

Espaço Imprevisto: dentro do lado de fora

Gabriel Brochado de Menezes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília
como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestre em
Artes Visuais.

Linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas

Orientador Prof. Dr. Geraldo Orthof

Banca Examinadora Profa. Dra. Karina Silva e Dias

Prof. Dr. Hilan Nissior Bensusan

Brasília, 2016.

À Alessandra, Gladstone e Solano

Agradecimentos

À Bruna Neiva, pela companhia e inspiração

Ao Gê Orthof, pelo olhar cuidadoso

À Lia e Pedro

Aos amigos do Pântano e companheiros de Nova

A todos os vaga-mundos

Resumo

69983 Caracteres
11197 Palavras
01725 Linhas
00389 Parágrafos

File size: 601,900 KB

Páginas
288,0
Formato
13,5 x 19,5 cm
Superfície
75816 cm²

Imagens-----
| nº 182 |
| Área: 9720 cm² |
A lot of pixels-----

a: 6927 n: 3066
b: 0585 o: 5570
c: 2001 p: 1764
Margens q: 0467
Ext: 25 mm r: 4143
Int: 20 mm s: 4619
Sup: 25 mm t: 2922
Inf: 30 mm u: 2062
 v: 0710
 w: 0066
 x: 0153
 y: 0063
 z: 0288

grupo das vogais
25272
grupo das consoantes
29965

espaços
11328

Unforeseen Space is a research that seeks to reflect on the relation between the individual and the urban space, with its flows and inner demarcation logics. In the artistic practice, the concepts of border, line, territory and frontier are used as instruments, being represented by objects that behave as an alphabet to be used for the construction of a text ready to be set up on a page. These actions also undertake a reconfiguration of spaces and are motivated by re-interpretations e re-codings of their conventional use of logic and also by inquiries into the property of these spaces.

Keywords: Territory, urban space, performance art, demarcation, rearrangement.

Espaço Imprevisto é uma pesquisa que busca pensar a relação entre o indivíduo e o espaço urbano, com seus fluxos e suas lógicas de demarcação. Na prática artística são utilizadas como instrumentos as noções de borda, linha, território e fronteira, representadas por objetos que passam a se comportar como um alfabeto para a construção de um texto próprio a ser colocado em página. As ações promovem uma reconfiguração de espaços e são motivadas por reinterpretações e recodificações de suas lógicas de uso convencionais e também por indagações acerca da propriedade desses espaços.

Palavras-chave: território, espaço urbano, performance, demarcação, deslocamento.

Introdução

O muro que cerca um terreno é uma barreira perceptível que separa uma área de outra. Antes da construção desse muro no entanto, a divisão é virtual. São coordenadas descritas e impressas em um documento legal que, apesar de almejar precisão, admite lacunas de significado em sua leitura e decodificação. No resíduo dessa relação intertextual entre espaço e escritura, estariam porções de um espaço imprevisto.

A presente pesquisa busca pensar a relação entre o indivíduo e o espaço urbano, com seus fluxos e suas lógicas de demarcação. As operações da prática artística descritas neste texto consistem inicialmente em reconfigurar espaços, dividindo-os ou os demarcando. Para isso, utilizo como instrumentos as noções de borda, linha, território

e fronteira, representadas por objetos aos quais costumamos atribuir funções de separação, como fitas de isolamento e divisores de fluxo, que se comportam como um alfabeto para a construção de um texto próprio a ser colocado em página.

Essas ações são motivadas por reinterpretações e recodificações das lógicas de demarcação do espaço urbano e também por indagações acerca da noção de propriedade deste espaço. Procura-se elaborar e expressar um ponto de vista sobre a cidade que seja capaz de aprimorar a percepção do espaço que habito. Configura-se um ir-e-vir de casa para a cidade que dá indícios das diferenças e semelhanças de habitar cada um desses espaços.

Observa-se também as possibilidades de reprodução desse espaço urbano em diferentes linguagens: o interesse por uma cartografia urbana presente nos classificados e a curiosidade pelas decisões de quem precisa descrever, dimensionar ou apresentar um espaço a alguém.

Nota sobre esta edição

A produção artística compreendida nesta pesquisa apresentou características diversas e se aproximou de diferentes áreas de atuação em artes visuais. Percebido esse movimento, é proposta uma divisão dos capítulos em diferentes livretos, cada um assumindo características de diferentes tipos de profissionais, como o olheiro, o oceanógrafo, o agrimensor, o corretor de imóveis ou o diagramador.

Na versão impressa, os livretos são independentes e podem ser lidos em qualquer ordem. Nesta versão digital, eles foram sequenciados e apresentados aqui em páginas duplas, uma das condições essenciais do livro.

RECRUTAMENTO
DE ESPAÇOS URBANOS

Olheiro

Em um eterno preparar-me, transito pela cidade atento ao espaço urbano e suas divisões. Percorro esse espaço catalogando vazios que, dos mais amplos aos mais confinados, se apresentam a mim como páginas em branco e não-sequenciadas de um longo texto urbano. Forma-se então um inventário incomputável e silencioso, um conjunto nebuloso, incompleto e impreciso, que não admite tamanho ou cardinalidade.

A vontade de sair à rua surge quando o aqui não me basta. Então acesso o inventário e escolho um local de destino, onde eu possa fundar um ponto de fuga, um furo no futuro¹, para onde a vida deverá convergir.

1 SOUSA, Edson Luiz. **Furos no futuro: utopia e cultura.**



Gabriel Menezes. *Orientações 2*. Da série *Demarcações*.

O território é o domínio do ter (...) são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar.²

A primeira ação realizada nesta pesquisa consiste em um vídeo no qual percorro um trajeto deslocando-me apenas sobre três folhas de papel que são estendidas uma a uma sobre o solo conforme meu caminhar. Sobre duas folhas tenho estabilidade, e com a terceira, a possibilidade de deslocamento e a representação do impulso.

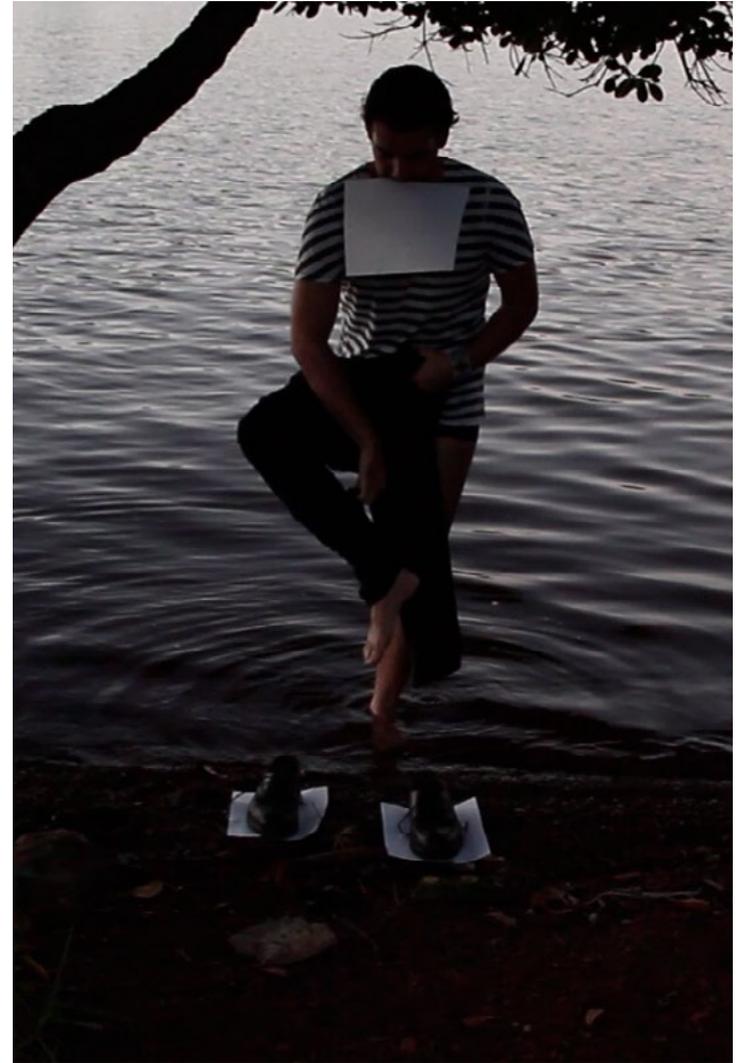
Durante a performance, estabeleço um conjunto de regras próprias e ao obedecê-las, é possível dizer que configuro um mundo, um restrito espaço de ações, onde respondo apenas aos estímulos que me levem a cumprir o estabelecido. Enquanto estou imerso nesse tipo de movimento, a performance

² Gilles Deleuze em entrevista a Claire Parnet em 1988. O Abecedário de Gilles Deleuze (*L'abécédaire*). Realização: Pierre-André Boutang, das Éditions Montparnasse, Paris. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>>

coloca em suspensão um *modus operandi* urbano convencional e dá lugar a um novo conjunto de regras para uso desse espaço, (situando a ação em um plano lúdico / lúcido).



Gabriel Menezes. *Caminhar sobre folhas de papel*.
Frames do vídeo.



Esta ação é motivada pela leitura pessoal e literal da noção de desterritorialização descrita em Mil Platôs:

A função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual “se” abandona o território.³

No vídeo, é possível perceber que o trajeto se inicia com o primeiro passo para fora de casa, ou seja, um abandono de território. Portanto, a operação com as folhas, ilustra uma reterritorialização constante e compensatória que recobre cada passo desterritorializado. Como se a folha de papel pudesse evitar o momento em que o pé toca o solo de outro território, perturbando assim a concretização do abandono. Se de um lado a folha impede que o passo toque o solo, de outro elas recolhem os vestígios e marcas que seriam deixados pelo meu

3 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**, v.5. Editora 34, 1997. p. 238.

caminhar, emulando um apagamento desses rastros e impossibilitando sua leitura posterior, como se ao apagar essas impressões eu não pudesse ser rastreado.

Em certo ponto do trajeto, ao me deparar com ‘águas internacionais’, a operação com as folhas muda, mas o trajeto não é interrompido: ao cruzar esse limite fictício, as regras agora permitem que eu toque o solo sub-aquático sem precisar das folhas e me desloque livremente pelo território coberto por água, sem que assim esteja cometendo nenhum tipo de invasão ao espaço alheio.

A locomoção adquire uma nova marcha composta simultaneamente por características animais e mecânicas. De um lado o movimento obedece a uma lógica cega, típica de máquinas obsoletas que trabalham além do necessário para cumprir uma antiga função. De outro, aproxima as mãos do solo, retomando a dinâmica de um ancestral quadrúpede (talvez ‘trípode’), diferente da locomoção bípede e ereta do *homo sapiens*, que se projeta no espaço de peito aberto, confrontando com ele sua face mais sensível e desprotegida do corpo.

