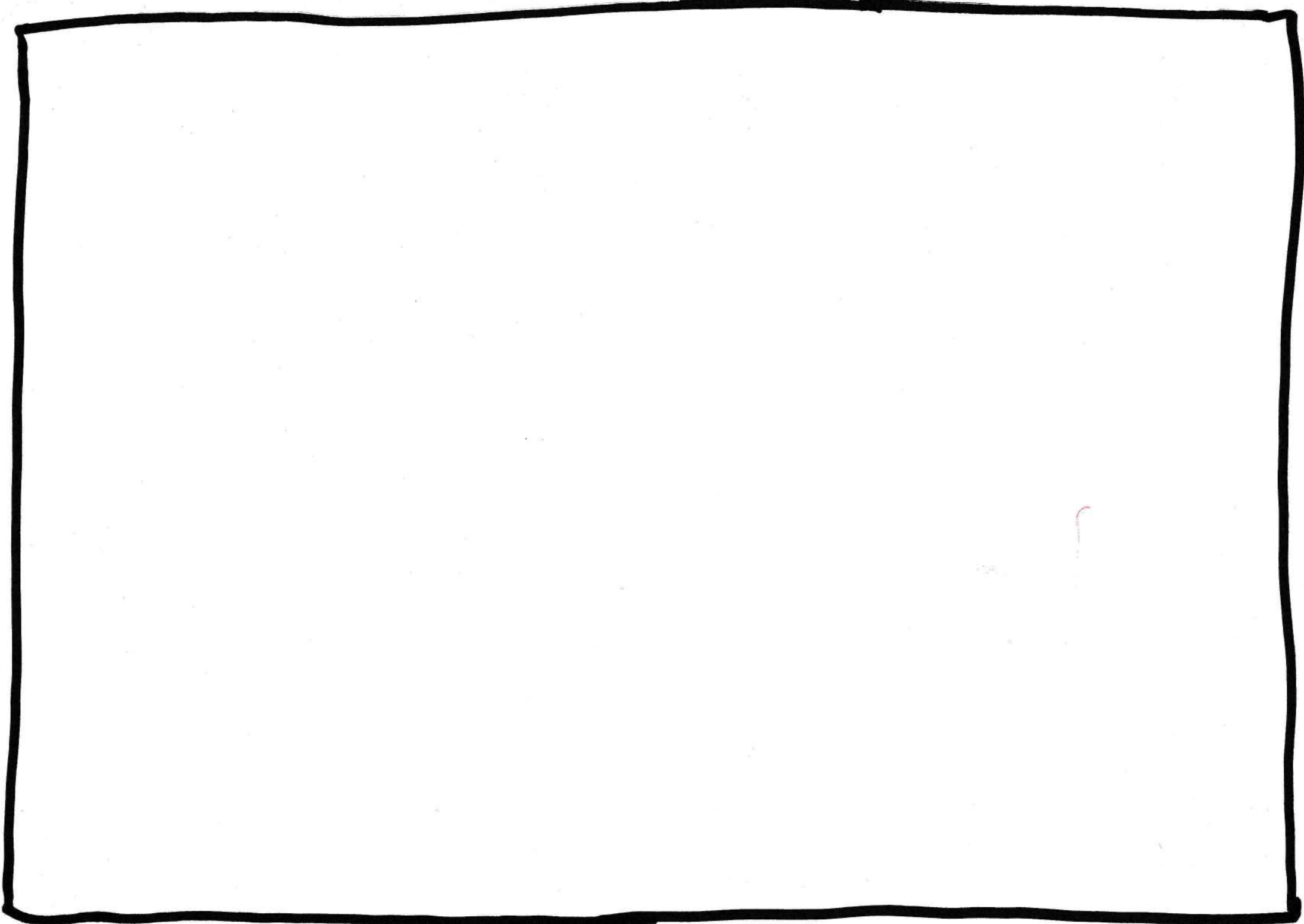






SÓ MOVIMENTOS  
ME INTERESSAM

PAPA MINHA MÃE  
CORINTIANA E  
MEU PAI  
PALMEIRENSE



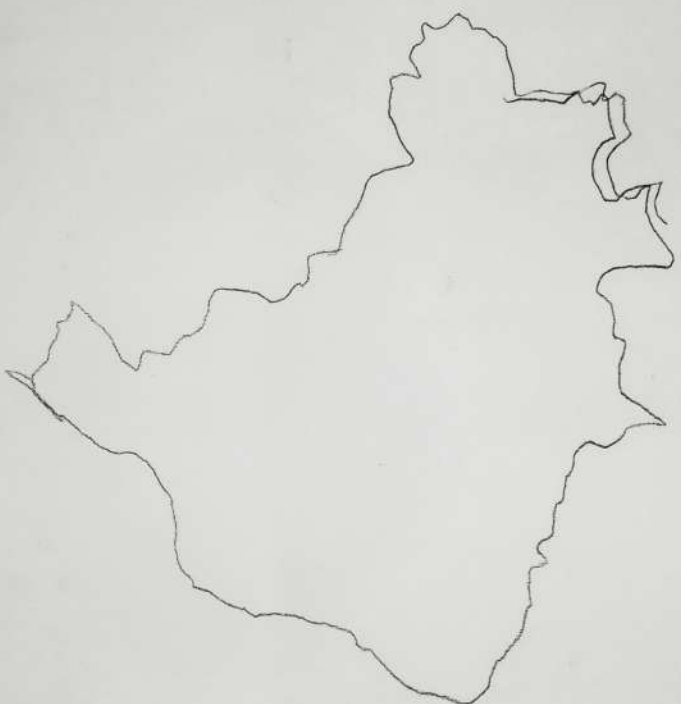
# AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Cuca e Leo, pelo apoio, pelos filmes de cinema marginal, histórias de fotografia e conversas sobre jogo do bicho e futebol;  
Aos meus orientadores Lucia Koch e Mario Ramiro, pela generosidade, parceria e por mostrarem outros movimentos para essa pesquisa;  
A banca, Dora Longo Bahia e Dária Jaremtchuk, por aceitar esse convite;  
Aos meus amigos que me acompanham: Lui Beraldo, Mariane Beline, Emerson Freire, Guilherme Ferreira, Thais Suguiyama, Eloisa Almeida, Bruna Meyer, Anna Talebi e Isabella Giacom. Em especial ao Caio Bonifácio e seu olhar atento e também a Cris Ambrósio, a quem dedico o texto Campo, policial e cachorro;  
Ao Micael Zaramella, por todo carinho, companheirismo e trocas de longas palavras que foram tão importantes durante essa pesquisa;  
A dupla Bruno Novaes e Julia Lima, por todas as conversas e momentos vividos entre a escola de faz-de-conta e o Ministério da Solidão;  
A Giulia Müller, ao Bruno Leão, e ao André Djanikian pelos registros fotográficos;  
Ao Ateliê 397 e toda equipe pela generosidade;  
A todo o departamento de Artes Plásticas e a todos os funcionários da USP;  
Agradeço ao Caboclo Turimã, aos meus guias e orixás.



