 2011), campo fértil, onde tudo floresce e cabe. Ali as fronteiras abrem-se como desejo, especialmente para a região conhecida como área boêmia, que nessa época (2002) ainda guardava alguns vestígios da antiga cidade libertina de Madame Satã, um dos marginais mais conhecidos do país na primeira metade do século, rei da navalha, capoeirista, homossexual, valente, também conhecido como o último malandro da Lapa.



Fig. 1 - João Modé, *Love's House* , 2002.



Fig. 2 - João Modé, *Redes*, Fronteira Brasil-Uruguaí, 2007.

Segundo Deleuze (1994), fronteiras são processos histórica e socialmente construídos. São lugares de mutação e de subversão, regidos por princípios de relatividade, multiplicidade, reciprocidade e reversibilidade. Fronteiras são lugares de exacerbação e de excesso, onde limites são ultrapassados, novas dimensões descobertas e reordenamentos são encaminhados. São, assim, espaços de ruptura e de conflitos, ambientes de extremidades, crista e culminação. É onde a criação se faz por contágio e por comunicação transversal.

Modé vem trabalhando desde o final dos anos 1980 com ações que se desenvolvem em espaços de fronteira, sejam espaços institucionais ou não, e que se articulam em uma pluralidade de linguagens, incluindo vídeos, fotografias, objetos e instalações. Em vários de seus trabalhos pode-se reconhecer esse deslocamento tanto territorial quanto simbólico, ativando as porosidades e rompendo limites entre o sujeito e a cidade – como no caso de *Love's House* –, mas também entre o objeto e a imagem, o material e o imaterial, o ser e o vir a ser.

Assim é como se apresenta uma outra instalação, em que também uma corda rompe o espaço arquitetônico e se lança para o exterior. Em 2008, para a Bienal de São Paulo, fez *Extensor*, que saía sub-repticiamente do Pavilhão da Bienal, alcançando o Parque do Ibirapuera e se perdendo na direção de São Paulo. Como escreveu Agnaldo Farias, João “propõe o exercício de nova sensibilidade, situada no umbral do visível” (FARIAS apud MODÉ, 2010, p. 16) e, partindo de pequenos acontecimentos, nos leva sempre para a pergunta sobre os limites entre o que está aí e o que transborda, alcançando outras margens, em perene fazer-se, seja materialmente, seja simbolicamente. Esse é também o caso de *Solos*, projeto de residência móvel desenvolvido no Peru, quando fotografou cachorros vadios que perambulavam nas margens de uma estrada deserta, que o artista percorreu de carro. O que o João se pergunta é de onde vêm e para onde vão esses seres errantes, apreendidos em instantes fotográficos isolados no tempo e no espaço, que assim permanecerão, a não ser que os sujeitos alarguem os limites da imagem, desdobrando-as em processos simbólicos. Ainda como transbordamentos imaginários de fronteiras pode-se relatar o projeto *Sementes*, em que espalha caroços de frutas comidas

no território de sua casa-ateliê, nem sempre fáceis de serem encontrados, experienciados e/ou vistos, mas sempre em processo de germinação, dependendo de quem fabula.

Tanto no caso de *Extensor*, quanto de *Solos* ou de *Sementes*, muito além de onde está ou quando acontece, a pergunta nos lança para o terreno do não dado da arte. Durante a Bienal, fica evidenciado que o público visitante – assim como os frequentadores do parque ou os cidadãos paulistanos – dificilmente se dava conta desse território deslizante entre o ser e o estar da arte na cidade, já que a quase imperceptível presença da corda estendida agiria como um *infra-mince* (DUCHAMP, 1999), ou seja, um termo poético e complexo pelo qual o Duchamp definiu um inesgotável foco gerador de estímulos sensoriais e que ao mesmo tempo só pode ser acessado pela imaginação.

O termo *infra-mince* foi criado por Marcel Duchamp; em francês, *mince* significa fino, delgado, magro, insignificante. Assim, *infra-mince* seria algo abaixo do fino. Nas *Notas* (DUCHAMP, 1999), escritas entre 1935 e 1945 e publicadas somente em 1980, depois de sua morte, o artista usa o termo para referir-se a fenômenos que não se entregam diretamente, que somente se revelam como pequenas percepções, problematizadas como fenômenos de limiar. O *infra-mince* é, neste sentido, um intervalo suspenso, aberto entre o visível e o invisível, uma fronteira, comportando ambiguidades de diversos campos do conhecimento. (GOUVEIA, 2012)