Em ambos os casos, o caminhar abaixado consome evidentemente mais energia⁴. E esse aumento do esforço, devido as regras autoimpostas realça o desconforto para realizar o deslocamento e para se manter em equilíbrio. As restrições que propõem uma mecanização do movimento orgânico e espontâneo de caminhar (uma tarefa motora primordial e cotidiana do ser humano), conferem um caráter cômico à ação, que encontra eco em uma fala de Ariano Suassuna, que desenvolveu uma extensa pesquisa sobre o cômico e o riso:

A Mecânica é cômica. O ser governado pela mecânica é cômico. Trigêmeos são cômicos porque parecem ter sido produzidos em série, mecanicamente.⁵

4 Andar contendo o balançar dos braços requer um 12% a mais de energia metabólica do que andar normalmente. Andar amarrado, por sua vez, um 25% a mais. (Steven H. Collins, Peter G. Adamczyk, Arthur D. Kuo. **Dynamic arm swinging in human walking**. Disponível em <<http://rspb.royalsocietypublishing.org/content/276/1673/3679>>. Acessado em 12/01/2016.

5 Fala de Ariano Suassuna em uma de suas aulas-espetáculo,

Enquanto caminho, a superfície do papel acumula fragmentos do terreno e as deformações do relevo. Ao final, constitui um registro que condensa em si a distância percorrida. Nesse acumular do espaço, encontro relação com a obra *30km de linha estendidos e recolhidos*, de Cildo Meireles, na qual o artista estende uma linha industrial por um percurso de 30 quilômetros e depois exhibe a linha recolhida dentro de uma caixa de madeira. Dessa forma, o artista condensa no objeto não apenas o espaço percorrido, mas o realizar da ação como um todo.

proferida em 27 de junho de 2013 em Brasília, tendo como tema *Arte Como Missão*.



Cildo Meireles. *Arte física: Cordões/30km de linha estendidos e recolhidos* (1969).

Por outro lado, ao realizar o percurso e depois voltar pelo mesmo caminho, Cildo recria a ideia de Ariadne que, na mitologia grega, ajuda Teseu a se deslocar pelo labirinto projetado por Dédalo para abrigar o Minotauro. No mito, ela entrega a Teseu um novelo de lã que ele utiliza para marcar seu percurso e recobrar o caminho de volta após derrotar o Minotauro.

A linha de Cildo, no entanto, não é estendida em um labirinto, mas ao longo de uma extensa praia onde não há razão aparente para se gravar o caminho percorrido, pois o trajeto é livre de obstáculos e pode ser avistado por inteiro ao longo de todo o percurso que tem como guia o litoral. A linha de Cildo é usada apenas para demonstrar o percurso realizado pelo artista, um esforço do qual se retira todo o caráter utilitário da ideia de Ariadne. E ao esvaziá-lo dessa utilidade, o estender se faz artístico. A arte muitas vezes é uma má ideia, uma “inutilidade indispensável,”⁶ como o artista coloca.

6 CILDO. Direção: Gustavo Rosa de Moura. [S.l.] Matizar, 2009. DVD

Mas se por um segundo iluminarmos esse proceder artístico sob a luz do mito novamente e atribuímos a função de guia à linha de Cildo, ao recolhê-la no vazio da praia o labirinto é o próprio artista, de quem a linha não o deixa perder-se.

Essa obra, de 1969, surge no contexto da série que o artista chama de *Arte física*. São trabalhos que segundo ele “*se movimentam na geografia física do país [...], e cuja manipulação exige a presença do corpo do artista*”⁷. Nesse ponto, começam a surgir indícios do meu interesse na relação entre presença e ausência do artista nas obras de arte, crucial para entender a diferença entre e uma ação os registros dessa ação. O ato performático com as folhas de papel aconteceu mediante minha presença, mas pode ser recriado no imaginário de quem vê apenas as folhas de papel amassadas, que por sua vez exibem uma ausência: o rastro deixado pela ação.

(78 min).

7 FERNANDES, João. **Cildo Meireles**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

Deslocamento de território

A noção de abandono do território, perturbada em *Caminhar sobre folhas de papel* é discutida novamente em uma segunda ação, onde realizo uma performance que consiste em percorrer um trajeto deslocando, um a um, quatro pedestais que me cercam. O movimento também parte de dentro de casa e se dirige ao espaço público, mas dessa vez, mantenho-me dentro de um perímetro que vou carregando comigo todo o tempo.

O percurso obedece ao calçamento urbano e as direções adotadas são sempre ortogonais umas às outras, não há atalhos ou encurtamentos do trajeto, o movimento obedece à coordenadas cartesianas e nunca se rende às linhas de desejo⁸.

8 *Arq. e Urb.*: Caminhos espontâneos trilhados por pedestres que desviam do calçamento previsto por um projeto urbanístico.

O esforço empenhado leva ao ridículo o caráter da ação, cujo objetivo infundado só reforça seu aspecto *nonsense*.



Gabriel Menezes. *Deslocamento de território*. Frame do vídeo.

Desta vez, me movo em direção a um espaço vazio previamente demarcado por mim no centro da praça. Essa apropriação de uma porção do espaço público interfere na paisagem urbana e cria um ruído efêmero na lógica daquele espaço, que pode ser desfeito instantaneamente acionando-se o mecanismo que detém as fitas retráteis e retirando-se as hastes dali.

Com a destinação estabelecida, a caminhada ironiza um movimento de saída de casa, sem no entanto, abandonar esse abrigo, sem se colocar do lado de fora, mantendo-se *protegido* durante todo o trajeto. Há aqui a tentativa de representar a ilusão de proteção que as paredes visíveis de um abrigo podem causar. A cerca que utilizo é precária e não cumpre a função física de um abrigo. No entanto, ela pode ser suficiente para despertar a sensação de proteção, como quando nos sentimos ligeiramente protegidos ao encontrar apoio em um pequeno volume de uma parede qualquer. Entendo que essa proteção é móvel, pois nos acompanha na memória das moradas

antigas, não exigindo, portanto, nenhum esforço para ser levada de um lugar a outro. Gaston Bachelard elabora essa noção da seguinte forma:

“O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo.”⁹

Essa recíproca ilustra tanto a faculdade do homem de constituir um abrigo afetivo, a seus moldes, dentro do abrigo físico, quanto a força da ação inversa, na qual ele é moldado por esse mesmo abrigo que o envolve e protege. Neste ponto, entrevejo uma ligação com o seguinte trabalho da série *House Project* de Hreinn Fridfinnsson mencionadas a seguir:

9 BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins fontes, 2012. p.25



Hreinn Fridfinnsson. *House Project #4* (1974)

Em *House Project*, Fridfinnsson constrói uma casa “ao avesso” em um terreno hostil, de formação vulcânica. A imagem inverte valores comumente atribuídos ao interior e exterior, desautomatizando suas compreensões. A inversão parece expulsar os valores de abrigo e refúgio daquele interior e os colocar para fora de casa. No entanto, se admitirmos a sugestão do artista de que o interior agora é todo o espaço ao redor da casa, o mundo passa então à condição de espaço habitado: “o não-eu que protege o eu”.¹⁰

Se nos imaginarmos nesse cenário proposto pela obra, o *sair* de casa seria abrir a porta para adentrar-nos em um universo interior, um infinito de 2 m². Mas a fotografia não nos permite bisbilhotar e não enxergamos o que há entre do outro lado daquelas paredes. Em um habilidoso manuseio das escalas, Fridfinnsson pega o mundo inteiro e coloca dentro dessa pequena casa, como se fundasse um buraco negro na Terra. Ele parece sugerir por fim que ao

10 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. p.24.

abrir a porta encontraremos o universo e poderemos conhecê-lo, visualizando-o por inteiro.

A relação entre o espaço da casa e da cidade também é explorada por Rachel Whiteread em sua conhecida *House*, onde a artista constrói um edifício de concreto moldado pelo interior de um edifício Vitoriano inglês. Depois, ao ser inteiramente descascada, a antiga ruína dá lugar a um sólido de concreto de mesma dimensão e que tem gravado em sua superfície todas as marcas antes voltadas ao interior daquela habitação. O resultado é um interior negativo, a transformação do espaço em sólido, ou ainda em um *inespaço-concreto*.

Outro trabalho que se apropria dessa inversão como potência poética é o de Tehching Hsieh em uma das performances da série *One Year Performances*, na qual o artista se propõe a habitar por um ano apenas espaços externos da cidade de Nova Iorque, sem se dirigir a nenhum interior (trem, carro ou edifício) durante toda a duração da performance:



Tehching Hsieh. *One Year Performance* (1981–1982).

Tehching admite o desabrigo como desafio auto-imposto. Expõe-se às intempéries de todas as estações do ano motivado a concluir sua proposição: “*I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside*”. A palavra *outdoors* utilizada em caixa alta na declaração é hábil em elucidar a natureza da proposta, pois nos traz a viva imagem das portas fechadas à margem das quais ele se manterá.

Sem-teto por opção, Tehching carrega em si sua única morada e estende esse habitar por um longo período. Se mune de alguns acessórios e se estabiliza em uma condição à qual os outros habitantes da cidade só se colocam ocasionalmente quando se deslocam de um lugar para outro: a condição de estar do lado de fora. Frédéric Gros parece pensar o caminhar como uma espécie de artifício que inverte as lógicas de quem vive na cidade:

Caminhar é estar do lado de fora. Do lado de fora, “ao ar livre” como se diz. Caminhar provoca a inversão das lógicas do habitante da cidade e até a inversão de nossa condição mais generalizada¹¹.

As inversões citadas nos dois exemplos apontam para sensações já familiares e estabelecidas a respeito do habitar [lado de dentro] e do estado

temporário que é o caminhar [lado de fora]. Pensar essa percepção dos espaços associada ao método com os quais decido percorrê-los são objetivos constantes desta pesquisa.

11 GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. 2010.

O percorrer

O percorrer oferece um embate do corpo com o espaço, uma forma única de dimensioná-lo: ser esse espaço. Não se trata de submetê-lo às convenções das medidas nem de geometrizar-lo, mas de vivenciar um constante movimento interno de aproximar e distanciar-se dele. Como se, ao sentir sua extensão, pudéssemos interiorizá-lo, apropriar-nos de sua topografia. Percorrê-lo é percorrer-se.

“O caminhante dimensiona o mundo com seus próprios passos”.¹²

Cada caminhante tem seu ritmo. Há, por exemplo, os de passo largo, que por não

12 GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**, 2010.

acompanharem a passada alheia são acusados de apressados. Possuem quase sempre um *ultra-passo*, cuja amplitude pode funcionar ainda como indicador de distração, já que é mais difícil distrair-se ao apertar o passo. As pernas desses tipos costumam ser irreprimíveis e quando forçadas à imobilidade, podem ser flagradas a sonhar com o movimento: Síndrome das Pernas Inquietas.¹³

A terra reconhece os tipos de caminhante e dá pistas de suas conclusões. Ela sussurra o som dos saltos e tamancos antecipando a chegada do outro e anunciando suas intenções. O passo chega primeiro que o ser. “Reconhece-se a deusa por seu passo”¹⁴. E se não há intenção na caminhada, o som do passo distraído é o da terra a se enunciar.