A DISTÂNCIA  
ENTRE DOIS PONTOS  
É UMA LINHA

A DISTÂNCIA ENTRE  
LINHAS IMAGINÁRIAS  
É UM TERITÓRIO



LINHAS IMAGINÁRIAS



# SÉRIE LINHAS IMAGINÁRIAS, 2021

A DISTÂNCIA ENTRE DOIS PONTOS É  
UMA LINHA A DISTÂNCIA ENTRE LINHAS  
IMAGINÁRIAS É UM TERRITÓRIO

LINHAS IMAGINÁRIAS

PARALLAX

MONOTÍPIAS  
DE CARBONO  
EM ~~OFFSET~~  
SULFITE  
42x29,7











MOVIMENTO PERPÉTUO  
NUM ESPAÇO ~~EM~~ ESCONDIDO  
POR INTERVALOS ALINHADOS

FILMAGEM: CAIO BONIFÁCIO  
EDIÇÃO: MARINA DA SILVA & CAIO BONIFÁCIO  
VÍDEO, 3:29, S/SOM, COR, 2024

TERRITORIUM,

TERRITORIUM,  
TERRERE, A PLACE  
FROM WHICH  
PEOPLE ARE WARNED  
OFF - LUGAR DE  
ONDE AS PESSOAS  
SÃO EXPULSAS OU  
ADVERTIDAS PARA  
NÃO ENTRAR, 2022  
ACRÍLICA SOBRE PAPEL  
ALTA ALVURA 179x190

