



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

ATLAS, CORPO E METÁFORA EM GONÇALO M. TAVARES

Paloma Roriz (UFF)

Orientadora: Ida Alves (UFF)

Resumo:

Em *Atlas ou o gaio saber inquieto*, Georges Didi-Huberman descreve um atlas como uma “forma visual do saber”, em que se imbricariam dois paradigmas, o estético e o epistêmico. Desta forma, sob um olhar mais atento, podemos perceber que um atlas, sob a aparência utilitária e inofensiva, pode se revelar um “objeto dúplice, perigoso e explosivo”. Com isso, o atlas traria uma impureza fundamental: contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão do sensível, do diverso, a característica *lacunar* de cada imagem. Nesta perspectiva, este trabalho propõe refletir acerca de algumas imagens “acéfalas” apresentadas pelo grupo *Os Espacialistas* no livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* de Gonçalo M. Tavares, procurando pensar em que medida tais imagens poderiam se aproximar e dialogar com algum repertório modernista, num possível ponto de contato com a memória de certos movimentos de vanguarda do século XX, como no caso da revista *Acéphale*, de Georges Bataille. Para Delfim Sardo, na composição deste livro Tavares tomaria por base a ideia do fragmento, no qual o centro para esse fragmento seria a metáfora como processo, como se o autor lançasse mão de uma *metodologia fragmentar metafórica* enquanto método cognitivo e possibilidade estética. Se num trabalho como o atlas *Mnémosyne* de Aby Warburg o conhecimento iconográfico e simbólico seria produzido pela forma com a qual o corpo se relaciona *no tempo*, nas imagens do *Atlas* de Tavares, o conhecimento metafórico é produzido por um corpo e pela maneira com a qual esse corpo se relaciona *no e com o espaço*.

Palavras-chave: Atlas, corpo, acefalia, fragmento

1.

O escritor português Gonçalo M. Tavares, em um texto no qual trabalha a relação entre a literatura e a arquitetura, ressalta a importância que confere ao que denomina como uma linguagem *material*. É assim que o autor procura privilegiar, em seu procedimento de escrita, palavras que possam ser *desenhadas*:

Uma das minhas aproximações à arquitectura tem a ver com isto: tento sempre utilizar palavras que posso desenhar. Se a linguagem é já em si o mundo do abstracto, se eu ainda utilizo palavras muito abstratas, então é uma dupla abstracção. A palavra ‘efectivamente’ é ainda mais afastada do mundo real que as palavras ‘copo’, ‘colher’, etc. (TAVARES, 2011, p. 39)

Tavares afirma ainda que o seu grande fascínio pela construção material reside justamente na forma com a qual esta se opõe à linguagem, já que ao termos letras, estaríamos no mundo do abstracto, enquanto que ao termos materiais, estaríamos no “mundo do concreto” (TAVARES, 2011, p. 38). A ideia de palavras que possam ser *desenhadas* e a de coisas que possam ser *tocadas* materialmente apontam ambas para uma convergência entre a dimensão do tátil e a do visível próxima de certo modo do que Georges Didi-Huberman observa – na perspectiva daquilo que chama de “modalidade do visível”¹ –, a propósito do ato de ver, quando diz: “que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31) [grifo do autor]. E é seguindo Merleau-Ponty na ideia de que todo o *visível* é talhado no *tangível*, que Didi-Huberman afirma ainda: “Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios” (*ibidem*). Deste modo, no ato de ver se inscreveria uma dimensão de vazio e de perda: ao contrário da experiência familiar em que o que *vemos* parece nos dar quase sempre a impressão de que com isso ganhamos alguma coisa, de que passamos a *ter* algo, a “modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.34). Partindo deste ponto, gostaria de trazer neste trabalho, embora de forma introdutória e breve, algumas possíveis entradas de leitura para o “livro paralelo”² feito por imagens produzidas pelo grupo *Os Espacialistas*, dentro do livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013), de Gonçalo M. Tavares.

Nos últimos anos, Tavares vem montando com a publicação de seus livros um projeto híbrido e movente de escrita, no qual ganham relevo aspectos como o

¹ A expressão é tomada de uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce (2012). A respeito desta, o autor explica que “essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a ‘contrapelo’, para falar com Walter Benjamin)”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 34)

² Expressão do próprio autor em nota final do livro, a respeito das legendas das imagens: “As legendas (que escrevi *a posteriori*) formam com as imagens um *livro paralelo* que, ao mesmo tempo, cruza o texto-base”. (TAVARES, 2013, p. 528) [grifo nosso]

fragmento, o diálogo intertextual e metaliterário e o desfazimento de gêneros, como indica a espécie de cartografia ou catalogação de seus títulos encontrada ao fim de alguns livros, organizados por “séries” numa estratégia ironicamente prescritiva com múltiplas entradas de leitura. Reiterando e mesmo radicalizando tal procedimento, o livro *Atlas do Corpo e da Imaginação* (TAVARES, 2013), tomando por base um método heteróclito e indiossincrático, circula de forma caleidoscópica e fragmentar entre as imagens distribuídas em diferentes tamanhos e formatos ao longo do texto que se dissemina e se realoca entre notas de rodapé, legendas e a parte central do próprio texto, organizado por títulos e subtítulos, ludibriando reiteradamente a designação convencional do que se denominaria por um “atlas”. Em uma nota final, o autor sinaliza: “há o diálogo entre o texto-base e as notas de rodapé; e depois as imagens, as legendas, os itálicos, que vão, sozinhos ou em conjunto, formando novas significações” (TAVARES, 2013, p.529). Tema central do livro, o corpo vai sendo refletido em suas múltiplas possibilidades de ligação e correspondência ao longo de quatro eixos principais: “o corpo no método”, “o corpo no mundo”, “o corpo no corpo” e “o corpo na imaginação”.