13 Distúrbio neurológico do sono (ou repouso) em que a pessoa sente uma necessidade incontrolável e involuntária de movimentar as pernas. O sintoma ocorre geralmente à noite, ao se deitar.

14 VIRGÍLIO. *Eneida*, I 405 (apud CERTEAU, Michel de. p.163)

Caminhar em resistência

O homem transita sobre a Terra sem deixar de sê-la. Caminha desde os tempos primórdios até talvez o dia de sua extinção. Percorre trajetos no tempo do mundo, que muitos anos teve antes dele e muitos terá depois. Enquanto anda, o homem deseja, se não um lugar, deseja o caminhar.

Se para Walter Benjamin “habitar é deixar rastros”,¹⁵ é desde a origem do habitar que o homem lê os rastros deixados no solo por outros animais e por seus semelhantes. Configurou-se assim “a primeira forma de leitura aprendida pelo homem.”¹⁶

É também nos primórdios bíblicos (Gênesis) que se pode contextualizar o caminhar nas palavras proferidas por Deus a Abraão: “Vai-te da tua terra, e da tua parentela, [...] para a terra que eu te mostrarei.” Um convite para a partida, que usa palavras desassossegadoras.

15 BENJAMIN, Walter. *Passagens*, 2007.

16 LABUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*, 2013.

Estabelece-se aqui uma relação dialética entre movimento e repouso: de um lado a tranquilidade do repouso (anterior a ordem divina) e, de outro, o desassossego da condenação à errância. Impõe-se assim, a questão de não se ter um pouso, ou a falta dele como uma penitência divina. Essa noção da errância como penitência pode ser ilustrada ainda pelos arquétipos bíblicos de Caim e Abel e os trabalhos desenvolvidos por cada um deles. Abel, o pastor, percorre longas distâncias com seu rebanho, enquanto Caim fixa-se à terra que cultiva. Conhecida a história que se sucede, a condenação divina a Caim se dá na inversão dos papéis entre ele e seu irmão:

“Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra.”¹⁷

Caim, o agricultor sedentário, é condenado pelo assassinato do irmão a vagar e errar eternamente. Logo, no pensamento cristão, o viajante e o nômade

17 Ibidem, p. 12.

procederem da raça de Caim.

Esse caráter de penitência associado a uma compreensão essencialmente utilitarista de um mundo dominado pela técnica, engendram um modo de pensar dominante no ocidente, ao qual o viajante representa um elemento de resistência. Nesse contexto de predominância da técnica no pensamento humano, a complexidade do mundo é fragmentada em problemas menores. As soluções são diluídas em partículas que, se não compreendido o contexto, pouco resolvem senão o aprimoramento da própria técnica. A inteligência torna-se limitada, compartimentada.

Nessa lógica utilitarista, permitir-se um momento de ineficiência produtiva é automaticamente associado à preguiça, (um conceito que por si só apresenta um paradoxo: é pecado capital e, ao mesmo tempo, “objetivo essencial do homem”¹⁸ ao chegar ao paraíso (um lugar definitivamente livre do trabalho).

18 MALEVITCH, (apud NOVAES, 2012, p.11).

Há ainda uma outra inversão que se conecta a esse modo de pensar: “o processo pelo qual o dinheiro, de meio, se transforma em finalidade das trocas”¹⁹. A partir dessa afirmação, o castigo ao errante assume a forma da impossibilidade de se arcar com um repouso: “a eles os bancos das praças públicas”²⁰.

O filósofo francês Michel Onfray por outro lado, constrói a figura do viajante como subversor da ordem urbana. Uma vez que a cidade obriga ao sedentarismo, viajar “declara guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência.”²¹ O filósofo coloca a ideia de que sempre se caminha em um contexto, e que, ao percorrê-lo questionamos suas origens e suas razões.

Vejo aqui uma diferença entre o errante de Labbucci e o viajante de Onfray, talvez atribuída ao desgaste da palavra e à carga penitente que o erro carrega: o errante soa como vítima da falta de alternativas, enquanto o viajante parece mais

19 LABBUCCI, 2013.

20 Ibidem.

21 ONFRAY, 2009.

consciente de sua condição e assume postura ativa sobre seus destinos.

O viajante ‘egocêntrico’ recusa o tempo social, coletivo e coercitivo, em favor de um tempo singular feito de durações subjetivas e de instantes buscados e desejados. “Nada mais conta, exceto ele e seu uso do mundo.”²² Entendo essa tomada de tempo para si como um *demorar-se* na vida, algo que estende nossa permanência e que confronta não só a velocidade atual dos deslocamentos urbanos, como a própria lógica da técnica e da eficiência, que parece deixar nossa existência na Terra mais curta. Sobre isso, C. Magris, comenta:

“Quase sempre na nossa existência temos muitas razões para esperar que ela passe o mais rapidamente possível, que o presente se transforme o mais rápido em futuro, que o amanhã chegue o quanto antes e assim [...] se vive não para viver, mas para já ter vivido, para

22 ONFRAY, 2007.

estar mais próximo da morte, para morrer.”²³

Relaciono esta colocação com as regras auto-impostas nas performances aqui apresentadas. Elas concentram toda atenção e esforço na ação de caminhar, de percorrer um trajeto, mesmo que dificultado pelas autoimposições. Caminhar torna-se então meio e meta. E já que não tem finalidade ou destino, o caminhar se faz poético.

23 MAGRIS, C. (apud LABBUCCI, 2013, p.36)

REPOSICIONAMENTO
TERRESTRE

Limite e teimosia

Diversas inquietações acerca das relações espaciais se manifestam nos ensaios fotográficos a seguir. Nestas ações, proponho a demarcação de territórios a partir de composições no espaço público e, para isso, utilizo fitas de isolamento e separadores de fila. O resultado é uma série de fotografias das diferentes operações realizadas com estes objetos e suas partes, ora conectando espaços públicos e privados, ora propondo separações imaginárias.



Gabriel Menezes. *Interseção*. Da série *Demarcações*.

Nessas fotografias me interessa por distrair as barreiras visíveis e invisíveis que limitam o dentro e o fora de uma área demarcada, e assim procurar as diferenças e semelhanças entre habitar cada um desses lados. Sobre essa divisão, Bachelard evidencia, na dialética do interior e o exterior, o engano com que distingue-se um do outro quando confrontados em âmbitos metafóricos:

“Ela [A dialética do interior e exterior] tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. [...] O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não ser”¹

Neste ponto, faço uma aproximação ao tema discutido na imagem a seguir, onde promovo uma divisão do espaço em dois lados opostos, exibindo principalmente a insuficiência da cerca para cumprir essa divisão. Essa operação tem seu fracasso anunciado desde o princípio.

1 BACHELARD, 2008, p. 215.



Além de investigar a relação entre espaços, a inserção dos objetos na cena atua como um distúrbio ao passeio da visão sobre a imagem. São como furos em um manto estendido sobre a paisagem que são oferecidos à visão. Ao destoar da unidade antes percebida, desautomatizo a compreensão da cena, e, logo, os objetos se tornam iscas para que a visão convoque o olhar a iluminar novamente a imagem, com a intenção de preencher a lacuna de significado ali presente. Sobre o campo da diferença entre o ver e o olhar discutida por Sérgio Cardoso em *O Olhar Viajante*:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade, ou ao menos, alguma reserva. Nele, um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava, (...) concentrando sua

vida na película lustrosa da superfície. O olhar é diferente, ele remete de imediato à atividade e às virtudes do sujeito (...). Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo).”²

Entendo, portanto, que um salto do ver para o olhar é possível e pode ser induzido por estímulos oferecidos à visão. O que proponho com as fotografias são artifícios que possam conduzir a esse salto, em que o olhar ausente permite “rastrear o foco de uma paisagem interior”³.

Em um segundo momento, passo a investigar novas formas de distração para os limites visíveis, por meio de outros materiais.

2 CARDOSO, Sérgio. *O Olhar viajante* (in NOVAES, Aduino (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Texto originalmente produzido para o ciclo de conferências “*O Olhar*” coordenado pela equipe do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte com apoio do SESC e da Universidade de Brasília.

3 *Ibidem*.



Desta vez, a fita de isolamento utilizada nas demarcações é mais leve que a cinta retrátil dos separadores de fila das instalações anteriores. Ela é fixada com folga em duas arestas do quadrilátero para que possa se mover em função da passagem do vento, indicando assim sua direção, como em um aparelho aferidor. Ao longo de toda sua extensão, a fita é rajada por faixas pretas e amarelas que se alternam, obedecendo a uma inclinação de 45°. Esse aspecto binário se repete sem interrupções, o que confere a esse objeto de sinalização um forte poder de sensibilização do espaço, não apenas em âmbito visual devido ao alto contraste entre as cores como também (em alguma medida) em âmbito sonoro, devido ao ruído de quando são perturbadas pelo vento.

Como resultado são fotografados os momentos em que o vento desloca a fita e as eleva

à altura das duas arestas tensionadas, descrevendo uma deformação no paralelismo das arestas do quadrilátero. Em seguida, dando continuidade a esse pensamento, busquei multiplicar o efeito dessas distrações de limites, aumentando o número de demarcações simultâneas.

Loteamento / 7 ventos

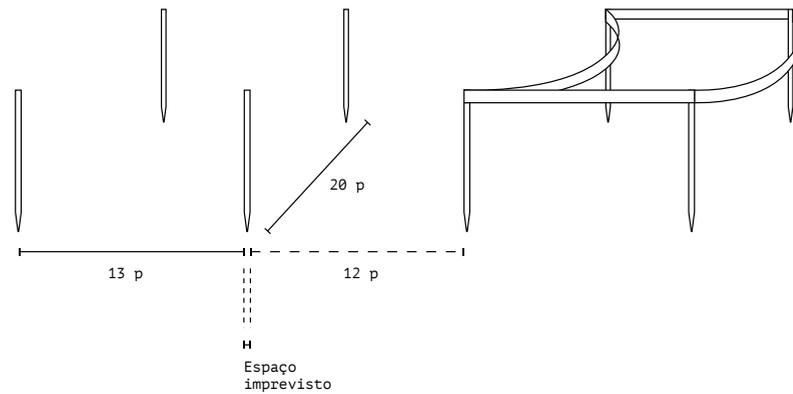
Em uma nova ocupação de página urbana, escrevo sete quadriláteros dispostos lado-a-lado na superfície de um espaço aberto.



Gabriel Menezes. *Loteamento (7 ventos)*.

O título *Loteamento* sugere uma operação consecutiva de divisão de grandes espaços em porções cada vez menores: os lotes. Muitas vezes, ele indica o momento em que uma propriedade de âmbito rural ganha densidade e passa a ser incluída ao perímetro urbano de uma cidade. Lotear é, portanto, uma operação de urbanização do espaço. A atividade é fundamentada pela agrimensura, que se baseia em coordenadas geográficas para determinar os marcos por onde serão traçadas as linhas que dividem os lotes. As coordenadas são transcritas primeiramente ao plano físico, erguendo-se uma cerca e, depois, erguidas num plano virtual, ao serem transcritas para um documento de posse: a escritura, que registra as distâncias que determinam aquele espaço.

