

DO ESPAÇO URBANO AO VIRTUAL: UM NOVO ACONTECIMENTO EM OBRAS DE INTERVENÇÃO URBANA

Ana Rita Vidica¹

RESUMO

essa comunicação se propõe a investigar como as obras de intervenção urbana “Imagens Posteriores” (2012-2013) de Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) de Raquel Brust e “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) de Tom Lisboa ao migrarem do espaço urbano ao virtual geram um novo “acontecimento” da obra, a partir da relação midiática pela leitura do historiador François Dosse.

PALAVRAS-CHAVE: Intervenção Urbana. Mídia. Acontecimento.

FROM URBAN SPACE TO VIRTUAL: A NEW “EVENT” IN URBAN INTERVENTION WORKS

Abstract

this paper proposes to investigate how the urban intervention artworks “Imagens Posteriores” (2012-2013) by Patricia Gouvêa, “Giganto” (2009-2013) by Raquel Brust and “Polaroides (in)visíveis” (2005-2011) of Tom Lisboa as they migrate from urban to virtual space generate a new “happening” of the work, from the mediatic relation through the reading of the historian François Dosse.

Keywords: Urban Intervention. Media. Happening.

Introdução

As obras *Imagens Posteriores* (2012-2013) de Patricia Gouvêa¹, *Giganto* (2009-2013) de Raquel Brust² e *Polaroides (in)visíveis* (2005-2011) de Tom Lisboa³ foram criadas para intervirem no espaço urbano. Ao serem colocadas nas ruas, são vistas como “acontecimentos” na perspectiva deleuzeana. Nesta, percebe-se o “acontecimento” como “algo que surge de novo” (DELEUZE, 2009, p. 154).

O autor expõe como sendo uma irrupção singular, uma vez que existe o momento da “efetuação”, o que designa a chegada do momento, mas também é o seu desdobramento em “passado-futuro”, o que o autor chama de “contra-efetuação”. Logo, a intervenção vista como “acontecimento” é instaurada como diferença na repetição do cotidiano das cidades, que ocorre de formas diversas em cada das três obras.

A obra “Imagens Posteriores”⁴ é formada por fotografias de paisagens borradas, feitas a partir de registros realizados de percursos de carro, ônibus e barco em viagens pelas estradas do interior do Brasil, Uruguai, Argentina e Bolívia, de 2000 a 2010 (Figura 1). Esta obra se tornou uma intervenção urbana por meio do deslocamento de 5 fotografias, oriundas da obra publicada no livro “Imagens Posteriores”⁵, às ruas do Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2012) e Brasília-DF (2013)⁶.

A intervenção urbana “Giganto” é feita a partir de retratos de pessoas anônimas colocados de forma agigantada no espaço urbano (Figura 2), realizada nas cidades de São Paulo-SP (2009, 2010, 2011, 2012 e 2013), Paraty-RJ (2011), Tiradentes-MG (2012) e Bertioga-SP (2013). No ato de registro das pessoas pela artista Raquel Brust é criada uma relação com elas que, por sua vez, contam suas histórias de vida.



Figura 1: Uma das cinco fotografias participantes da intervenção urbana no Rio de Janeiro (2012)
Nota: acervo da artista.



Figura 2: Uma das fotografias da obra “Giganto” em São Paulo (2011)
Nota: acervo do Projeto Giganto.

“Polaroides (in)visíveis” é uma intervenção urbana constituída de papéis de cor amarela, no formato de uma polaroide (11X14cm), contendo um texto descritivo de um fragmento do espaço urbano do qual faz parte, e remetendo às imagens deste entorno (Figura 3). O artista Tom Lisboa busca espaços imperceptíveis ao olhar apressado do cotidiano, chamando a atenção para o que está próximo do transeunte e cola em locais de paradas breves, como pontos de ônibus e telefones públicos, tendo a intervenção sido realizada nas cidades de Curitiba-PR (2005, 2007), Porto Alegre-RS (2006), Brasília-DF (2007), Campinas-SP (2008), Paraty-RJ (2009) e São Paulo-SP (2011).