No trabalho de Marcel Duchamp, o *infra-mince* aparece, sobretudo, em seus jogos de linguagem, que são jogos semânticos. Já se apresentava em seus primeiros desenhos irônicos, nos quais os títulos ou as legendas são fundamentais, já que Duchamp trabalha com um distanciamento entre a palavra e a imagem, criando um intervalo, um vazio nessa aproximação, um *infra-mince*. Essa aproximação intervalar faz com que, na relação palavra-imagem, uma atue sobre a outra, abrindo infindáveis possibilidades de significado. Há, ainda, nesses desenhos de Duchamp o uso de uma grafia particular, que amplia o deslocamento, proporcionando mais intensivamente a percepção e a imaginação. É o que acontece também em *Um e três stopage*, em que entre o texto e o objeto há esse infrafino deslocamento, que gera diversos níveis de apreensão.

Agir nesse campo do indizível, entre o visível e o invisível, do diretamente inapreensível, me parece também a questão fundamental nas propostas de Modé apresentadas até aqui. Mas também é a que se apresenta em *Rio e sombras* (2004), em que João propõe “pequenas intervenções no espaço, que interagem com o ritmo e processos internos dos elementos”. (MODÉ, 2010, p. 120) O artista reordena, assim, o mundo encontrado (os elementos naturais), abrindo-os para os limites dos movimentos inacessíveis. Como parte de uma residência artística em Graz, na Áustria, desliza para fora do espaço de residência também um fio, dessa vez de barbante. Na ponta do fio que permanece no espaço da sala, há uma garrafa amarrada e pendurada. Na outra ponta, outra garrafa amarrada fica mergulhada em um riacho, transmitindo à primeira o fluxo incessante da água, esse território sem lugar. Se Modé nos conta que o foco de seu trabalho está nas coisas do cotidiano (MODÉ, 2013), é preciso estar atento para o fato de que esse cotidiano nunca é o prosaico. *Rio e sombras* está cheio de mistérios. Nos fala dos ritmos de um mundo submerso, aquele dos pequenos movimentos da água, repleto de abismos e fantasmas, como o de Ofélia, em Hamlet, afogada em um leito de rio, que fez Rimbaud escrever:

É que um sopro torcendo tua grande cabeleira  
Ao teu espírito sonhador levava estranhos ruídos  
Que teu coração ouvia o canto da natureza inteira  
Nos lamentos da árvore e nos suspiros doidos  
(RIMBAUD, 1870)

O *infra-mince* está também na instalação *Lusco-fusco*, de 2009, que o artista fluminense fez no acervo da Fundação Eva Klabin, como parte do Projeto Respiração. Modé refere-se no título ao momento insólito e fino entre o dia e noite, em que tudo está entre ser e vir a ser, momento em que algo deixa de ser uma coisa para ser outra, sem deixar de ser o que era. Constrói com móveis e objetos da casa um lugar para estar. No sótão, nunca usado como espaço expositivo, instala uma poltrona, lâmpada e mesinha, para sentar e ficar. Estar ali é uma forma de estar ativo sem esperar resultados, conforme escreveu Duchamp nas *Notas*, descrevendo as operações dos espaços *infra-mince*. (DUCHAMP, 1999)

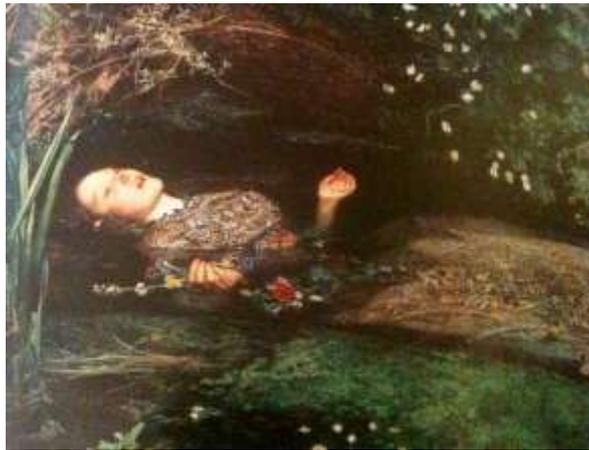


Fig. 3 - John Everett Millais, *Ofélia*. 1851/1852.



Fig. 4 - João Modé, *Rios e sombras*. 2004.