WITCH  
PENDING

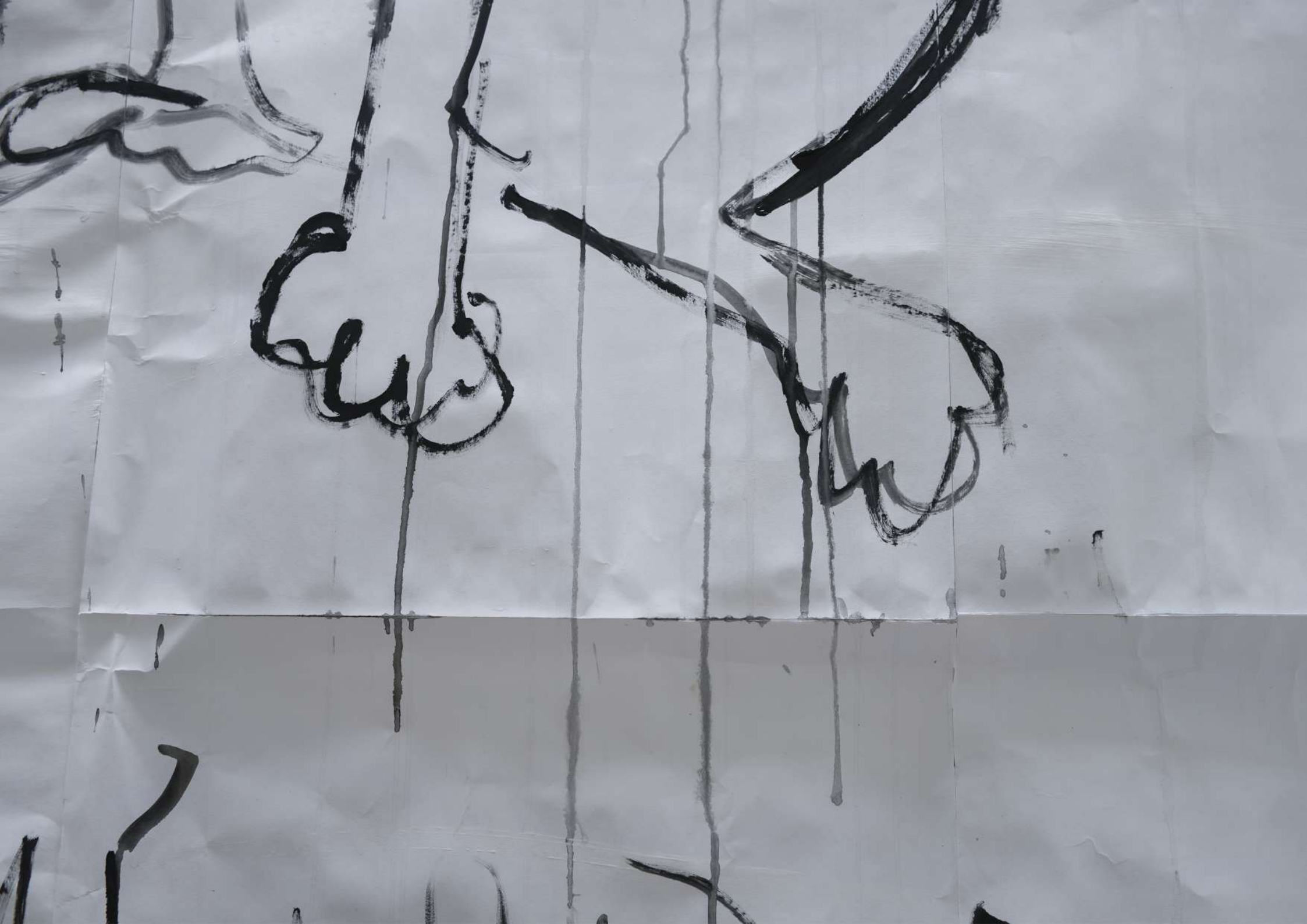
STAD AERTIK











CACHORRÃO, 2022  
acrílico  
sobre cartolina  
369 x 200 cm





**QUEM ME  
VIU MENTIU,  
2018 - 2022  
ACRÍLICA, ÓLEO,  
PASTEL E  
PIGMENTO  
SOBRE TELA  
195 x 130 cm**



QUEM ME

VIU MENTIU





GRUPO

BICHO

DEZENAS

FRASE



BICHO

DEZENAS

FRASE



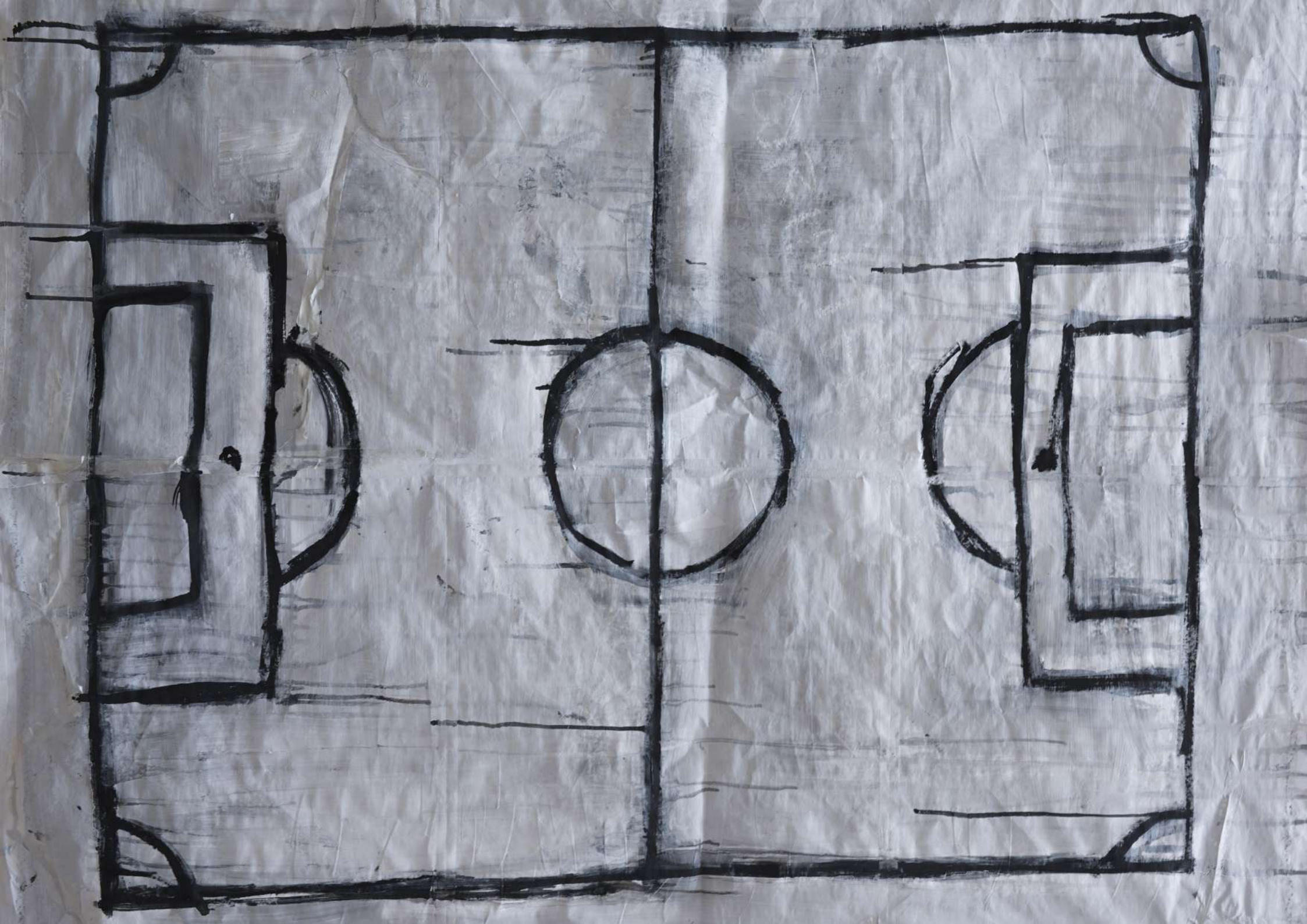
BICHOS (ESQUEMA),

2022

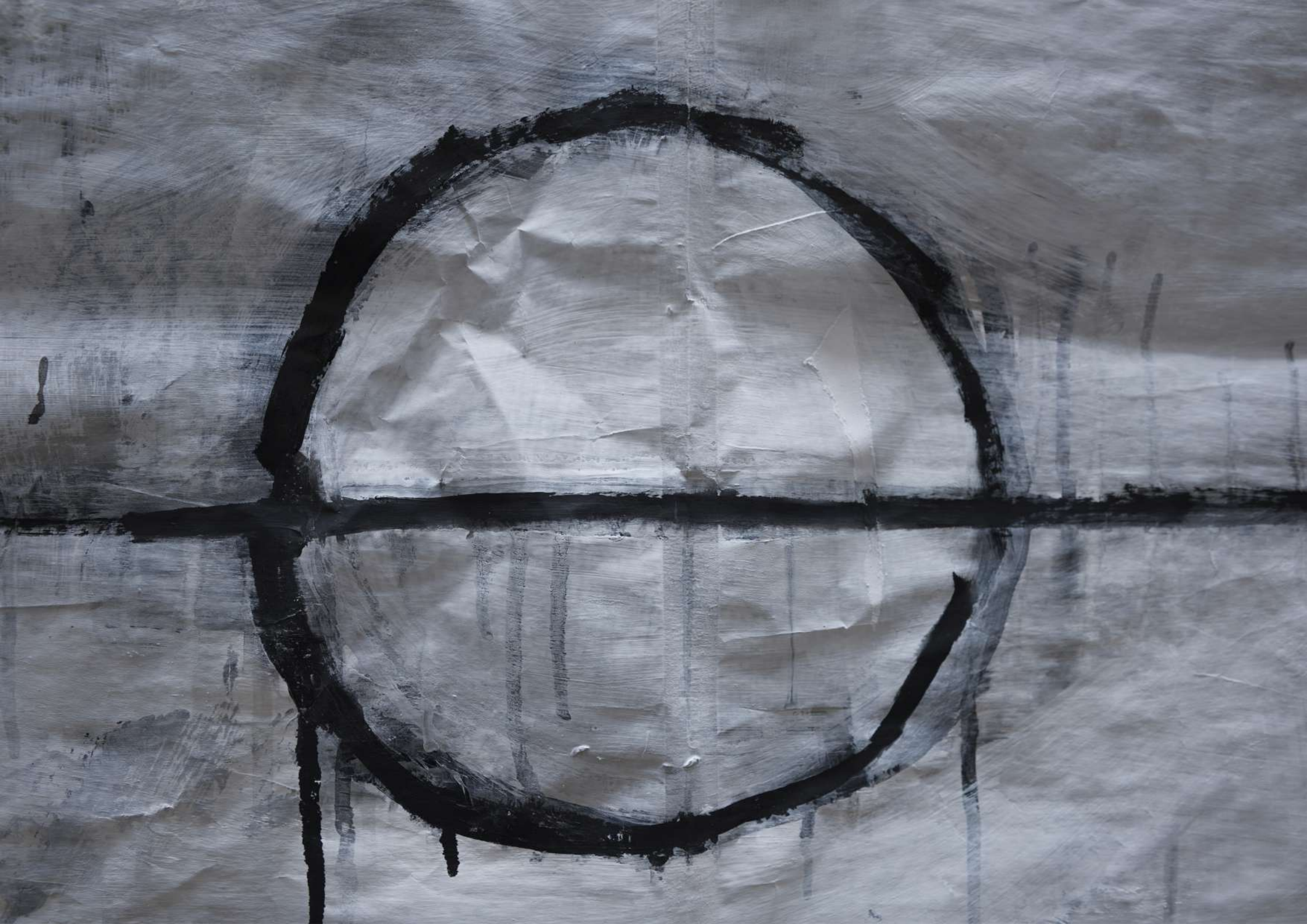
ACRÍLICA SOBRE

~~CARTÃO~~ OFFSET

269x192 cm













CAMP O

(BÃO É DO

COBRINHA),

2022

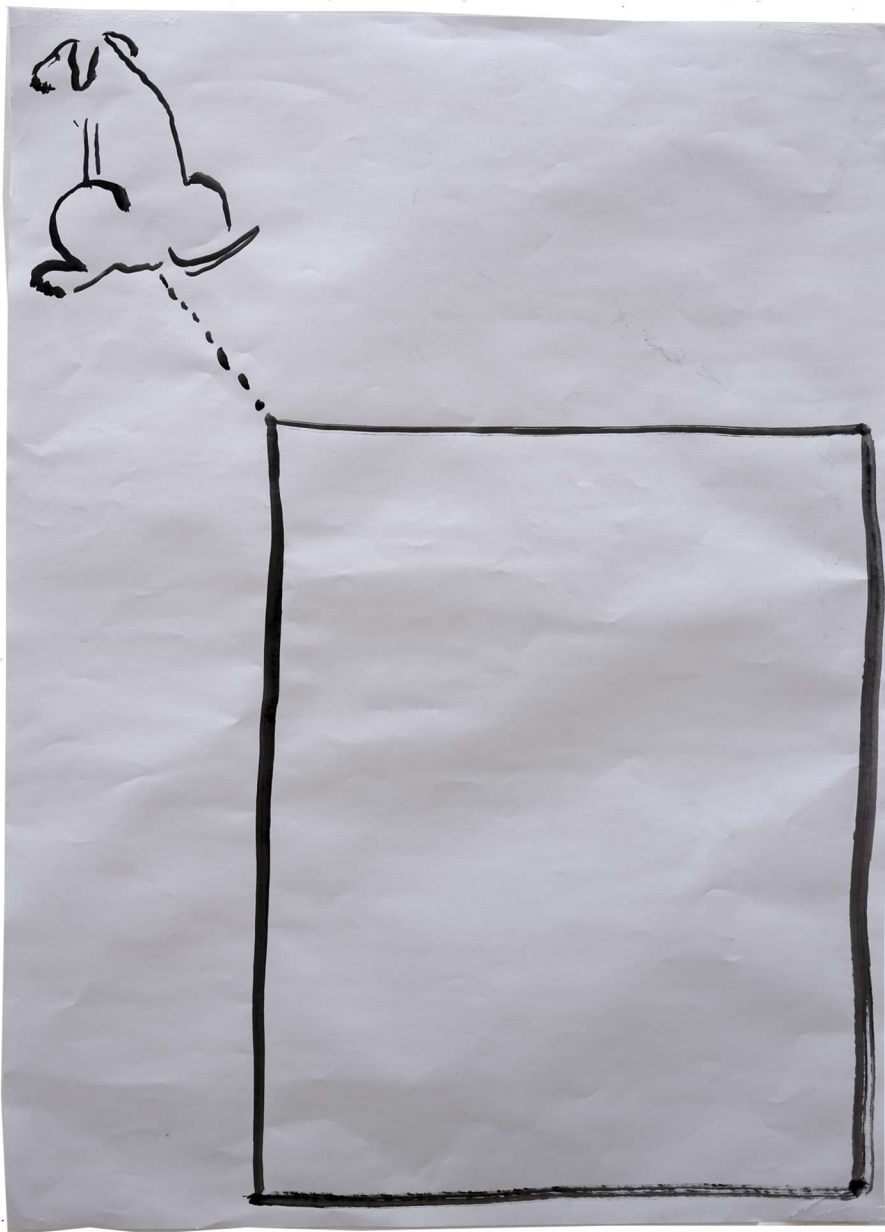