Figura 3: Uma das polaroides da obra “Polaroides (in)visíveis” em Brasília (2007)

Nota: Acervo do artista

No momento em que cada uma das obras estabelece o contato com aquele que anda pelas ruas, opera-se um “acontecimento”, por uma parada momentânea, no tempo e no espaço através do andar. A efemeridade das obras na rua ganha uma outra duração ao migrarem para o espaço virtual. As três obras, de algum modo, continuam operando pelos endereços virtuais dos artistas ou das obras.

Ao pensar essa espacialidade desdobrada em urbana e virtual a intervenção urbana como “acontecimento” ganha contornos

apontados por François Dosse (2013)⁷, ao trazer a ideia de novo a partir do (re)aparecimento nas mídias.

Caracterização do espaço nas intervenções urbanas

É do encontro da rua e da arte, da relação entre cidade e obra que nascem os diálogos entre ambos. Com isso, o entrelaçamento entre arte pública e espaço urbano, como expõe Pallamin (2000, p. 17) “[...] não é de justaposição ou de inserção de objetos ilustrativos em um determinado contexto cultural”, ou seja, não ocorre uma simples adequação da arte à cidade, mas uma possibilidade da amplitude de ambas.

Nesse sentido, Tom Lisboa comenta: “Cada vez que faço a polaróide de um espaço urbano, a minha percepção é que esse espaço está sendo ampliado. Parece que adquire uma nova dimensão que eu criei para ele”⁸. É na perspectiva dessa amplitude que tanto as “Imagens Posteriores”, “Giganto” quanto as “Polaróides (in)visíveis” caminham.

Essa amplitude revela o espaço liso destas intervenções urbanas. Como expõem Deleuze-Guattari⁹ (1997, p. 20), este é um espaço vetorial, projetivo ou topológico, cuja ocupação ocorre sem medição. Em seu contraponto existe o espaço estriado, que é métrico e só é ocupado a partir de medições. “O espaço liso é um campo sem condutos nem canais” (*ibid.*, p. 31), se comportando de maneira heterogênea e múltipla, já que não há medida ou um centro preciso, o que culmina em um modo de exploração em que se avança progressivamente.

Em um primeiro momento, a cidade se transforma em um espaço liso aos artistas que se colocam a andar, de modo nômade, sem um ponto definido. Mesmo que haja uma pré-determinação, Patricia Gouvêa e Raquel Brust buscam muros grandes para a colagem, respectivamente, das paisagens e dos retratos e Tom Lisboa procura locais de espera (pontos de ônibus, telefones públicos e bancos de praça).

A escolha deles se dá de modo afetivo, ou seja, entre as andanças há sons, pessoas, detalhes que afetam e fazem com que se olhe ao redor. “É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo da matéria é itinerar, é ambular. É a intuição em ato” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 79). A descoberta dos locais, para fotografar ou colar, ocorre de modo *andante*, ou ambulante ou itinerante nas palavras de Deleuze-Guattari, que só pode ocorrer em um espaço liso que é a sua determinação, ou seja, a indeterminação de pontos ou percursos no espaço.

Deleuze-Guattari (1997, p. 42) diferenciam o nômade do migrante. Embora o segundo vá também de um ponto a outro sem uma precisão do ponto de chegada, ele busca algo pré-definido. Enquanto que o primeiro alterna entre um ponto e outro por afetos. Mesmo que seus trajetos sejam costumeiros, não se faz um “caminho sedentário”, fechado em funções já definidas, mas ele é “aberto, indefinido e comunicante” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 43).

Dessa diferença entre nômade e migrante proposta por Deleuze-Guattari (1997), é possível estabelecer um paralelo entre o viajante e o turista, ambas denominações colocadas por Patricia Gouvêa e Tom Lisboa e percebido no modo de se relacionar com o espaço de Raquel Brust. O viajante, assim como o nômade, não tem percursos que são criados à medida que se anda, enquanto o turista, como o migrante, estabelece um trajeto pré-definido.

Ao colocarem as obras nas ruas, os três artistas possibilitam que a cidade seja percebida como um espaço liso acessado de modo andante e nômade. Isto porque as imagens das obras são colocadas nas ruas de maneira que não se percebe a sequência, como em uma galeria ou um espaço fechado, além de possibilitar que as pessoas que andam pelas ruas sejam também afetadas pelas obras, experimentando uma outra relação com a cidade.