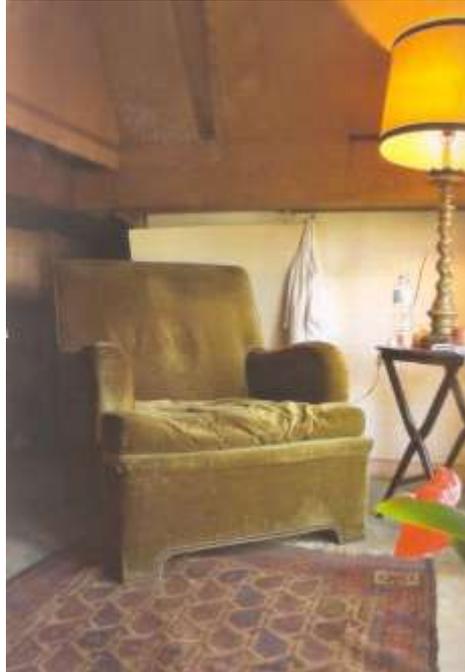


Fig. 5 - João Modé, *Lusco-fusco*, 2009.

modo: o estado ativo e não o / resultado - o ativo não aporta / nenhum interesse no resultado - o resultado / é diferente se o mesmo estado /ativo / é repetido modo: experiências. - o resultado não/ deve ser guardado - carece de/ interesse não-intercâmbio. Gruyere em pasta para denteição defeituosa

O sôtão é esse lugar ativo, territorialmente definido, em que não se projeta um resultado. Construído na respiração pensante, seu interesse é um espaço de intervalo do si e do espectador emancipado, como escreveu Rancière, que aciona um estado de percepção e de imaginação. (RANCIÈRE, 2012)

### Compartilhamento

Com o título *Grito e Escuta*, a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, pretendia discutir “metodologias e ações que pudessem demonstrar a diversidade de abordagens e funções da arte contemporânea.” João Modé participou do programa de residência Artistas em Disponibilidade, que fazia parte do Programa pedagógico, para o qual haviam sido convidados quatro artistas, que se fixaram em diversas regiões do Rio Grande do Sul. Modé fixou-se nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai e nos meses de setembro e outubro realizou investigações em várias cidades, para as quais propôs o *Projeto Rede*<sup>1</sup>, que consistia da construção das redes coletivas de contato e interação.

Como intervenção no espaço público, *Redes* foi desenvolvida em várias cidades, como Rio de Janeiro, Barra Mansa, Stuttgart, Rennes e Niterói, além de ter feito parte da 7ª Bienal do Mercosul. Na divisa entre as cidades de Artigas e Quaraí foram construídas duas redes artesanais, uma em cada margem do rio, que se interligavam por uma corda. Já na cidade de Aceguá, em que a fronteira é definida por um marco-simbólico, foi feita apenas uma rede que une Aceguá-Brasil e Aceguá-Uruguai.

Muito se tem discutido em arte sobre a constituição de uma terceira via, que nem é a das liberdades individuais, nem a da adesão ao poder soberano. (AGAMBEN, 2002) Trata-se

---

*Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, jan./jun. 2018.



Fig. 6, 7, 8, 9 (a partir do alto à esquerda) - Marienplatz, Stuttgart, 2004; Place de Colombier, Rennes, 2007; SESC, Barra Mansa, 2003; Parque Internacional Fronteira Brasil-Uruguaí, 2007.

de uma via de resistência, apoiada no que Jacques Rancière chamou de compartilhamento e que Antônio Negri discute como a estética do comum, baseado o primeiro na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) e o segundo em um poder instituinte, cuja potência vem dos movimentos sociais.

No livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière parte do pressuposto de que há hoje uma infinidade de discursos que desde as vanguardas do século XX denunciam o que chamou de crise, que acontece em paralelo ao processo de espetacularização da arte e da morte da imagem. A arte como espetáculo seria uma exigência do processo de esvaziamento histórico da arte, assim como do reconhecimento da morte da imagem. A arte espetáculo e a imagem morta seriam ambas formas de rendição ao poder soberano das instituições, sobretudo do mercado e da mídia, um fracasso da emancipação moderna da arte e consequente transformação social, como escreveu Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda*. (BÜRGER, 2008)

---

110

Rancière é claro quando diz que não se trata hoje de reivindicar, contra o que ficou conhecido como o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte, que vinculava, por um lado, as vanguardas artísticas à vanguarda política e, por outro, as “novidades artísticas” ao processo de emancipação estética, afastando-se dos parâmetros burgueses e apontando para uma utópica nova forma de vida.