ACRÍICA SOBRE

COLAGEM DE PAZ

OFF SET 9/14

CRÉPE

125 x 118 cm



PONTO

LINHA E

PLANO, 2012

ACRÍLICA SOBRE  
OFFSET

42 x 29,7cm





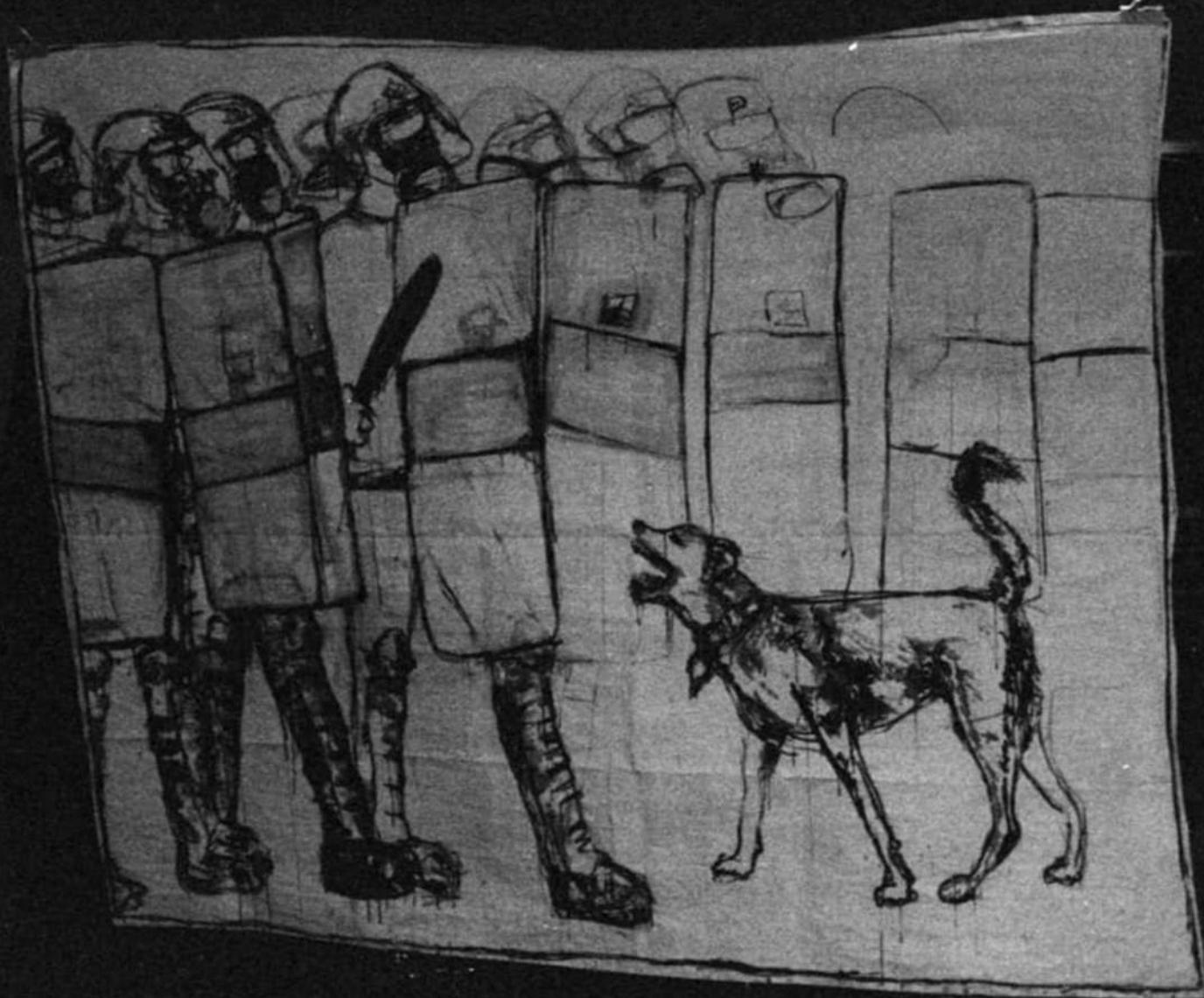












CAMPO (LOUKANIKOS), 2022

ACRÍLICA SOBRE OFFSET

240 x 300 cm









**CAMPO, 2022**  
**ACRÍLICA SOBRE**  
**OFFSET**  
**120 x 300 cm**





NINGUÉM

PASSA

DAQUI

MAS SE QUISER

MITAR PODE







ACRÍLICA  
SOBRE  
OFFSET  
350x250  
cm

~~CA CHORRÃO~~  
~~OU NINGUÉM PASA~~  
CA CHORRÃO OU  
NINGUÉM PASA  
DAQUI MAS SE  
QUIER MIJAR  
PODE  
(P/M. ZARAMELLA),  
2022