A posição das demarcações é escolhida de acordo com a direção do vento e depois alinhada aos meridianos e paralelos formados pelos marcos visíveis ao redor do gramado. Em seguida, se estabelece o quadrilátero central e, a partir dele, distribuem-se as estacas que demarcam os outros seis em posições equidistantes.



Acerca da escolha do número 7 e de minha percepção sobre o agrupamento de objetos em um dado conjunto, pondero:

Em grupos compostos por

- 2 elementos: surgiria entre eles, definitivamente, um indesejado diálogo qualquer;
- 3 elementos: poderia haver conchavo entre dois, provocando a exclusão do terceiro;
- 4 elementos: se estabilizariam em monotonia (as formas ali já são quadriláteras);
- 5 elementos: atribuir-se-ia algum protagonismo indesejado ao elemento central;
- 6 elementos: imediatamente encontrariam seus pares e formariam duplas;
- 7 elementos: se diluiriam as relações possíveis entre eles, pois a primalidade do número contribui com a sensação de multiplicidade e independências dos elementos.

Acomodando distâncias e medidas

Das várias formas de relacionar-se com o espaço, listo três que me interessam:

1. Olhá-lo.
2. Percorrê-lo.
3. Dimensioná-lo.

A prática de cada uma delas constrói entendimentos diferentes sobre um mesmo espaço. O que distingue então a experiência de cada uma delas? Primeiro, a que se tem ao avistá-lo, depois a que se forma durante o percorrer e, em seguida, após tê-lo percorrido?

Suponho que as primeiras distâncias percebidas pelo homem tenham sido tomadas com o olhar e então comparadas, no espaço de sua

memória, a outras distâncias já percorridas por ele. Ou seja, comparava-se um trajeto a percorrer com outro semelhante, já percorrido no passado. Depois, olhava-se para o corpo para encontrá-las: as superfícies da terra eram as superfícies de si (sistema antropométrico). E hoje, as procuramos nos astros, olhando para o céu e confrontando-as com a Terra.

De certa data em diante convencionou-se chamar de metro uma determinada fração de um meridiano terrestre e a forjaram em metal. Esse metro foi abandonado pela primeira vez na década de 1960, ao desconfiarem do comportamento da platina que a constituía. Com a crescente demanda por maior precisão, associam-no agora ao desempenho da luz em certa fração de segundo ($1/299792458$)⁴, desde que essa luz se comporte como da última vez que a mediram e que o trajeto seja percorrido no vácuo. Ou seja, a última instância da verificação das medidas só se dá no espaço escuro do vazio.

4 Sistema Internacional de Unidades (SI). 1ª Edição Brasileira da 8ª edição do BIPM. P.24.

Em um novo esforço inútil, mas satisfatório, dividirei as distâncias lineares em três tipos: pequenas, médias e grandes:

O milímetro é muito pequeno. Miúdo demais para ser operado e escapa da ponta dos dedos ao simples roer das unhas. Perdem-se milímetros a todo instante. O centímetro, por sua vez, é o mais portátil e maneável da escala métrica e talvez por essa facilidade de manuseio subjuguemos suas verdadeiras dimensões. Já o metro, pode ser abraçado pelos que tem estatura igual ou superior a ele (conforme demonstrado no diagrama do homem vitruviano), mas nem mesmo o abraço do tamanduá o detém por muito tempo. O quilômetro, esse guardamos apenas na memória muscular de uma caminhada quilométrica.

As medidas de área como o hectare já são mais difíceis de experienciar, mas há de haver alguém que já as tenha percorrido inteiras. Outros estimam o cansaço e afirmam dar conta “só de olhar”. Me intrigam os espaços medidos em maracanãs, conforme a tradição grega de homenagear a grandeza

de seus estádios. O voo de Ícaro Menipo⁵, no entanto, teria sido o mesmo se medido em maracanãs.

Qual será então o limite humano de consciência das escalas? O ponto in-exato em que o corpo exausto entrega à imaginação a função de aferir uma distância percorrida. Qual terá sido a maior distância vencida pelo homem sem que ele tenha parado de contabilizar sua existência? Ou seja, sem que o pensamento lhe tenha escapado por um segundo sequer; antes do tropeço mais profundo diante do milímetro sublime da distração; antes de se entregar ao contento de não dominar o espaço e de poder imaginar livremente as distâncias além do alcance do olhar.

⁵ Personagem de Luciano de Samósata, que, para se ver livre das ideias discordantes dos filósofos sobre os astros, decide apetrechar-se de asas melhores que as de Ícaro e “ir lá acima do céu”. (Luciano VII: Icaromenipo ou um homem acima das nuvens. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013).

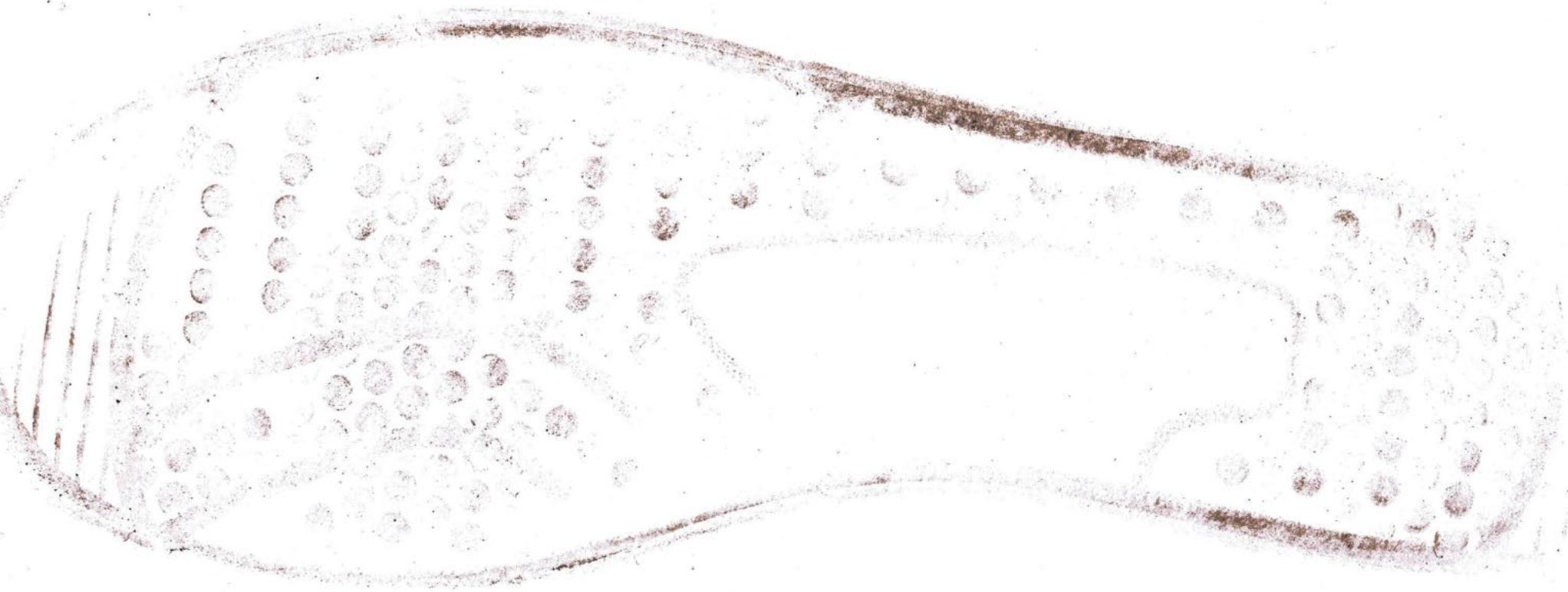


Gabriel Menezes. *Loteamento (7 ventos): percorrendo distâncias.*

Em um segundo momento, transponho a ação realizada para o papel por meio de um desenho esquemático que utiliza linguagem próxima à do desenho técnico para ironizar o processo de escrituração legal do espaço: momento primeiro em que a parte se destaca do todo. O esquema descreve a tomada de medida rudimentar utilizada na demarcação, sem, no entanto, atribuir-lhe propriedade ou determinar posição geográfica capaz de situá-la na superfície da Terra. Esse registro se dá

em plano imaginário, no espaço pleno do papel e em um instante que já nasce perdido.

Dou a essas distâncias dimensões proporcionais e consoantes com o corpo: o procedimento é antropométrico. A escala é o próprio passo: rente, consecutivo e justaposto, de forma a evitar a ocorrência de espaços imprevistos entre eles.



Gabriel Menezes. *Loteamento (7 ventos)*: representação da escala
Passo-rente utilizada nas medidas.

A tomada de medida com o passo faz com que se tenha que percorrer todo o perímetro das sete áreas demarcadas, descrevendo um movimento repetitivo de contagem dos passos. Essa operação é capaz de aproximar a escala daqueles retângulos à humana, deixando aquele que as percorre mais preparado para a experiência.

Concluída a montagem, é possível observar o vento sensibilizar todos os quadriláteros, conferindo a eles uma deformação de mesmo sentido. Nesses instantes é que se pode presenciar a demarcação simultânea de sete porções equivalentes da mesma massa de ar em movimento. A ilusão de captura é auxiliada pela fotografia e quer exibir a fragilidade e a arbitrariedade dos limites visuais e físicos no contexto da demarcação de terras. Essa operação não tem função senão a de experienciar a presença do vento e sua passagem.

Ao examinar essa composição como um gesto de desenho no espaço, será possível imaginar que as fitas ao vento descrevem linhas de um contorno oscilante, em um movimento constante de risco e

rasura, cuja gravação se dá, em última instância, no tempo do lugar.

Assim como as páginas de um livro, que são numeradas em sequência sobre ambas as faces do papel, o local também admite um endereço duplo: SQN 112 de um lado e 113 de outro. Curiosa relação entre espaço urbano e página impressa.

O espaço ocupado é um território do *entre*, mais acostumado a ser lugar de passagem que de destino, como se ali se estivesse sempre a caminho. Ele comporta um vazio monumental⁶ e silencioso como vários outros que preenchem a cidade. Também são várias as formas de percorrê-los: ora se encontra uma desculpa para não pensar sobre eles, como quem liga a televisão para dormir e assim evita pensar sobre a noite. Em outras, o vazio desses lugares nos coloca em alerta, voltando nossa atenção ao infinito que não está ali.

⁶ Ouvi a expressão “vazio monumental” ser utilizada por Gê Orthof, em aula aberta na Universidade de Brasília, para caracterizar os amplos espaços urbanos da cidade.