Entretanto, “não recusa a proposta estética de antecipação do futuro e da invenção de formas sensíveis e materiais de uma vida por vir [...]” (HUSSAK, 2011, p. 95), colocando-se, assim, em uma tendência comunitária da arte. Entende que o regime estético deve manter as experiências sensíveis como antecipação da comunidade que vem. Nesse caso, Rancière coparticipa da definição de Agamben. Na introdução de seu livro *O que o contemporâneo?*, Scaramin e Honesko escrevem:

uma comunidade que vem não é uma comunidade em cuja política está a divisão e a partilha de uma ou outra classe de fundação comunitária (um local de nascimento, uma língua, uma cor etc.); ... mas, uma

comunidade do ser tal qual é (*quodlibet*) cuja única divisão e partilha seja puramente existencial, isto é, uma comunidade em que a política seja a amizade. (AGAMBEN, 2010, p. 17)

Dessa maneira, Rancière afirma que a potencialidade política da arte não está em um direcionamento da arte pela política, nem da política pela arte, mas em um compartilhamento. Focando seu debate no que chamou de partilha do “regime estético das artes”, concentra-se em “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações.” (RANCIÈRE, 2005) em que são dissolvidas as barreiras tradicionalmente existentes entre produtores de arte, meios de exposição e recepção. Se todo homem é um artista, como escreveu Beuys, para Rancière todo sujeito é um espectador emancipado (RANCIÈRE, 2012), apto a compartilhar não só o fazer, mas o pensar da arte em uma comunidade em que toma a palavra e entra no jogo das significações. O espectador emancipado sente-se, assim, capaz de escrever a própria crítica de arte, o próprio livro, produzir o próprio filme em um processo de trocas que combate a exclusão do sensível. Forma-se, dessa maneira, uma rede de produção, recepção e interpretação de formas sensíveis, que se opõe ao poder soberano das instituições de arte – sejam mercadológicas, teóricas ou acadêmicas –, afirmando paradigmas democráticos e comunitários.

### **A comunidade que vem e o comum**

Construir espaços comuns reais, fazendo prevalecer o desejo de decisão e a capacidade de transformação é o que também discute Antônio Negri, quando defende o sentido do que chama categoria do comum na análise da sociedade contemporânea. (NEGRI, 2005) Para Negri, diante da atual subsunção total da sociedade e do trabalho ao capital, trata-se de entender o que é hoje a vida e de perguntarmos se existe, ainda, a possibilidade de que a vida aconteça de maneira diferente. Negri propõe três categorias para tratar do que chama a sociedade pós-fordista, na qual se vive desde a informatização dos processos produtivos: multidão, comum e singularidade. Quando falamos de multidão, diz, falamos de um conjunto de singularidades cooperantes<sup>2</sup>. Acrescenta, ainda, que singularidade não é a mesma coisa que individualidade. Enquanto na individualidade a relação é a do eu

com a totalidade transcendente, na singularidade o homem vive na relação com o outro e é essa relação que caracteriza a multidão: o reconhecimento do outro (sempre singular). É nessa relação de cooperação e de reconhecimento de singulares que reside o comum. Importa, ainda, ressaltar que o comum distancia-se da comunidade profunda, do velho conceito de terra e natureza. Está mais próximo do afeto que põe as singularidades em relação, em cooperação. Negri diz ainda: quando se fala de singularização e do comum, fala-se, também, de maneira necessária e evidente, de resistência. Certamente o teórico italiano se refere a uma atuação dentro do caráter público (como o dos museus, centros culturais, bienais, universidade etc.) construindo espaços comuns reais, fazendo valer nesses espaços a vontade de decisão, o desejo e a capacidade de transformação.

No campo da atividade artística, abriu-se no último século um jogo que ganhou especial importância a partir dos anos 60 e 70 (BUCHLOH, 2004), quando inúmeros artistas passaram a desenvolver práticas de fotografia, vídeos, instalações e performances, as quais se estruturavam em torno de negociações, seja envolvendo a área da economia e do mercado, seja a dos territórios das instituições e dos códigos culturais. (FRASER, 2008) Mais recentemente, muitas dessas práticas de negociação tomaram um caráter de resistência, em que as singularidades são colocadas em relação, como escreveu Negri sobre os movimentos sociais. É nesse momento que trabalhos como os de João Modé ganham, no sentido defendido por Negri, densidade como resistência política, posto que elaborados na lógica da cooperação e dos afetos, como também explica Rancière.

João diz que seu trabalho se caracteriza, sobretudo, em lançar um olhar sobre as coisas do mundo. Poderíamos ainda dizer que esse olhar inclui um desejo de ir além, de atravessar e conectar. A corda que no caso da região da fronteira entre Brasil e Uruguai une as duas margens do rio e se trança em várias cidades no trabalho compartilhado é a mesma que nos conduz para a constituição de espaços comuns. Essa parece ser também a tônica de *Para o silêncio das plantas*, que Modé desenvolveu para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2012.