CACHORRO  
MEDUSÃO  
(P/N. LINS)  
2022

ACRÍLICA SOBRE OFFSET, Ø 240

SÓ  
MOVIMENTOS  
ME INTERESSAM



Conta-se que a pintura teria nascido da saudade de um corpo ausente. Há, todavia, diferentes narrativas acerca de como esse nascimento teria ocorrido. O que se sabe é que dois amantes iriam se separar, e para que um dos corpos estivesse presente, traçou-se uma linha do rosto em perfil a partir da projeção de sua sombra. A pintura, então, não nasce da saudade: ela nasce da linha, na verdade do movimento dessa linha, e dentro do que é margeado, acontece o gesto de um outro corpo. Mas, essa pintura é moldada com argila, adquirindo um aspecto que salta do plano. Esse lugar demarcado, ou seja, esse território estabelecido por meio de um movimento de linha, é onde camadas distintas se cruzam e se fazem imagem.

Há um conto em que Jorge Luis Borges narra a experiência de cartógrafos ao mapear o território de um império. À medida que este trabalho se tornava cada vez mais aperfeiçoado, o tamanho do mapa aumentava, adquirindo assim, a dimensão correspondente do império como um todo. Mas, em um determinado momento, esse mapa é abandonado por outros cartógrafos e posto enquanto uma ruína ou ainda

uma relíquia, tornando-se assim abrigo de animais e mendigos. É algo que não corresponde mais à sua função primordial de representação.

A saudade é movimento, bem como o desejo de compreensão de um império como um todo. A distância entre dois corpos provoca o desejo da imagem que por corresponder ao corpo ausente, opera como um dispositivo passível de ser tocado, visualizado, ainda que não seja o corpo em si. Não se sente falta daquilo que está próximo ou ao redor. Por isso, quando pensamos no conto de Borges, ao atingir a dimensão coincidente a do império, o mapa então se torna inútil: se não há afastamento, não há como compreender o que é um outro lugar. Ainda que seja diferente, tal qual o corpo do amado não seja a pintura em si, esse mapa achata a possibilidade de movimento, e somente quando se torna ruína ou relíquia, ou seja, quando o mapa é ao mesmo tempo mais de uma coisa, é que uma relação de movimento é possível de ser estabelecida.

A relação de movimento também se faz presente na origem da palavra território. Derivada do latim, *terra*, *territorium* se refere a um pedaço de terra apropriado, dentro dos limites

de uma determinada jurisdição político-administrativa. Essa definição era utilizada sobretudo no sistema jurídico romano, sendo confundida com “direito de aterrorizar”<sup>1</sup>. É, desse modo, estabelecida uma relação de poder entre o corpo e a terra, ou ainda, uma relação entre território, terra e terror. As origens etimológicas dessas palavras são imbricadas entre si, demarcando um aspecto que não se relaciona apenas à dimensão física, da matéria terra, mas de igual maneira a uma dimensão psicológica. Quem domina a terra, domina o terror. O corpo é posto, então, em uma relação de aproximação e afastamento quando pensamos nessas definições etimológicas. Quase como se a palavra em si operasse como uma placa sinalizadora destacando até onde é possível se aproximar.

Há diferentes maneiras de se compreender o que é um território, sendo esse um conceito que não se encerra em si. Nos casos elencados ao longo desse texto, em cada um deles há especificidades próprias de seu modo de acontecer: a imagem e o corpo ausente; o mapa e o império; a terra e o terror. Essas relações, no entanto, não se apresentam como

pares contrários entre si, ou ainda como combinações fechadas: são linhas que em um determinado momento se cruzam. Ao mesmo tempo que um território apresenta suas próprias características singulares, ele também é parte de uma outra coisa que, por sua vez, também possui suas próprias singularidades. E são nesses momentos que essas relações são visíveis: quando os territórios se desmancham, se refazem, se aproximam e se distanciam. De tudo isso, só movimentos me interessam.

---

<sup>1</sup> Rogério Haesbaert - O mito da desterritorialização (2004).

A DISTÂNCIA  
ENTRE DOIS  
PONTOS É UMA  
LINHA, A DISTÂNCIA  
ENTRE LINHAS  
IMAGINÁRIAS É  
UM TERRITÓRIO  
É UMA IMAGEM



A imagem pode ser um território, o que não significa que ela o seja todo tempo ou ainda que todas as imagens sejam territórios. Há uma característica que pertence à imagem e que varia conforme a maneira em que ela acontece: o movimento. A noção de movimento pode se referir tanto àquilo que acontece dentro da imagem, como por exemplo a direção do olhar estabelecida por meio da composição e elementos formais, mas também o movimento se relaciona com o fazer da imagem, ou seja, o corpo que produz. A imagem é movimento, mas ao mesmo tempo não só. Essa movimentação também se estabelece no território fora da imagem, ou seja, no território de outro lugar. No espaço entre esses territórios, da imagem e de outro lugar, está o corpo. E aqui, este corpo não corresponde somente ao corpo criador de imagem, mas a uma multiplicidade de corpos que reagem de formas distintas, e que se projetam nas relações de escala constituintes da imagem. Para ser imagem é preciso movimento. Ir para dentro e para fora, se fazer e refazer o tempo todo. É uma constante movimentação, com distanciamentos e aproximações que se acumulam. Assim como é um território.

A palavra imagem utilizada nesse texto se refere a amplitude de trabalhos realizados ao longo dessa pesquisa: trabalhos em pintura, monotipia e vídeo. A relação que se estabelece entre imagem e território em cada um desses suportes é singular: o acontecimento da imagem se relaciona a modos de criar relativos à especificidade de cada campo. Em todos esses trabalhos há a movimentação da linha que opera tanto como margem, figura e texto. Essa movimentação também se refere ao gesto de afastar e se aproximar articulado pelo corpo-pincel, como é o caso da imagem na pintura, notável nos gestos repetidos, gotejados e que percorrem a extensão do suporte. Essas linhas que estabelecem margens, tematizam o que está entre a imagem e fora dela, ao mesmo tempo que podem ser entendidas como uma espécie de placa de sinalização, estabelecendo demarcações entre um território e outro. Há ainda sobreposições de camadas de tintas e de traços que não ocorrem como anulamentos, mas como contrapostos que estabelecem uma relação de complexidade entre si. São contraposições que não se negam.