Entendo esses vazios como entradas para um silencioso espaço de busca, onde o ser em solidão não se perceba observado e tenha apenas a paisagem a olhar. Nesses instantes, a transparência do meio se turva em espelho e o solitário está, mais do que nunca, livre para procurar suas próprias vontades. Aquele que ao atravessar sozinho decide cantar, recria o espaço de sua travessia fundando uma ilha em um oceano de silêncio.⁷

⁷ Em menção à cena descrita por Sigmund Freud em que o caminhante canta na escuridão, recusando seu estado de angústia, mas não por isso podendo ver mais claramente. (apud SOUZA, Edson Luiz. **Furos no futuro: Utopia e cultura**)



Gê Orthof. *Sonhadoras – La Internacional Socialista x Blowing In the wind*. Acrílico e caixas de música (2015). Coleção do artista.

Ao nos proporcionar esse espaço de escuta do íntimo e de delineamento da vontade, os vazios da cidade nos mostram a chance de protagonizar a vida e agir em função das próprias utopias.

Esse pensamento utópico nos coloca então em posição de desconformidade com o futuro enquanto continuidade do presente e nos devolve a responsabilidade sobre ele, agindo decisivamente na formação de nosso caráter. São portanto, espaços de esperança⁸, que nos dão a chance de pensar sobre o fazer e assim dissipar a nuvem do fazer-sem-pensar burocrático.

Em um gesto poético, as caixas de música *Sonhadoras*⁹, de Gê Orthof parecem nos convidar a entoar canções que preencherão esses grandes vãos urbanos com a esperança que seus compositores entrepuseram em seus versos.

8 Título da obra de David Harvey. (HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves São Paulo: Edições Loyola, 2004.)

9 As obras desta série são compostas por caixas de acrílico translúcido com subdivisões internas, onde caixas de música são posicionadas de tal forma que podem ser acionadas pelo lado de fora. Daí o uso da palavra “convocam” para caracterizar uma interação sugerida pela obra.

*Blowin' In The Wind*¹⁰ – uma das canções que se pode entoar em *Sonhadoras* – faz perguntas cuja resposta estaria pairando no vento, situando-a em um lugar tão próximo quanto intangível. Mas onde vejo o pensamento utópico nessa canção? Creio que more na esperança do autor de que sigamos procurando a resposta – o que nos colocaria em uma posição de contínuo desconforto com o presente. Espero não me intrometer ou atribuir à música os meus anseios, mas acredito que o compositor não faria perguntas se não quisesse que procurássemos respondê-las.

Talvez esse mesmo vento que sopra sempre adiante a resposta de Dylan, disperse também os ‘verdadeiros’ limites que dividem as coisas. Talvez seu movimento suave perturbe a dialética de tudo. Talvez não haja tal limite se não há repouso para a linha.

10 Canção do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, de Bob Dylan, 1963. [“*The answer is blowin' in the wind*”].

Assim também vejo a incansável *linha-litoral*, traçada pelo ir-e-vir do contorno das ondas sobre o continente, em um eterno rasurar-se das marés. Colocação essa que tropeça nas palavras de Edson de Sousa:



O risco da rasura é a linha que mostra que estamos diante de um encontro de heterogêneos. Mar e Terra. Heterogêneos que resistem à sede de simetria e de equivalência, que tanto buscamos.¹¹

O tropeço se dá quando é descoberto o desejo por essa “equivalência que tanto buscamos” e para o encontro da qual me encaminhava até aqui. Mas Edson separa Mar e Terra em entidades heterogêneas, resistentes não só à minha vontade de uni-las como também a de talvez encontrar, em um mergulho

11 SOUSA, Edson Luiz. **Escrita Das Utopias: Litoral, Literal, Litoral.** Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise, 24 e 25 de agosto 2006 – UERJ.

infra-atômico, o âmago do que lhes é comum.

Mas pouco sei sobre o rasurar das ondas, entendo apenas que ele pressupõe uma onda primeira, cujo contorno será sobreposto pela onda seguinte. Entendo assim, a rasura como um gesto de sobreposição, pois exige a presença primeira daquilo que será ~~sobrescrito~~ ou rasurado. E é no exato instante de seu arremate que a rasura da onda delinea o contorno que agora separa os heterogêneos. Esse “exato instante”, no entanto, só existe no tempo morto da fotografia¹², do qual não anseio me aproximar.

Esse primeiro tropeço me antecipa um choque ainda maior, agora em direção às palavras de Jacques Lacan, que me apresenta um novo campo, onde o limite volta a se fazer belo e possível.

12 Ibidem. Imagem encontrada por Edson Sousa no poema *Como rasurar a paisagem*. (CÉSAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. Editora Ática, São Paulo, p.79).

Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra¹³

Lacan remonta a definição de rasura e apresenta uma nova, que prescindido do gesto anterior, permitindo agora que o litoral aconteça a todo instante, E assim sendo, dá um nó na lineatura do tempo: o qual arrisco chamar de *palavra*.

Entendo ainda que a palavra *litoral*, embora se defina pelo encontro dos heterogêneos, seja empregada com mais frequência ao se referir às porções da Terra banhadas pelos mares do que o contrário, visto que é assim definida pelos dicionários e que Lacan indica a concretização do litoral em terra: “é isso que do litoral faz terra”. Ou estaria talvez se referindo à capacidade da palavra de transportar o litoral para lugares onde não haja o mar.

Mas aquele que salta em mergulho precisa mais do que ninguém saber distinguir a água da pedra.

Para tanto, Antônio Geraldo da Cunha em seu

13 LACAN, Jacques. **Lituraterra**, p. 21.

Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, nos ajuda com definições do litoral:

Lit(o)- elemento de composição: do grego *lithos* 'pedra'.

Litoral *adj.* 2g., s.m.: 'relativo à beira-mar' / 'terreno situado à beira-mar'. Do latim, *littoralis*, de *lithos -oris* 'praia'¹⁴.

Percebo agora uma linha forte que atravessa dois mundos distintos porém conviventes. Ela separa o acontecimento litorâneo (enquanto um evento espacial de duração indeterminada), do emprego da palavra *litoral*, liberta de sua duração. Ou seja, a transposição dessa acontecimento para uma linguagem escrita parece cruzar a linha que separa o litoral do *literal* (letra), posicionando de um lado a duração desse evento e, de outro, sua nomeação em palavra, para que agora possamos escrever sobre ela.

14 CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

Assim recebo as seguintes palavras de Jacques Lacan em *Lituraterra*:

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta¹⁵.

Da frase acima, entendo que esse 'agente que a sustenta' seria o objeto do acordo firmado entre aqueles que compartilham um código. A partir desse acordo é que será possível referir-se a tal experiência, invocando sua presença a cada uso da palavra. No caso de *litoral*, a palavra oferece talvez um artifício que pacifique em nós o eterno conflito entre terra e água, os permitindo falar do litoral sem procurar pela origem de suas diferenças; sem nos lembrar a todo tempo que a água está sobre a terra, e que esta emerge a cada centímetro recuado pelo mar.

15 LACAN, Jacques. *Lituraterra*, p. 22.

O homem só pode viver bem, e em segurança, ao supor findo (pelo menos dominado) o combate vivo entre a terra e o mar. (...) Em parte, ele deve persuadir-se de que não existe combate desse gênero; em parte, deve fazer de conta que esse combate já não ocorre.¹⁶

O emprego de certas palavras permitem ‘virar-nos de costas’ para a natureza daquilo sobre o que se quer falar. Outras, buscam substituir o infinito pelo instante. Ao tomarem gosto pela velocidade, correm ligeiras até virarem prosa, e, assim nos afastam cada vez mais de seus enigmas particulares. Quanto mais rápido são empregadas, menos se poderá debruçar-se sobre elas. São lembrança e esquecimento.

16 DELEUZE, Gilles. **Causas e razões das ilhas desertas**. A ilha deserta e outros textos, p. 6. Editora Iluminuras, 2004.

Determinar convivências

No âmbito da linguagem escrita, identifico uma fenda que comporta sentidos: a fração entre o significado de duas palavras de um mesmo idioma. Para constituir essa fenda é necessária uma vontade, um impulso poético que determine a convivência de duas palavras. Essa escolha guarda em si uma potência. Cada combinação de palavras produz uma fenda particular que guarda um sem-número de sentidos. Nessas fendas, os sentidos adquirem musicalidade e se harmonizam em dissonâncias e consonâncias. Passo então a me referir ao termo *sentido* como o resultado de um impulso poético e a direção de uma experiência.



Gabriel Menezes. *Diagrama da convivência entre duas palavras de um mesmo idioma.*

Por natureza, a combinação de um conjunto de palavras no âmbito da poesia é materialística, pois “ocupa-se em trazer tudo ao nível da Terra pelas comparações da figuração, cujos figurantes todos são coisas.”¹⁷ Neste sentido podemos dizer então que a poesia “traz o homem de volta à Terra”¹⁸, dando a ele um lampejo da consciência de si.

¹⁷ DEGUY, 2007, p.129.

¹⁸ Karina Dias. **Poéticas da viagem.** Anotação durante as aulas de disciplina do Programa de pós Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2015.

OBSERVAÇÕES DIÁRIAS DA
DERIVA CONTINENTAL





Ao redor da ilha há uma linha que a abraça
descontínua, fragmentada,
mas que insiste em evitar
que toda a terra deságue em mar.

No dia 6 de maio de 2015, inspirados pelo desejo de viajar juntos à Antártica, os integrantes do grupo *vaga-mundo: poéticas nômade*s, decidiram realizar uma expedição-teste à Ilha do Retiro, no Lago Paranoá, em Brasília. Cruzaram as águas do lago em um barco emprestado e lá permaneceram por todo um dia.

Ilha do Retiro

Ao percorrer o perímetro da ilha, eu me deparava a cada quanto com interrupções na continuidade da linha-litoral: troncos descansavam da deriva que os trouxera até ali. Paralelos à margem, barravam pequenos trechos da arrebentação, atrasando as ondas e criando recuos na própria delimitação da ilha.

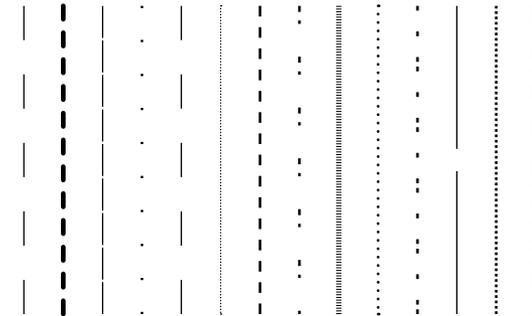
A água tracejava seus limites sobre a superfície terrestre: uma incerteza para cada decisão traçada.

Há muito que as linhas tracejadas habitam as margens do lago Paranoá. Traíçoeiras, mimetizam-se à velocidade do olhar apressado. Em seu ambiente natural (superfície), são capazes de passar a maior parte do tempo em repouso, absorvendo a luz solar e conduzindo olhares a apenas percorrer suas distâncias longilíneas. Mas se descansarmos a vista

sobre elas a ponto de perceberem-se ameaçadas, nos atacam com um único golpe e mergulhamos no vazio entre os traços.