Ela pode, momentaneamente, deixar de ser um espaço estriado, em que se vai da casa ao trabalho (por exemplo), e pode se converter em um espaço liso, na busca das outras imagens ou dos locais ou pessoas que elas suscitam. O espaço se mescla com o tempo gerando este “tempo andante” por meio dos signos interventores, fazendo surgir as estruturas temporais deleuzeanas de forma múltipla em um espaço liso.

Este espaço territorializa e desterritorializa, agindo como o *go*, cujos peões somente avançam, com algumas variações de acordo com as situações em que se encontram, sendo, portanto, distribuídos em espaço aberto ou liso, já que podem surgir em qualquer ponto, “sem alvo nem destino, sem partida nem chegada” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 9). Em contraponto ao jogo de xadrez, cujas peças têm funções e modos de ação pré-determinados, atuam em um espaço fechado ou estriado.

A partir do modo de operação do *go*, que está ligado ao nomadismo, Deleuze-Guattari (1997, p. 11) propõem o paradigma da “máquina de guerra”. Esta máquina não se relaciona ao aparato militar que um Estado é capaz de construir para a guerra, mas diz respeito à exterioridade que surge a partir das determinações do Estado ao longo da história. Constituiu-se em modos particulares de ação, não institucionalizados, indeterminados, surgidos por afetos. Como os autores argumentam, as obras de arte, por essência, operam como “máquinas de guerra”, ou seja, agem em contraponto às regras instituídas, instaurando vozes dissonantes com aquilo que está estabelecido.

A obra *Giganto* nasce um pouco depois da época em que os *outdoors* foram retirados da cidade de São Paulo, a partir da Lei da Cidade Limpa¹⁰, que prevê uma “ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana, visíveis a partir do logradouro público no território do Município de São Paulo”¹¹. Sem os *outdoors*, os muros passaram a ser mais utilizados, por isso a dificuldade de Raquel em encontrar espaços vazios na cidade e o constante cuidado para não inserir a obra sobre outro trabalho.

A dinâmica da cidade acabou criando os modos de se intervir. Raquel Brust joga com a ideia de “ordenação”, uma vez que propõe uma outra ordem, de alguma maneira burlando a própria lei, agindo como uma “máquina de guerra”. Ela escolheu os pilares do Minhocão, em 2013, a fim de propor uma nova ordenação a ele, quase uma humanização, ao colocar retratos em um espaço cheio de concreto.

A artista revelou que após a colagem da primeira fotografia, já havia um jornalista da Folha de São Paulo e pessoas visitando o Minhocão, fotografando os retratos. Raquel Brust acrescenta que o *fato de “estar utilizando um espaço público o transformou por completo”* e conta que os comerciantes a agradeciam por ter ocorrido um aumento do movimento¹². Essa construção deixa de ser momentaneamente um local de passagem e passa a criar redes de socialização,

por meio de um processo de territorialização e desterritorialização.

Percebe-se, portanto, o estabelecimento de uma relação com a cidade além da proposição do Estado. Isso também é perceptível com o processo de Patricia Gouvêa no momento da escolha dos locais. Ela conta que cada cidade apresentou uma maneira diferente de intervir, pois cada uma a afetou de modo distinto. No Rio, a questão do precário lhe chamou a atenção, pelo fato de ser uma cidade maior, com muitas ruínas, obras inconclusas ou destruídas, ou em processo de construção. Em Fortaleza, a força estava na presença do mar. Em Brasília, saltou o espaço monumental.

Por isso, no Rio de Janeiro Patricia Gouvêa escolheu espaços precários, em Fortaleza a praia de Iracema e seus arredores e em Brasília, lugares de passagem, como as tesourinhas. Cada uma dessas cidades trouxe uma experiência diferente para a artista. Na primeira, um misto de tensão e afetividade, já que ela mora ali. A segunda, bem mais tranquila, havendo, inclusive, um acolhimento e uma preservação por parte dos moradores, e na terceira a relação de escalas, da fotografia com a arquitetura.