Esses processos formais são visíveis em cachorrão (2022), uma pintura que acontece em um suporte de papéis colados lado a lado, com fita crepe, que formam um retângulo de aproximadamente quatro metros de altura, por dois de largura. Na pintura, há a figura de um cachorro sentado com um osso roído na boca e abaixo dele há a frase: domínio da terra e do terror. Diante dessa escala, bem como a forma remetente às placas sinalizadoras que demarcam um território privado, por exemplo, o corpo do observador é jogado para uma dimensão de afastamento dessa imagem. E essa movimentação se apresenta como física, uma vez que a imagem possui uma dimensão monumental, sendo necessária certa distância para a compreensão do todo, e também como afetiva já que a figura do cachorro, que olha para o observador em uma posição elevada, bem como o texto anunciam que é um território não-amistoso.

Outro modo possível de estabelecer uma demarcação ocorre por meio de linhas imaginárias: esse conceito se refere a traçados cartográficos que seccionam o espaço estabelecendo territórios e/ou fronteiras, bem como meridianos e paralelos que

referenciam a localização. Ainda que possam coincidir com acidentes geográficos, montanhas, margens de rios etc, ou seja meios físicos, as linhas imaginárias não existem enquanto uma forma definida e real.

A série linhas imaginárias (2021) é formada por oito monotipias de carbono em papel offset. Há nessa operação, a utilização de um decalque que está posto em cima do carbono. Embora exista um ponto zero, ou seja, uma imagem previamente escolhida e que corresponda ao decalque, esse procedimento não possibilita que as monotipias sejam idênticas e repetidas entre si, ou ainda que sejam idênticas ao ponto zero. Esse aspecto evidencia como o desenho cego causa sobreposições, cruzamentos e atravessamentos das linhas, de maneira que a imagem no papel, por assim dizer a imagem final, que corresponde a tinta do carbono, seja uma outra coisa, um outro lugar, ainda que sua forma esteja relacionada ao decalque. No entanto, essa imagem final não é encerrada em si: ela também é passível de se tornar decalque para outra imagem. Assim, essa operação formal foi executada e repetida

de modo a obter um grande volume de monotípias e, deste volume, oito formam a série linhas imaginárias.

O modo de operação formal que ocorre nessas monotípias se assemelha ao modo que o vídeo movimento perpétuo num espaço escondido por intervalos alinhados (2021) é construído: as curvas de nível, que são estabelecidas através de linhas imaginárias, são pontos equidistantes em um mesmo plano, e que projetam a altura de montanhas em uma superfície plana. No vídeo traço linhas e curvas de nível como uma forma de entendimento topográfico e superficial do meu corpo. Há certas regiões que são inalcançáveis ou pelos olhos ou pela mão que segura o lápis, de forma que as linhas traçadas não sejam exatas, pelo contrário, elas se esbarram, se cruzam. Essas intersecções também são notáveis quando tento numerar as seções estabelecidas e ainda quando traços as linhas em um hematoma — que por sua própria fisiologia tem seus próprios desníveis e é uma imagem temporária no próprio corpo — na perna esquerda.

O espaço escondido não se refere somente à dimensão territorial em si mas também a essas certas regiões do corpo,

esses espaços inatingíveis que embora possam ser tocados, não são visualizados. Assim, o vídeo opera como mecanismo de visão do próprio corpo. A noção de movimento perpétuo não se faz presente em uma longa ação captada como registro, pelo contrário, a ação em si é curta, rápida: o interesse na duração do movimento está no vídeo, ou seja, no suporte enquanto imagem, em sua montagem, bem como em seu modo de exibição em looping. Ressalto que esta exibição em looping corresponde à duração do local onde esse trabalho é exibido, sendo assim, varia de acordo com um tempo que é externo ao seu. A tematização colocada é a longa repetição da imagem, não do movimento do corpo. Os planos contidos no vídeo partem da mão em movimento, ou ainda da mesma direção, sendo assim assegurados pela técnica de *raccord*<sup>1</sup>.

Nesses trabalhos, a imagem assume uma qualidade específica de acordo com a maneira que ela acontece, ainda que todos eles estejam relacionados entre si. Esse aspecto

---

<sup>1</sup> *Raccord* é uma técnica utilizada na linguagem cinematográfica, e que estabelece uma relação de continuidade lógica entre os planos de uma sequência. Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (2005)



formal permite que essas imagens não estejam fechadas em uma categoria, ou ainda se encerrem em um único assunto. Esses trabalhos estão tematizando território, ainda que esbarrem na representação de elementos geográficos e cartográficos, a comparação se dá por meio da relação de movimento: à medida que essas imagens são formadas por meio de coberturas de camadas, linhas cegas que se cruzam, planos que se repetem, elas se afastam de uma forma inicial, da imagem ponto zero e são estabelecidas como um outro lugar. E a partir dessa movimentação, de se fazer e refazer constantemente, a imagem é um território.

CAMPO,  
POLICIAL  
E CAHORPO

Existem imagens que conhecemos de outros momentos, de outras épocas, algumas delas são mais distantes, já outras nem tanto. Essas imagens possuem algo que demarca seu acontecimento no tempo, quase como um segundo decisivo em que nada mais poderá ser como era antes. Algumas delas, no entanto, são de fato o registro singular de uma ação, mas que não representa uma mudança significativa no porvir. (o porvir da imagem, o porvir fora da imagem). Ainda que apresente distorções provocadas pela lente, filtros, formatos e uma infinidade de combinações, a imagem que é estabelecida a partir do registro fotográfico — tanto por meio de técnicas analógicas, em grãos de prata postos no mesmo plano, por exemplo, bem como digital que opera por meio de pixels postos lado a lado — opera como um recorte do mundo para um outro lugar. Essa captura que corresponde a um momento singular ocorre somente uma vez, quando a câmera dispara. Todavia, os seus procedimentos de reprodução são infinitos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *A câmara clara* (1984).

Já a imagem que ocorre na pintura, por meio do gesto articulado entre corpo-pincel, por exemplo, se relaciona em alguma medida com essa característica da fotografia: a pintura também opera como um recorte temporal de um acontecimento, porém, esse recorte não diz respeito somente ao que é posto como imagem. Esse acontecimento, momento singular, se relaciona ao modo como a pintura é realizada, aos movimentos do corpo, às sobreposições de camadas. Essas relações são vistas simultaneamente em sua imagem, como um território tensionado.

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças aos recursos da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material<sup>2</sup>. O que está posto em tensão na pintura cachorrão (loukanikos), 2022, está entre essas duas dimensões: a da imaginação e a do referente material. Essa é uma pintura de acrílico em papel offset, de dimensões 240 x 300 cm, feita a partir de um registro fotográfico. Ao longo do processo de pintura, a imagem

---

<sup>2</sup> Rosalind Krauss, *O fotográfico* (2002).



fotografia é colocada tanto fisicamente (ainda que em uma escala que se relaciona à dimensão da mão) diante da pintura, estabelecendo em alguma medida uma comparação direta, como também é colocada em uma forma memorizada sem que haja a presença da fotografia enquanto matéria.