Outras espécies semelhantes de tracejos terrestres são mais conhecidas por seu movimento aparente e por formar níveis avançados de colaboração: formigas e seus caminhos. Nesses grupos, cada pequeno traço convoca o anterior, que o segue em direção a um contato quase inalcançável, e assim, sucessivamente formam uma trilha em contínuo movimento. São consideradas uma das linhas de maior sucesso do planeta, constituindo de 15 a 20% de todo o comprimento linear conhecido. Quando estão debaixo da terra, essas linhas encontram o melhor de sua representação, referindo-se a um percurso que não pode ser visto, mas que a linha garante estar ali.

Comparativo de espécies



No *habitat* impresso, uma comparação simples entre a linha contínua e a tracejada facilmente conclui que esta última gasta menos tinta para realizar um mesmo percurso. Este texto, por exemplo, se visto à distância, formará linhas tracejadas, com traços de comprimentos distintos. Vistas de longe, as palavras reduzem-se a hifens, ainda que se vejam ascendentes e descendentes tipográficas¹. Hifens esses que embora busquem incansavelmente se conectar a alguma coisa, só conseguirão quando ninguém estiver olhando.

¹ Em Tipografia, as hastes dos caracteres que extrapolem a altura do desenho de “x” são chamadas ascendentes (t, d, f, h, l, b) e descendentes (p, q, y, p, g, j).

A ponte é o traço que conecta e põe fim à ilha
lhe coloca um hifen e um ponto final.



viagens silenciosas
com escalas obrigatórias:

ilha
ilha das flores
ilha dos porcos
ilha dos paquidermes
ilha das cobras
ilha dos vagabundos

ilha
ilha da beleza
ilha do medo
ilha da calma
ilha da esbórnica
ilha do retiro

ilha
ilha do desterro
ilha do vento
ilha do breu
ilha do espanto
ilha da saudade

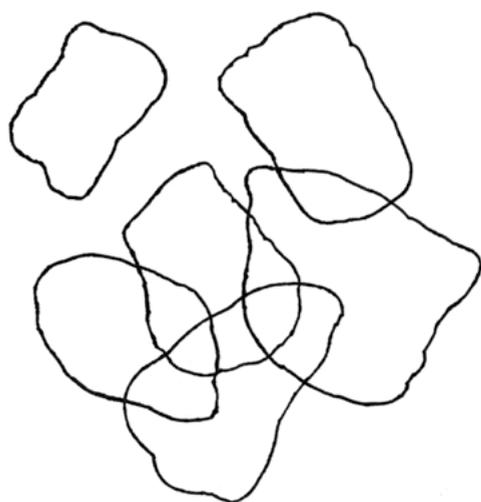
ilha
ilha da reunião
ilha do governador
ilha do frade
ilha do forte
ilha do xadrez

ilha
ilha de caras
ilha da inhaca
ilha da esmeralda
ilha do ouro
ilha do lixo

Procurando Apragopolis:
the city of Do-nothings (Vila dos Vadios).



na cidade dos vagabundos,
o mirante é a morada.
única construção possível



O devaneio do traço faz as ilhas se tocarem.

Reflexões sobre as águas

Para se chegar à ilha, a água é limite e passagem; muro e ponte. Ainda que nos permita deslizar sobre ela, a água impede que o caminhante chegue a uma ilha desintencionado. Ele precisa escolher esse destino. E por trás do vento que sopra o navegante ao encontro de uma ilha fora de sua rota, está a decisão anterior de ter se lançado ao mar em busca do desconhecido. A ilha requer de nós um desejo; e assim nos coloca em movimento.

“Uma viagem é sempre necessária para chegar a uma ilha”.²

2 HOWE, K. R. Nature, Culture and History: the “knowing” of Oceania. University of Hawai’i Press, p. 10.

Aqueles que fundam ilhas para se proteger procuram separar-se do continente, invocando barreiras de água turva para afastar os visitantes indesejados. Agem como os construtores de uma fortaleza que inundam as valas profundas cavadas em torno dela. Nesses fossos, a cor escura do líquido nos desperta para o mistério de toda a matéria dissolvida nele. Águas turvas têm uma idade e uma história diferentes das águas cristalinas e recém-nascidas. Essas águas, à primeira vista, não convidam ao mergulho, mas a contemplar sua profundidade desconhecida, nos permitindo assim “ficar distantes diante do mundo”.³

Certas lagoas
são ilhas noturnas
na claridade do dia.

3 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*, p. 53.

Águas escuras se alimentam das sombras que caem sobre elas a cada entardecer, depositando no fundo os sedimentos da noite. Outros vestígios são trazidos por afluentes do tempo: mariposas, folhas secas e tarauacás⁴. Com a idade, essas águas acumulam experiências, ganham histórias e seres mitológicos. Banhistas mais treinados aprendem logo a não temer essas águas mas a respeitar a idade avançada do meio que adentram. Sempre que o fazem, pedem permissão aos monstros que nos habitam as profundezas e mergulham com cuidado para não despertá-los.

Os rios negros correm mansos, pois já não incomodam as margens. Nas raras vezes em que o rio pede passagem, rio e beira renegociam a orla, e lentamente a terra abre espaço para encurtar o caminho das águas. Ilhas de rio são pedaços de terra esquecidos naquele antigo curso.

4 Entre os povos tupi-guarani, rio de muitos troncos e muitas folhas.

Por outro lado, a criança sentada à beira-mar também investiga o alcance de seus limites mais cercanos. Com movimentos circulares, ela retira com as mãos a areia que a rodeia, fazendo minar a água cristalina em torno de si. Assim, recria o próprio movimento das ilhas continentais, aquelas que se destacam da terra no instante do encontro das águas que a envolvem. Mas a areia dessa ilhota é permeada por água e recheada de tatuís, como a massa de um grande biscoito de água e sal com pitadas de gergelim.

T E N D Ê N C I A C O M P O S I T I V A

A resposta das superfícies

Sobre aqueles que decidem repousar um sinal qualquer sobre uma página em branco, considero admiráveis os que, antes de interrompê-la, têm a predisposição para encontrar nela seus melhores espaços vazios. Uma parte desses indivíduos empreende longas buscas para encontrar e estabelecer relações métricas entre esses alvos-espacos. Para encontrá-los, esboçam diagramas que retenham tais espaços em suas posições, cercando-os por linhas que se cruzam e que dividem as áreas maiores em outras menores e proporcionais. Concluído, esse diagrama é o dever das marcas que conferirão à página um outro sentido no mundo, marcas essas que lhe darão destino. Mas se “nem o destino nem a destinação são

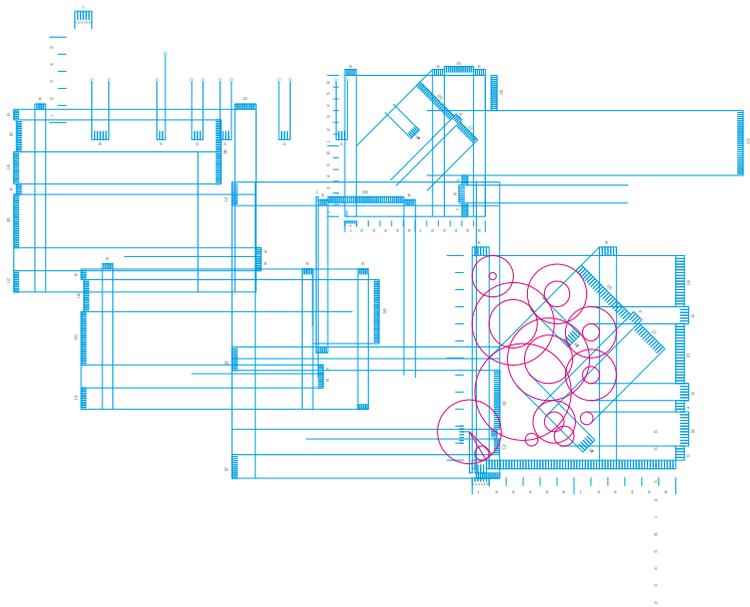
partes poéticas”¹, o diagrama sem o sinal poderia ser?

Essa preocupação com os vazios que restam na página (com o espaço do não-sinal), são próprias de um pensamento que vê a composição, ou seja, precisa determinar a convivência entre elementos distintos em um mesmo espaço. Essa convivência estabelece então um diálogo, mas antes de toda conversa há um silêncio que a antecipa: uma escuta silenciosa.

O pensamento compositivo ocupa-se então em escutar a resposta das superfícies. Ele entende as marcações de sinais pela perspectiva da página, que terá uma certa área encoberta por sinais de qualquer sorte, prestando especial atenção ao desenho do branco resultante. Opera-se assim um projeto para a superfície lisa, cujo resultado é a demarcação de um branco *diseñado*, diferente talvez dos brancos resultantes de outros acasos.

1 GEHRE, Ralph. **Situações Poéticas**. Seminário do PPG-VIS UnB 04/06/2014. Texto integralmente disponível em: <<http://www.ralphgehre.com/2014/07/textos-do-artista-situacoes-poeticas.html>>.

Concluído o desenho, algumas vezes, somos guiados pelo desejo de viabilizar sua reprodutividade técnica, o que nos leva a querer descrevê-lo geometricamente, para que outros possam reproduzi-lo. Definir espessuras, contornos e proporções do desenho em uma malha bidimensional funciona como ter um mapa com o caminho das curvas.



Gabriel Menezes. *Composições paramétricas.*

Esse exercício ressoa também no *Ballet Triádico* de Oscar Schlemmer, de 1922, onde os dançarinos se impõem movimentos mecanizados e seus figurinos inflexíveis sugerem apenas os movimentos descritos por suas formas geométricas. A fotografia do grupo constitui não apenas uma expressão gráfica de um conceito de futuro da época, mas também um pensamento geometrizado e metrificado do corpo.

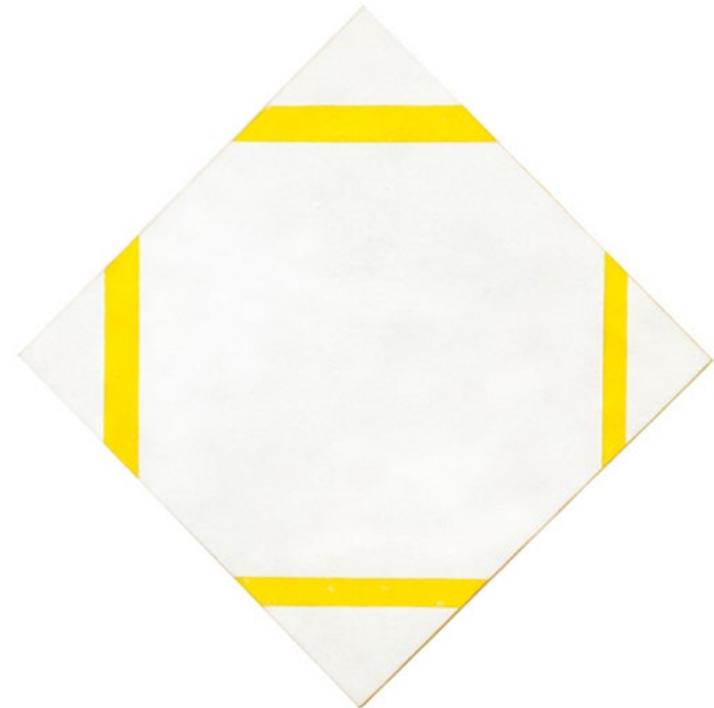


Figurinos do Ballet Triádico, de Oskar Schlemmer, 1922.