Já Tom Lisboa escolheu os locais em que era possível parar, até para que houvesse um tempo para a leitura das polaróides. Por isso, ele colou as mesmas em ponto de ônibus, telefones públicos. No interior de São Paulo, ele descobriu os bancos de praça, que depois passou a ser um local mais explorado por ele. Os bancos de praça não estavam previstos, mas surgiram nesse paradigma da “máquina de guerra”, fundando na exterioridade, levando ao aparecimento dos afetos no processo de criação das obras.

A cidade acabou dando as pistas à continuidade de seu trabalho. A esse respeito Lisboa enfatiza que se “trata justamente de você perceber como esse trabalho pode acontecer no espaço urbano”¹³. Enquanto as outras cidades exigiam um andar mais atento, na cidade de Curitiba, onde o artista vive há 27 anos, ele já sabia onde a obra seria colocada, já que busca também lugares de grande circulação pública, mas a especificidade do lugar surgiu sem uma predeterminação.

Diante dessa relação intrínseca entre obra e cidade, pode-se pensar em um duplo jogo, característico de um paradigma de “máquina de guerra”, a obra que é criada a partir dos afetos dos elementos da cidade e que ao ser colocada, afeta a cidade. Ambos, obra e cidade passam a ter características de um espaço liso, gerando territorializações e desterritorializações.

Esse espaço se relaciona com o tempo, constituindo um “tempo andante”, por meio dos signos interventores, cujas intervenções são vistas como “acontecimentos” que emergem em um tempo curto gerador de afetos. “Espaço liso” e “tempo do acontecimento” possibilitam o cruzamento entre presente, passado e futuro.

Nestas três obras, essa relação espaço-tempo deflagrada na cidade passa também aos domínios da *internet*. Esta, por natureza é um espaço liso, pela inexistência de pontos de chegada e partida, já que é uma linguagem fundada na desterritorialização do texto.

Mesmo que as obras não estejam mais no espaço urbano, elas podem ser acessadas no espaço virtual da *internet*. “Imagens posteriores” pode ser (re)vista no *site* da artista (www.patriciagouvea.com) e na página do *facebook* da obra. O *Giganto*

pode ser (re)acessado tanto na página do projeto (www.projetogiganto.com.br) ou no *facebook* e as Polaroides (in)visíveis no *site* do artista (www.sintomnizado.com.br) no *link* da obra.

A passagem do espaço da cidade para o espaço virtual acontece também por nomadismo e não migração, uma vez que ao andar pelas ruas e ver as obras não há uma indicação dos endereços a serem acessados. Inclusive, a pessoa pode acessar primeiro o espaço virtual e depois o da cidade, caso a obra ainda esteja exposta, o que prevê uma indeterminação de onde começa a obra e onde termina.

Um “novo acontecimento” da obra

Além desta característica nômade percebida entre os dois espaços, pode-se pensar também no espaço virtual a deflagração de um outro processo de “acontecimento”. Essa ideia vai ao encontro de como Dosse (2013) propõe o “renascimento do acontecimento” que está vinculado à inserção do acontecimento, pela acepção de Deleuze, em uma cadeia de comunicação.

Nesse momento de sua proposição, ele coloca que é com a recolocação do acontecimento histórico¹⁴ nos meios de comunicação que aparece uma outra perspectiva do acontecimento em que é possível unir a fenomenologia com a história, as dimensões do tempo íntimo com o cosmológico, o tempo privado com o público. Para ele (2013, p. 187), isso ocorre na percepção do acontecimento a partir de sua trama textual, construída pelos vestígios.

Os períodos da história podem ser revisitados com essa nova leitura do acontecimento em que é “uma construção temporal que não se limita à sua própria factualidade, mas se integra em uma narrativa consistente de sentido” (DOSSE, 2013, p. 223). Essas narrativas podem ser construídas também, pelos historiadores, no seu modo de acontecimento nos meios de comunicação, participando da própria natureza dos acontecimentos, já que passam a existir por eles.

Com a midiatisação dos acontecimentos, surgem várias versões ou narrativas do mesmo, propiciando uma tensão entre singularidade e pluralidade, principalmente quando há uma relação com o espectador que pode também criar a sua. Pela narrativa do acontecimento, ele “cria seu próprio passado e se abre para um futuro inédito, revelando uma descontinuidade que não mais permite pensar em termos de contexto já-lá, preexistente e causando o acontecimento” (DOSSE, 2013, p. 273), em contrapartida tudo parte do presente se desdobrando novamente em passado e futuro.