Nessa pintura, há uma relação estabelecida entre cachorro e corpo policial, que não se trata somente de “oposição de forças”, ou “um modo de reação diante da força policial”. Ainda que esses aspectos estejam presentes, uma vez que se trata de uma imagem de um registro que de fato aconteceu: esse cachorro, Loukanikos, se pôs latindo diante de uma fileira de policiais, em 2011, durante uma manifestação contra as medidas de austeridade na Grécia. Aqui destaco que o ato singular, ou seja, o momento do disparo da câmera, se refere aos aspectos formais constitutivos dessa imagem. Loukanikos latindo para um corpo policial não foi um fato exclusivo e inédito, e de igual maneira, há outras tantas fotos semelhantes a essa que foi elegida como disparo para a pintura.

O que está posto para além desse aspecto, é a tensão que se estabelece no campo da pintura e que se refere a questões formais que constituem o trabalho como um todo. Os acúmulos de camadas e gestos que acontecem na superfície do papel offset se relacionam à noção de tensão posta neste trabalho: é uma imagem que não irá resistir ao longo do tempo. A escolha da utilização de um papel ácido, de baixa gramatura em contato direto com pesadas camadas de tinta acrílica evidencia a fragilidade da pintura, bem como da imagem. Não há um preparo de tela ou uma base neutra que impossibilite o acontecimento das reações químicas entre esses materiais.

Sobre o processo de pintura em si, o cachorro, bem como os policiais, não têm uma maneira distinta de serem pintados: o gesto é o mesmo, o escorrido, as sobreposições de camadas. Ao mesmo tempo são parte do mesmo campo. Então, o dispositivo que surge enquanto intermédio dessas figuras são os escudos e aí está posta uma diferenciação formal na maneira de pintar. Ali, dentro dessa forma retangular — que por sua vez dentro de si também possui uma outra forma retangular — as camadas são mais densas, mais

brancas, de maneira que o corpo policial seja quase invisível por trás desse escudo. E esse dispositivo, de certa maneira provoca uma dissolução ao longo da fileira de corpos policiais. É o escudo que provoca a dissolução, e não o cachorro. Desse modo, são formados territórios dentro de um outro território que é a imagem da pintura como um todo.

De que maneira o fato de tratar-se de uma fotografia e não de um quadro afeta o sentido desta imagem? Que categorias de condições formais vigoram em um caso e não no outro? Essas indagações colocadas por Rosalind Krauss, em *O fotográfico*, são aspectos que circundam o trabalho campo (loukanikos). Ainda que seja reconhecível na pintura o registro fotográfico de Loukanikos diante da fileira de policiais, há um distanciamento e uma dessemelhança para com a fotografia: a imagem estabelecida como pintura, a partir de um registro fotográfico, tem como interesse formar um outro lugar: não é a imitação fiel da foto tampouco a imitação dos elementos em si. Há nessa pintura traços que tornam compreensível o que está sendo tematizado, a relação de poder entre um corpo policial e um cachorro de rua, e a partir disso, a discussão envereda para

os aspectos formais que constituem a pintura como um todo. A foto do Loukanikos é aquilo que está posto em seu tempo. A imagem fotográfica tem suas particularidades de construção formal e que são próprias do seu campo. Enquanto que na pintura, está posta a dimensão do movimento, do gesto de ir e voltar na mesma imagem. Uma fotografia não é uma pintura, assim como uma pintura não é uma fotografia. Essas imagens têm elementos que transitam, e que se contaminam, e ainda que estejam tematizando a mesma coisa, seus modos de compreensão visual são diferentes entre si.

Para Cris Ambrosio

# IMAGINÁRIAS

MOVIMENTO  
PER PÉTUO  
NUM ESPAÇO  
ESCONDIDO  
POR INTERVALOS  
ALINHADOS

CAMPO

CACHORRÃO  
CAMPO (LOUKANIKOS)  
TERRITÓRIO

CAMPO (LÃO É DO CORINTHÃO)  
MIZADINHA  
NINGUÉM PASSA DAQUI  
MAS SE QUISER MIZAR  
FEDE

PONTO LINHA PLANO  
~~CAMPO~~  
BICHOS (ESQUEMA)