Fig. 10, 11 – João Modé, *Para o silêncio das plantas*, 2012.

Esticando uma corda desde o portão de entrada, esse *Extensor* leva ao espaço construído das Cavalariças até alcançar a pequena floresta, que Modé revela ao abrir a segunda porta do espaço, quase sempre fechada. Dessa porta, passarelas acima do chão, construídas em madeira, encaminham o visitante para diversos pontos da floresta-jardim, onde altofalantes reproduzem músicas e, acima de tudo, intervalos de silêncio.

Como escreveu Alexandre Sá (SÁ apud MODÉ, 2012) no catálogo, a exposição-instalação exigiu do artista um intenso trabalho de planejamento, além de uma estrutura de funcionamento bastante complexa, mas que não se podia perceber durante o período da mostra-vivência. Essa não-revelação da estrutura é resultante do distanciamento de Modé da tão estudada autonomia da arte, que tem como matriz o pensamento moderno. Em verdade, ali muitas camadas se sobrepõem e se atravessam, sendo, em sua maioria, ressonâncias, como também vimos acontecer em *Rios e Sombras*. Já de início se percebe a camada das fronteiras entre a cidade e o parque, que *Extensor* acentua, mas há, ainda, a camada da relação entre o artista-sujeito e as plantas-natureza, a camada dos compartilhamentos do lugar, da fabulação da arte, da imaginação.

*Para o silêncio das plantas* tem como ativador as histórias e pesquisas “científicas” que atestam que se as plantas ouvem música, elas se desenvolvem melhor<sup>3</sup>. Assim, Modé faz brotar do interior da vegetação, sem lugar identificável, sons musicais. Mas infiltrando-se entre as músicas, o artista programa tempos de silêncio. Cria, então, essa zona múltipla de sombras, esse limiar entre o barulho e a ausência de barulho.

Mas antes mesmo de entrar na floresta pelas passarelas de madeira, o espectador-participantes já teria passado pela sala dos instrumentos musicais. Como na experiência de *Lusco-fusco*, Modé põe ali um sofá, lâmpadas, uma mesa com livros sobre a relação das plantas com a música, antigos catálogos de suas exposições e uma estante com instrumentos musicais. No centro, pende do teto uma corrente de espirais contra mosquitos, que queimam lentamente e deixam suas cinzas pelo chão. Essa sala, que recebe quem visita a exposição, já nos convida ao convívio, ao exercício desse tempo de espera, de calma e paciência. Mas se o visitante andasse para a esquerda, entraria em outra sala,

a dos desenhos. Ali uma floresta está sendo desenhada por Modé com grafite na parede branca. O desenho é feito todo dia e aos poucos, sem pressa, pois não tem lugar nem hora para acabar. Vai se fazendo, sempre que possível. É, em verdade, a floresta do artista, suas plantas são de espécies inventadas e seguem uma taxonomia ficcional. São espécies e formas imaginadas, como imaginadas são as imagens que surgem do silêncio. É o silêncio que demarca a suspensão e, mais que um lugar, define um *infra-mince*, um espaço de multiplicidade, de desejos expandidos, de alianças e de afetos. O silêncio é onde se emancipa o espectador, na construção do espaço compartilhado da arte. O espectador-participante que caminha pelas passarelas de madeira ouve, repentinamente, o som que vem do interior das plantas e é surpreendido com os intervalos de ausência, que o faz desejar ouvir mais. É então que para, senta, espera, espreita, divide com a floresta esse momento, compartilha essa vontade.

## Notas

115

---

---

1 MODÉ, João. Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay setembro-outubro 2009 - 7a Bienal do Mercosur, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009. (catálogo)

2 A multidão pode ser definida como o conjunto de singularidades cooperantes que se apresentam como uma rede, uma *network*, um conjunto que define as singularidades em suas relações umas com as outras.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo. Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

---

BUCHLOH, Benjamin. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

BÜRQUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. João Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, volume 1.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

HUSSAK, Pedro. Produção estética, imaginação e imagem em Jacques Rancière. In VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da Arte: poéticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Traducción de Marcelo Expósito. Disponível em <http://eipcp.net>. Acesso em 15/1/2015.

MODÉ, João. *Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay setembro-outubro 2009 - 7a Bienal do Mercosur*, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009 (catálogo).

MODÉ, João. *Para o silêncio das plantas / João Modé*. Rio de Janeiro: Automatica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIMBAUD, Artur. *Ofélia*. Maio de 1870.