A graciosa coreografia geométrica do Ballet Triádico parece dançar segundo as linhas invisíveis da respiração das máquinas. Acuradas e eficientes, elas regulariam, se pudessem, todas as síncofes do movimento humano com a precisão que lhes é esperada. Com esse tarefa concluída, homem e máquina alcançariam juntos o repouso completo: a mesma pane, enfim. Seria a pane do homem o aproximar-se da máquina?

Já no âmbito das artes visuais, encontro nas obras de Piet Mondrian um interesse pelo misterioso problema que ele cria para si ao relacionar em uma tela, apenas linhas, cores e formas geométricas. Compartilho da impossibilidade de soltar livremente os elementos em uma composição qualquer sem antes prever suas posições na tela, aferir as proporções e testar infinitamente a composição até que ela pareça ‘exata’, ou ainda, ‘correta’. Me interessa principalmente esse “laborioso esforço auto-imposto”² enquanto exercício de uma linguagem.

2 GOMBRICH, 2000, p. 422.



Piet Mondrian. *Lozenge Composition With Four Yellow Lines*, 1933.

Mondrian determina a convivência das quatro linhas amarelas no espaço da tela de tal forma a parecer expulsá-las do quadro. A continuidade das

linhas projeta-se para fora, interferindo no espaço arquitetônico que recebe a pintura, apontando para um possível desejo de vincular esses espaços em uma única experiência.

Por outro lado, essa tendência compositiva é contraposta em um contexto da arte contemporânea brasileira pelo artista Nelson Felix³, que comenta de forma curiosa o método que utiliza para romper a influência de um pensamento estritamente compositivo em uma de suas obras:

“Qual seria a composição mais harmônica, mais perfeita para distribuir as obras no espaço interno de uma galeria? Uma das soluções foi organizá-las não em função do espaço expositivo, mas em função do universo. As compus alinhadas ao eixo do sol no momento da abertura da exposição. O resultado? Ficou

3 FELIX, Nelson. Tramas. Durante o simpósio ZL Vórtice, um ciclo laboratorial que aconteceu no Centro Universitário Maria Antonia de 03 de abril a 26 de junho de 2013. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gjVziEs9IiM>>.

tudo torto. Mas era a galeria que estava torta, cosmicamente.”

Ao se esquivar desse pensamento compositivo o artista demonstra uma procura por novas estratégias de surpreender o olhar, concentrando-se primeiro em relações conceituais para depois determinar as relações espaciais entre os elementos da obra. Restaria ao olhar sozinho a constatação de uma composição randômica. A partir desse relato, pode-se perceber que a leitura dessa obra pode ser feita em camadas, construindo imagens mentais não apenas por meio dos estímulos visuais oferecidos pelo objeto, mas também pelo comungar entre significados conhecidos e atribuídos a obra. Nesse momento, em que uma obra opera a imaginação do indivíduo fabricando ali imagens únicas e irreprodutíveis, se estabelece uma situação poética, sobre a qual Ralph Gehre elabora:

Na situação poética pensada por um artista, [...] [o trabalho] não se restringe ao resultado

materializado e visível. Precisamos aceitar como parte da operação poética do trabalho o grupo completo de ações ali gerenciadas, para escaparmos de uma leitura meramente lírica de seus componentes. Só então entenderemos o trabalho como coisa inteira e não um conjunto de ações precedentes/decorrentes ou de objetos em exposição.⁴

Uma situação semelhante mas de natureza menos ligada à materialidade da obra se forma no instante em que se conclui a leitura da sentença de Robert Barry (em tradução livre): “*todas as coisas que eu sei, mas nas quais não estou pensando no momento*” esboçada ao centro de uma folha de papel.

4 GEHRE, Ralph. **Situações Poéticas**. Seminário do PPG-VIS UnB 04/06/2014. Texto integralmente disponível em: <<http://www.ralphgehre.com/2014/07/textos-do-artista-situacoes-poeticas.html>>.



Robert Barry. *All the things I know but of which I am not at the moment thinking - 1.36 pm, june 15, 1969.* (1969)

A obra de Barry se apresenta como uma instrução para se fabricar uma imagem cuja natureza é de tal forma paradoxal que impossibilita a própria tarefa proposta. Nesse contexto, enxergo um interesse pela capacidade da linguagem verbal de evocar limites para a visualidade. Ou seja, me interessa o uso poético de uma linguagem para se interferir em outra, ou perceber a aparente facilidade com a qual se pode falar sobre o vazio e o nada, mediante a dificuldade de representá-los, um pensamento que delinea uma série de convenções e acordos dos quais dependem o uso dessas linguagens.

Esse movimento proposto pela obra de Robert Barry aponta para um afastamento do objeto de arte do campo visual para um campo predominantemente conceitual. Sobre esse afastamento, o artista Keith Arnatt elabora *Self Burial, (in nine stages)*, uma sequência de fotografias em que ele se enterra gradativamente até desaparecer por completo, ilustrando com senso de humor uma possível consequência desse pensamento. Segundo entrevista com Arnatt para a BBC, a intenção daquele

trabalho era a de comentar os debates acerca do “desaparecimento do objeto de arte”⁵ e que seria, portanto, uma consequência lógica que o artista desaparecesse também.



Keith Arnatt. *Self Burial, (in nine stages)*, 1969.

5 Keith Arnatt em entrevista para BBC, 1979. (apud LOVATT, Anna, 2009.)

Essa noção de desaparecimento parece conectar a obra de Arnatt à de Richard Long, (*A Line Made by Walking*). Na primeira, exibe-se um desaparecimento gradual do artista, enquanto na segunda há apenas o rastro do caminhar de Long, uma linha marcada na grama que logo será desfeita pelo tempo. Juntos, os dois artistas estabelecem ainda um contra-ponto com os grandes marcos na superfície atribuídos à Land Art: ao invés de marcar sua presença na terra, sugerem o apagamento de seus rastros.

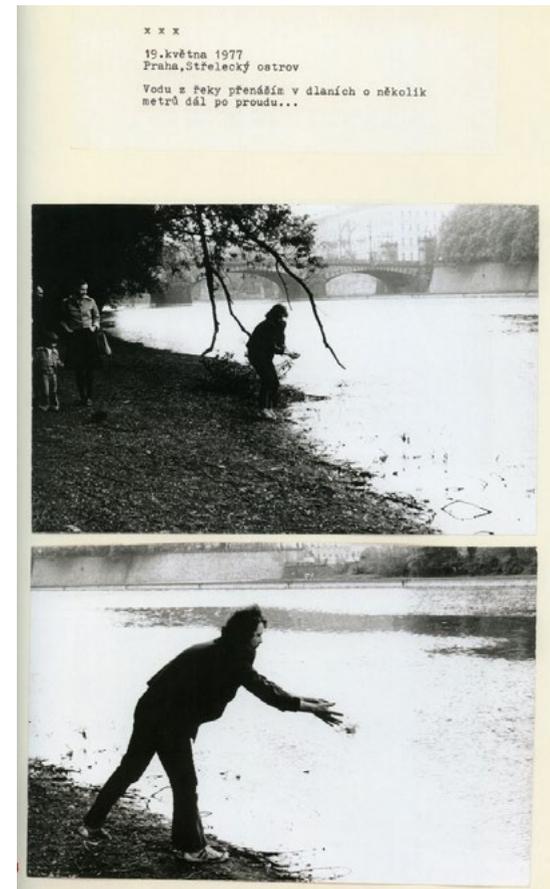


Richard Long. *A Line Made by Walking*. 1967

Para Dieter Roelstraete⁶, o tédio denunciado pela repetição compulsiva de um gesto (como o ir-e-vir de Long) configura uma provocação transgressora e opera, ainda que de forma sutil, uma ironia muda e silenciosa. Essa tediosa melancolia pode ser vista na obra de outros artistas e também em campos artísticos como, por exemplo, os filmes de Buster Keaton, onde se percebe certa semelhança em seu modo operativo.

Esse senso de humor ao qual me refiro na obra de Arnatt surge em tom de ironia em sua alegação à respeito da lógica deduzida por ele. Uma abordagem semelhante está presente não só na obra de Long, mas também na performance *I take some water from the river in my cupped hands and release it a few metres down the river*, de Jiri Kovanda, onde o artista recolhe um punhado de água do rio e o devolve alguns metros abaixo.

6 ROELSTRAETE, Dieter. **Richard Long: a line made by walking**. Afterall Books, 2010.



Jirí Kovanda. *I carry some water from the river in my cupped hands and release it a few meters downriver...*, 1977

Kovanda aborda o humor de uma maneira que considero singela e afiada. Em outros trabalhos do artista, a crítica ao comportamento automatizado se dá à medida em que torna engraçado, por exemplo, encarar alguém em uma escada rolante.



On an escalator ... turning around, I look into the eyes of the person standing behind me (3 September 1977), de Jiri Kovanda.

Reordenação de acontecimentos urbanos

*El kiosko de diarios estaba cerrado; no encontré “Le Monde”;*⁷

Como em um tropeço, me desequilibrei durante a leitura de uma frase traduzida do francês ao espanhol em um livro de Georges Perec: *A banca de jornais estava fechada; não encontrei o mundo*. O ruído causado pela convivência das palavras em idiomas diferentes me despertou para uma nova e obtusa possibilidade de sentido. Ali, vislumbrei que talvez Perec quisesse denunciar que as notícias dos jornais não correspondem a uma boa amostragem de mundo. Logo, o que Perec chamaria de ‘mundo’ não poderia ser encontrado nas bancas de jornais ou *kioskos*.

⁷ PEREC, Georges. **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**, 1975. Tradução Jorge Fondebrider e Beatriz Viterbo. Editora Rosario, 1992.

Percebo nesses diários (os jornais) certa representatividade de um cotidiano urbano. Mas, despertado por esse pequeno acidente de leitura (do qual me considero o principal responsável), passo a investigar a fragilidade desse meio enquanto suposto registro de um dia-a-dia. Vejo-o talvez como o diário de alguém que forja confissões de uma cidade.

Munido de alguma ironia, passo a considerá-lo como um mapa a me guiar pela cidade em um percurso improvável de acontecimentos urbanos. Visualizo suas páginas abertas como janelas de uma casa voltadas para a rua. Através do vidro, enxergo a cidade em movimento. Mas esse vidro tem tantas camadas que deforma os acontecimentos que conseguem atravessá-lo. Quando chegam a mim já não posso distinguí-los de suas sombras. Fabrico então minhas próprias versões dos ocorridos.