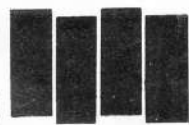


THE IMAGE

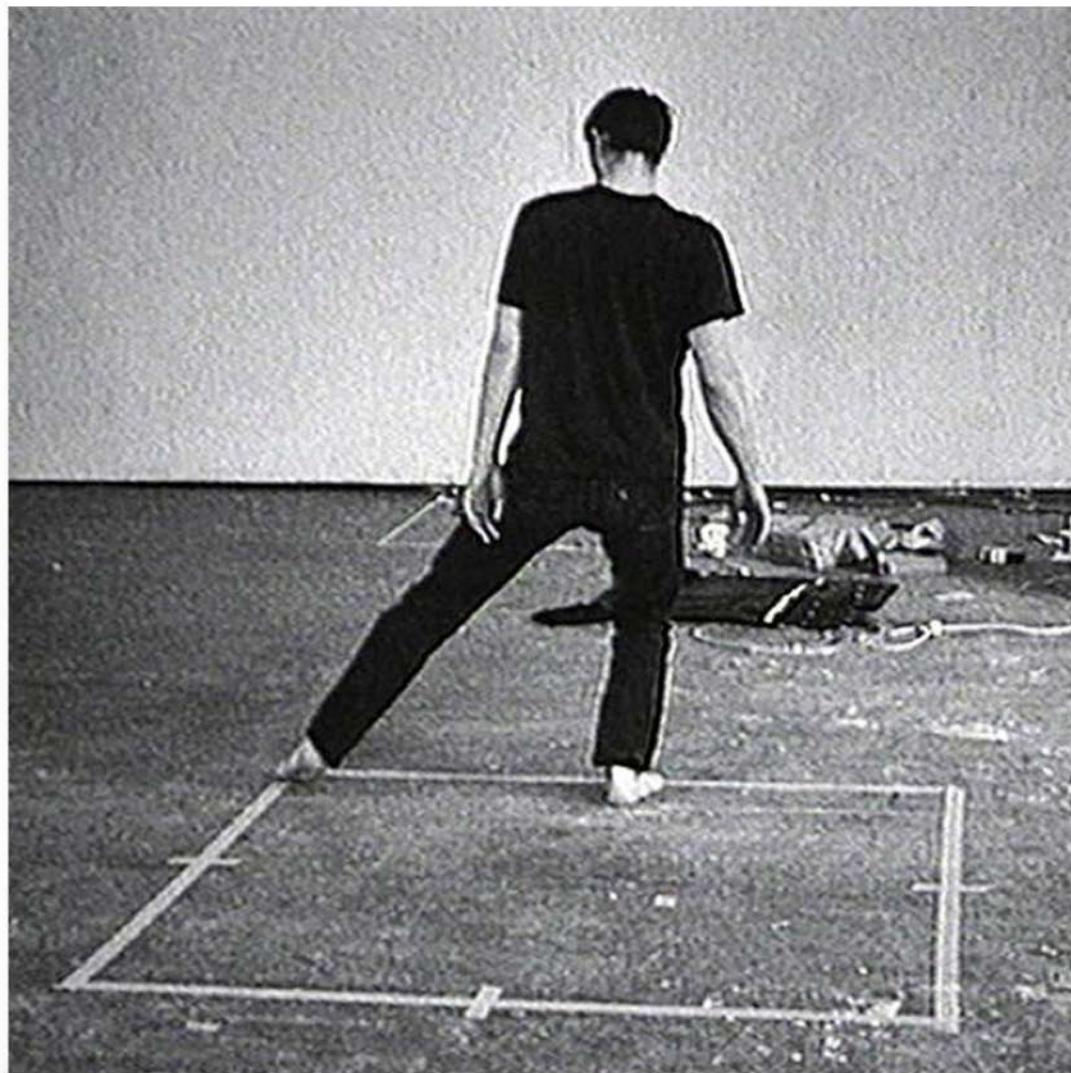
**ILLUSION**



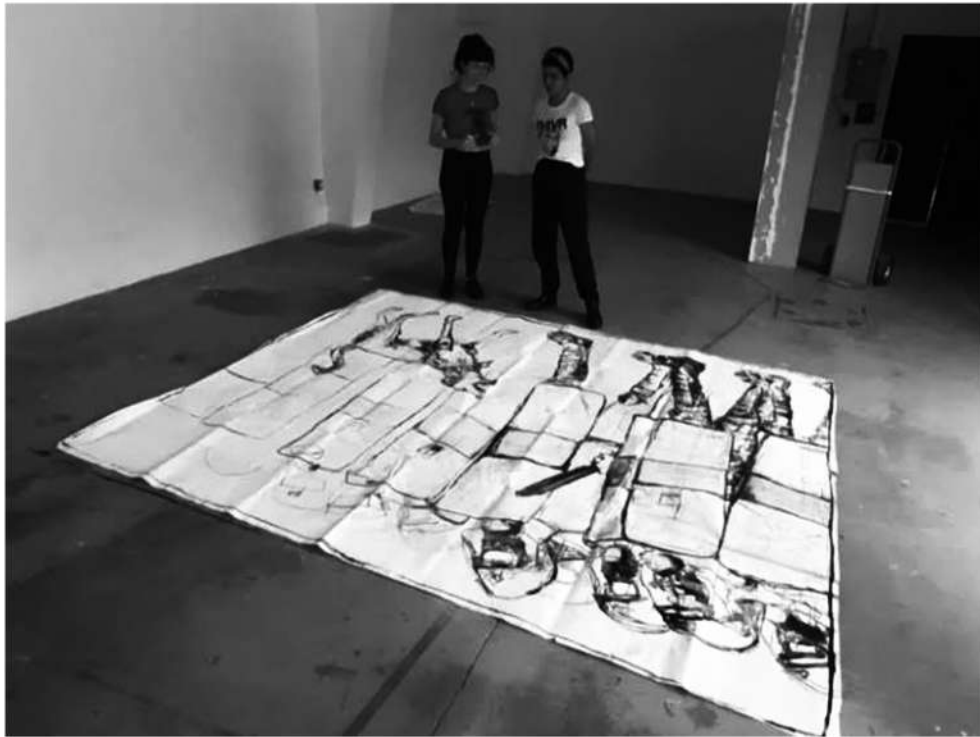
# BLACK FLAG



## Six Pack















## La trama

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

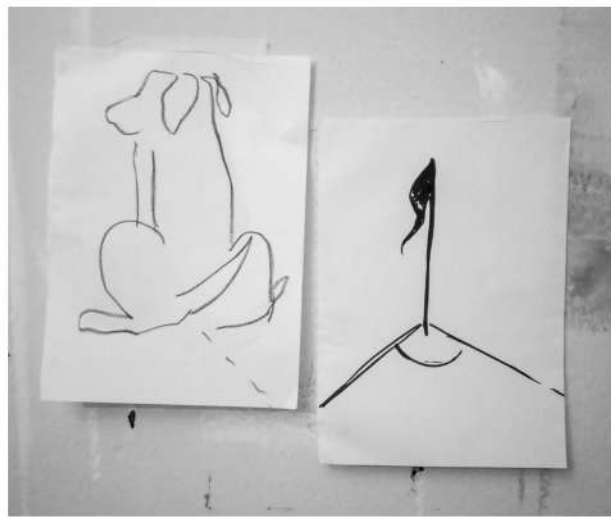
Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

















1593



ALL'OREMIA 17



SÓ MOVIMENTOS  
ME INTERESSAM

05

# BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. I. *In: A CÂMARA clara: Nota sobre a fotografia*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Vol. 1*. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. 129 p.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, As heterotopias/Le corps utopique, Les hétérotopies. 1º. ed. São Paulo: n-1, 2013. 112 p.

GIL, José. O retrato. *In: «SEM Título»: Escritos sobre Arte e Artistas*. 2ª. ed. [S. l.: s. n.], 2005.

HAESBAERT E GLAUCO BRUCE, R. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, v. 4, n. 7, p. 7-22, 21 set. 2009.

HAESBAERT, Rogério. Definindo Território para entender a Desterritorialização. *In: O MITO da Desterritorialização: Do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 3. ed. rev. [S. l.]: Bertrand Brasil. cap. 2, p. 35-98.

HAESBAERT, Rogério. Território e Desterritorialização em Deleuze e Guattari. *In: O MITO da Desterritorialização: Do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. 3. ed. rev. [S. l.]: Bertrand Brasil. cap. 3, p. 99-133.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, [s. l.], v. 17, ed. 17, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 24 ago. 2022.

KRAUSS, Rosalind. A fotografia e a história da arte: O impressionismo: narcisismo da luz. *In: O FOTOGRÁFICO*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; GARCÍA COLLADO, Francis. Para além da biopolítica. São Paulo: sobinfluencia edições, 2021. 188 p. RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. *In: O DESTINO das imagens*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. cap. 1.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. 1ª. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 130 p.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. A questão: uso do território. *In: O BRASIL: território e sociedade no início do século XXI*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. cap. 1, p. 19-22.



SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. A categoria de análise não é o território em si, mas o território utilizado. *In*: O BRASIL: território e sociedade no início do século XXI. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. cap. 10, p. 247-248.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. O território brasileiro: do passado ao presente. *In*: O BRASIL: território e sociedade no início do século XXI. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. cap. 11, p. 249-258.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. As diferenciações no território. *In*: O BRASIL: território e sociedade no início do século XXI. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. cap. 12, p. 259-277.

**MARINA DA SILVA**

**ECA-USP  
2022**