As três obras, vistas como acontecimentos midiáticos, não ocorrem nos meios televisivos, como trazido por Dosse, mas no ambiente virtual, cuja natureza se alinha à não-linearidade e a uma relação de interatividade com o outro, diferente da televisão. Nesse sentido, àquele que se propõe a adentrar as páginas da *internet* passa a “andar” pelas páginas virtuais, sem uma predefinição, podendo deflagrar, assim como nas ruas, relações com as obras, seja pela memória ou pela imaginação, criando a sua própria narrativa diante do acontecimento no espaço virtual.

Embora, o internauta possa criar as suas próprias narrativas, cada um dos endereços eletrônicos propicia alguns direcionamentos. No *facebook* das “Imagens Posteriores” ele é chamado para passar pelas fotografias da obra e ver o vídeo das intervenções da

obra. A página do *facebook* do “Giganto” suscita a interação para que as pessoas enviem fotos dos Gigantos, com a proposta de uma criação coletiva. No *site* de Tom Lisboa onde se encontra a obra “Polaroides (in)visíveis” é possível entrar no *link* “Guias de visitação *online*”, que se constituem como um dispositivo que possibilita que a obra seja impressa pelo internauta e recolocada no espaço urbano.

Tanto o “Giganto” quanto as “Polaroides (in)visíveis” fazem uso da tecnologia para estimular a participação de uma maneira ativa, enquanto que as “Imagens Posteriores” mantém uma linguagem mais linear, não explorando as potencialidades do meio e o chamamento do espectador continua vinculado a uma contemplação. Mesmo não havendo esse estímulo, Patricia Gouvêa chegou a receber imagens de pessoas interagindo com imagens da obra pela sua conta do *Instagram*.

Assim, independente do desejo ou estímulo dos artistas, as narrativas, sejam por imagens ou textos, são criadas. Estas ocorrem principalmente nos vestígios das obras deixados no espaço virtual, embora também ocorra no contato com a obra nas ruas, como a mudança de trajeto das “Imagens Posteriores” em Fortaleza proposta por um dos passantes ou uma intervenção com grafite em um dos Gigantos do Minhocão (2013) ou a resignificação das polaroides por um casal paulista que passou por Curitiba.

Conclusão

As obras continuam operando por “acontecimentos” em um espaço midiático, se alinhando a Dosse (2013) ao propor a reconfiguração do conceito de acontecimento com a inserção de um acontecimento nos meios de comunicação, se constituindo em mais uma versão e também um vestígio dele, surgindo novamente, como uma repetição que traz alguma diferença, conforme Deleuze (2009) inclusive no que tange o modo de contato.

Embora este autor faça uma relação com o acontecimento histórico cujo aparecimento midiático como uma prática narrativa traria outra camada temporal se alinhando ao conceito de regime de historicidade¹⁵ que abre à pluralidade temporal, invalidando a estigmatização do anacronismo como pecado, a história se abre a um campo de possíveis pelo entrelaçamento de diversas temporalidades.

Para Dosse (2013, p. 325) a noção de “regime de historicidade” dá importância ao acontecimento por ser capaz de “fazer acontecer o novo” ou uma “variação na repetição” e com isso estabelecer uma outra relação com o mundo e sua temporalidade, participando, ao mesmo tempo, do tempo lá fora como também ao modo de ser do homem afetado.

Logo, há uma indeterminação no “acontecimento”, ligada à surpresa que pode causar, afetando, individual ou coletivamente, emotiva ou intelectualmente. Para Dosse (2013, p. 338), o mais importante não é a factualidade do acontecimento, mas o que ele chama de “acontecimento-contato”, o modo de contato com o acontecimento, vinculado a sua forma narrativa. Por isso, o essencial é o que se torna o vestígio do acontecimento, reverberado de maneira não-linear, gerando vários ecos.

Um desses ecos está na perspectiva da relação das obras com o olhar do outro, que pode revelar a invisibilidade da obra no espaço urbano ou, tanto nos espaços urbano e virtual, a disposição de olhar, gerando um novo “acontecimento” das obras.