Mas outro fluxo urbano se revela no caderno de classificados. Entre anúncios de compra e venda, pedidos de ajuda e ofertas de emprego, encontro mensagens que parecem resistir à distorção daquele vidro, me atingindo talvez em linha reta. Me soam

(essas sim) como confissões da cidade. Decido agir sobre elas e procuro uma forma sutil de reconfigurá-las sem modificar suas substância material. Altero então a ordenação das letras que as compõem e as republico no mesmo circuito.

Assim, reescrevo esse texto-urbano sem lhe alterar as dimensões, dissimulando, sob a velha roupagem, a intenção do gesto que o transformou: sabotagem de uma realidade (ou cabine da mentira⁸).

8 Expressão cunhada por Cecília Mori Cruz para denominar um aparato capaz, entre outras coisas, de “aceitar a mentira como verdade poética”. A expressão dá título a sua tese de doutorado *Cabine da Mentira: bobearias em trânsito para a arte contemporânea*. Brasília: UnB/IdA PPGArtes, 2014.)

JOVEM GRAVIDA prec. de ajuda fi-
nanceira 8537-3926/4102-7847 Cei

JOVEM GRAVIDA prec. de ajuda fi-
nanceira 8537-3926/4102-7847 Cei

VeJO a cidade JA cEGA VenCida: pRA enFim ruir

837 29-2/16 3577 4084

Gabriel Menezes. *Vejo a cidade já cega – vencida – pra
enfim ruir* 8.37 29-2/16 3577 4084.
Republicado em 29/02/2016, no Correio Braziliense.

DOMÉSTICA(O) PARA MORAR
Bom salário 8161-0026

DOMÉSTICA PARA MORAR
Bom salário

MORADA MALABARISTA CRIME POROSO 8161-0026

Gabriel Menezes. *Morada Malabarista Crime Poroso*. 1861-2006.
Republicado em março de 2016, no Correio Braziliense.

I M Ó V E L

Fotografias capturadas em classificados de imóveis online são subtraídas de sua função original ao serem apresentadas sob novos critérios tipológicos. A referência à localidade de cada imagem perde importância frente às casualidades e intenções recorrentes aos que procuram apresentar espaços fotograficamente.

I

















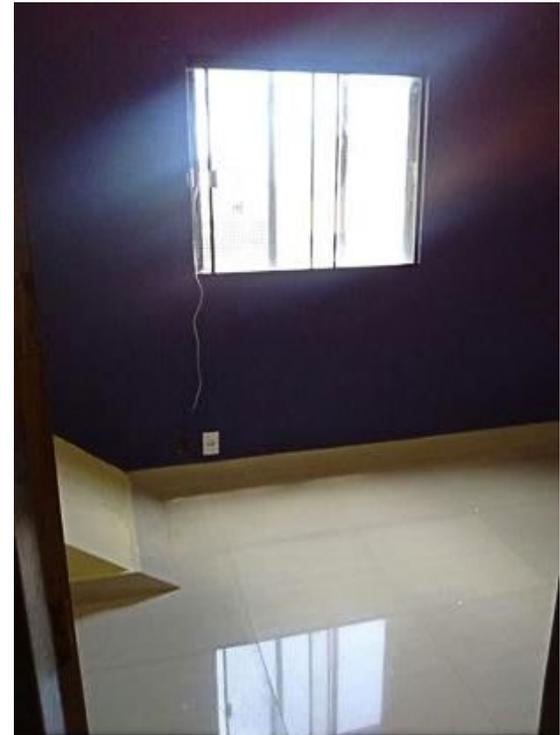








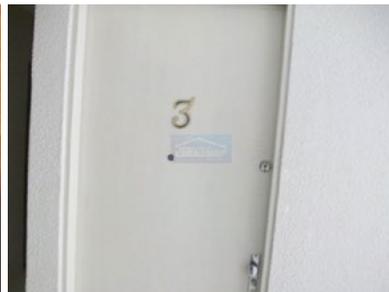
















II











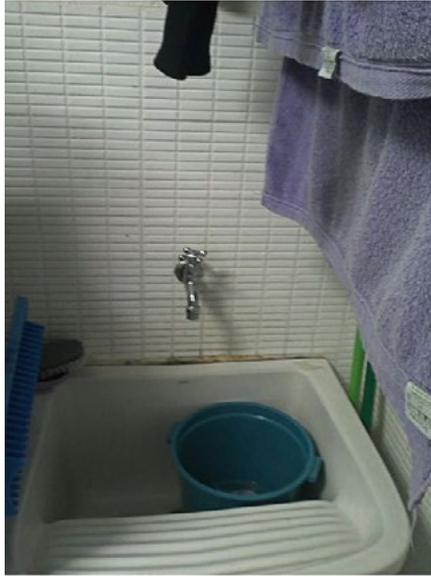
III





















IV









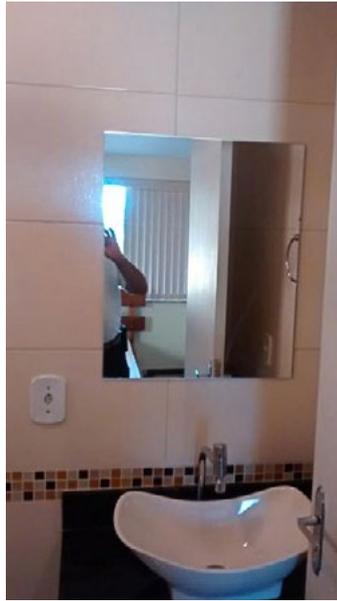












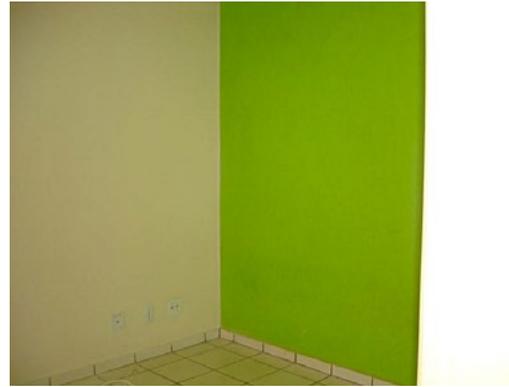






V

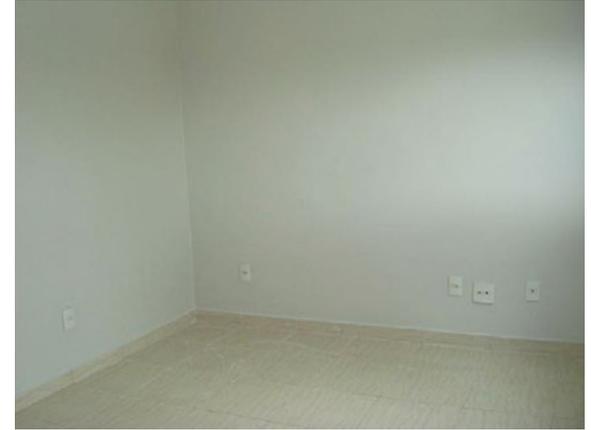
















Referências bibliográficas

ALEXANDER, Christopher (Org.) **Uma linguagem de padrões**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins fontes, 2012.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERENSTEIN, Paola Jacques. **Apologia da Deriva - escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1994.

FERNANDES, João. **Cildo Meireles**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Causas e razões das ilhas desertas**. A ilha deserta e outros textos. Editora Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**, v.1. Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**, v.4. Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**, v.5. Editora 34, 1997.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas - Anos 60/70**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FISCHER, Steven Roger. **Ilhas: de Atlântida a Zanzibar**. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do Futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, E. H. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura.** Porto Alegre: Bookman, 2012.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia.** São Paulo: É Realizações, 2010.

HARVEY, David. **Espaços de esperança.** São Paulo: Loyola, 2000.

HOWE, K. R. **Nature, Culture and History: the “knowing” of Oceania.** University of Hawai’i Press, 2000.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Nova Fronteira, São Paulo, 1995. p.55

LABUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LACAN, Jacques. **Lituraterra.** In: Outros Escritos Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2003

LOTMAN, Iuri M. **La Semiosfera III - Semiotica de las Artes y de la Cultura.** Madrid: Cátedra, 2000.

NOVAES, Adauto (org). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Adauto (org). **Elogio à preguiça.** São Paulo: Edições SESC, 2012.

NOVAES, Adauto (org). **O silêncio e a prosa no mundo.** São Paulo: Edições SESC, 2014.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem – poética da geografia.** Porto Alegre: L&PM editors, 2009.

PEIXOTO, Nelson BRISSAC (Org.) **Intervenções Urbanas – Arte/ Cidade.** São Paulo: Senac São Paulo.

PLATÃO. **Sofista.** Coleção Os Pensadores. trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PAPE, Lygia. **Espaço Imantado**. São Paulo: Pinacoteca, 2011. Catálogo com textos de Paulo Herkenhoff e Manuel J. Borja-Villel.

PEREC, Georges. **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**, 1975. Tradução Jorge Fondebrider e Beatriz Viterbo. Editora Rosario, 1992

ROELSTRAETE, Dieter. **Richard Long: a line made by walking**. Afterall Books, 2010.

SANTOS, Milton. **Técnicas Espaço tempo - Globalização e Meio Técnico-científico informacional**. São Paulo: HUCITEC, 1997.

Filmes e vídeos

CILDO. Direção: Gustavo Rosa de Moura. [S.l.] Matizar, 2009. DVD

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **L'abécédaire**. Produção e realização de Pierre-André Boutang. Paris: Editions Montparnasse, 2004.

FELIX, Nelson. **Tramas**. Durante o simpósio ZL Vórtice, um ciclo laboratorial que aconteceu no Centro Universitário Maria Antonia de 03 de abril a 26 de junho de 2013. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gjVziEs9IiM>>.

Dissertações, artigos e outros textos

CRUZ, Cecília Mori. **Cabine da Mentira: bobearias em trânsito para a arte contemporânea**. Dissertação (doutorado) – Universidade de Brasília, IdA, PPG-Arte, 2014.

GEHRE, Ralph. **Situações Poéticas**. Seminário do PPG-VIS UnB 04 de junho de 2014. Texto integralmente disponível em: <<http://www.ralphgehre.com/2014/07/textos-do-artista-situacoes-poeticas.html>>.

LOVATT, Anna. **Earth**. Henry Moore Institute, 2009. Disponível em < http://www.henry-moore.org/docs/anna_lovatt__earth_0.pdf>

MILWARD, Júlia. **notas sobre notas**. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, IdA, PPG-Arte, 2014.

NEIVA, Bruna Arruda. **Não te moves de ti**: fotografia como suporte para a imaginação e os sonhos como matéria de poesia. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, IdA, PPG-Arte, 2014.

PINHEIRO, Luciana Paiva. **Precário**: fragilidade e instabilidade na imagem. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, IdA, PPG-Arte, 2010.

SOUSA, Edson Luiz. **Escrita Das Utopias: Litoral, Literal, Litoral**. Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise, 24 e 25 de agosto 2006 – UERJ.

Espaço Imprevisto: dentro do lado de fora

Gabriel Brochado de Menezes