1. Ana Rita Vidica

Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás(2017). Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG (2007). Professora Assistente Nível 2 da Universidade Federal de Goiás.

NOTAS

- 1 Patricia Gouvêa é Mestre em Comunicação e Cultura na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Imagem (ECO/UFRJ) – 2008, Especialista em Fotografia e Ciências Sociais (UCAM/RJ) – 2002, Curso Abril de Jornalismo em Revistas – 1997, Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ).
- 2 Raquel Brust, Jornalista formada pela PUC-RS, especializou-se em fotografia pela UFRGS e Unisinos e, atualmente é pós-graduanda em fotografia pela FAAP.
- 3 Tom Lisboa é Mestre em Comunicação e Linguagens (2003) pela Universidade Tuiuti do Paraná, Especialista em Marketing (1999)/FAE/PR, Bacharel em Informática (1991) pela Universidade Federal do Paraná.
- 4 A obra “Imagens Posteriores”, nos espaços fechados, era constituída de dípticos e trípticos (50x75cm) e solos (100x150cm), impressos em papel algodão. A obra passou pelos seguintes locais/eventos: Encuentros Abiertos de Fotografia de Buenos Aires, 2002 (prêmio melhor portfólio); Galeria Lana Botelho Artes Visuais, RJ, curadoria João Wesley de Souza, 2003 (exposição individual); Fotofestival de Montecchio Emilia, Itália, curadoria Massimo Mussini, 2003 (exposição individual); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina, curadoria Juan Travnik, 2004 (exposição individual); Galeria do Ateliê da Imagem, curadoria Claudia Buzzetti, 2012 (exposição individual).
- 5 A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro “Imagens Posteriores” da Ed. Réptil, Rio de Janeiro.
- 6 A ideia da intervenção nas três cidades no ato de lançamento do livro foi proposta pelo curador Marco Antônio Portela.
- 7 No livro *Renascimento do acontecimento. Um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*, Dosse (2013) faz uma historiografia do termo “acontecimento”. O meu intuito não é retomar essa historiografia, mas me apropriar daquilo que é pertinente a pensar as três obras de intervenção urbana, como a relação entre mídia e acontecimento.
- 8 Fala de Tom Lisboa publicada no *Jornal Gazeta do Povo*, de 16/10/2007, na matéria *O enquadramento do espectador* de Luciana Romagnoli.
- 9 Essa denominação “espaço liso” e “espaço estriado” advêm de Boulez (*apud* DELEUZE, 1997, p. 20). Este autor distingue dois espaços-tempo na música; no espaço estriado a medição é determinada enquanto no liso ela pode ocorrer em qualquer lugar.
- 10 Lei 14.223, decretada no dia 26 de setembro de 2006 no governo municipal de Gilberto Kassab. A lei pode ser baixada na íntegra pelo endereço: http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html, acesso em 04/03/2015.



- 11 Artigo 1º da referida lei.
- 12 BRUST, Raquel. Entrevista concedida à pesquisadora em 12 de fevereiro de 2014.
- 13 LISBOA, Tom. Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de janeiro de 2014.
- 14 No livro, o autor faz uma análise detida dos acontecimentos ligados ao maio de 68 e como as narrativas deste acontecimento foram construídas pelos historiadores e os meios de difusão.
- 15 Esse conceito foi introduzido pelo antropólogo Marshall Sahlins e recuperado por François Hartog (1996). Segundo o autor, “regime de historicidade” está ligado a pensar o tempo como campo de possibilidades. Ele propõe uma formulação da experiência do tempo que, em retorno, modela nossos modos de dizer e de viver nosso próprio tempo, abrindo e circunscrevendo um espaço de trabalho e de pensamento, que ritma a escritura do tempo.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Do acontecimento**. In: *Lógica do sentido*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** (vol. 5). São Paulo : Ed. 34, 1997.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix**. São Paulo : Editora Unesp, 2013.

HARTOG, François. **Regime de Historicidade** [Time, History and the writing of History - KVHAA Konferenser 37: 95-113 Stockholm 1996]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/heros/excerpta/hartog/hartog.html>.