2.

Dentre a profusão de imagens que surgem no *Atlas*, feitas pelo grupo *Os Espacialistas*³, algumas irão trazer corpos com rostos mascarados, acéfalos ou informes, com “máscaras” materialmente insólitas, como, por exemplo, cadeiras, pedras, papel amassado, materiais de construção, plásticos, etc. Uma espécie de “acefalia” representada pelos círculos brancos cobrindo os rostos em algumas delas, e, por vezes, a própria *ausência* da cabeça, em outras, parece em alguma medida sugerir certa aproximação a figuras basilares na formação de um repertório modernista, num possível ponto de contato com a memória de alguns movimentos de vanguarda do século XX. Podemos pensar, por exemplo, na imagem do *acéfalo*, eleita por Georges Bataille e André Masson como a ilustração-símbolo da revista *Acéphale* – organizada e dirigida por ambos e ainda Pierre Klossowski, publicada na França entre os anos de 1936 e 1939

³ O grupo *Os Espacialistas* se define como um “projeto laboratorial de investigação teórica e prática das ligações entre Arte e Arquitetura”, com início de atividade em 2008. Entre os seus trabalhos realizados sublinham-se projetos de arquitetura, exposições de fotografia, performances, colaborações literárias, vídeos, instalações, espaços cênicos, ilustrações fotográficas, seminários e publicações. Delfim Sardo aponta a grande importância da fotografia no trabalho deste coletivo pela sua possibilidade de manipulação e ludíbrio das relações espaciais.

–, quando a imagem do homem decapitado viria então como síntese de uma época: “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do ‘espírito moderno’”, como aponta Eliane Robert Moraes, em *O corpo impossível* (MORAES, 2012, p.79). Moraes lembra que entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assiste a uma crise profunda no humanismo ocidental, com impacto radical sobre a política, a estética, e a moral. O modernismo teve assim como base um princípio de fragmentação do espírito moderno, na consciência de um passado em ruínas e da instantaneidade do presente:

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só poderia se revelar em pedaços [...] À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (MORAES, 2012, p. 82)

Já na abertura da edição nº1 de *Acéphale*, Georges Bataille afirma: “É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e a sua luz. Já é tarde demais para se manter razoável e instruído” (BATAILLE, 1936, s/p). Mais adiante encontramos a definição do acéfalo:

Para além daquilo que sou, encontro um ser que me fez rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamas semelhantes a um sacré-coeur em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Não é tampouco um Deus. Ele não é eu mas é mais eu do que eu; seu ventre é o dádado em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele e no qual me acho sendo ele, quer dizer, monstro. (BATAILLE, 1936, s/p)

Marcadamente influenciada pelo pensamento de Nietzsche, o segundo número de *Acéphale* será dedicado à figura de Dionísio, deus do “êxtase”, força motriz da tragédia entre os gregos. As ideias do filósofo, particularmente em *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2003), iriam ter grande influência também no pensamento do historiador de arte alemão Aby Warburg, que cria, entre os anos de 1924 e 1929, o atlas intitulado *Mnemosyne*. Sobre este Agamben afirma: “A *Mnemosyne* de Warburg é esse atlas mnemotécnico-iniciático da cultura ocidental, que permitiria ao ‘bom europeu’ (...) tomar consciência do caráter problemático de sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar sua ‘esquizofrenia’ e ‘autoeducar-se’” (AGAMBEN, 2015, p. 122).

Assim, com Warburg a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma “reviravolta decisiva” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 26). Ele próprio falava de seu pensamento como um pensamento sempre “avesso a se ‘cortar’, isto é, a definir para si mesmo um começo e um fim”.

Didi-Huberman observa que em todo o trabalho visual de Warburg, como, por exemplo, no engendramento do conceito de *Phatosformel*⁴, na busca de uma fórmula do *phátos*, de uma morfologia do *phátos*, de um *saber do sofrimento* que tal conceito abarca, na teorização de uma primazia do dionisíaco, ou ainda na procura de uma iconografia através da carga emotiva das imagens, formulando a sua “ciência sem nome” (AGAMBEN, 2015, p. 111) –, estaria compreendido um saber fundamentalmente *trágico*. Neste contexto, uma figura central em seu trabalho é a do personagem mítico Laocoonte⁵, onde, em contraponto à imagem do homem acéfalo, temos a expressão patética de um rosto em agonia. No livro *A semelhança informe* Didi-Huberman assinala o que existiria em comum entre Bataille e Warburg:

Um mundo temático separa, é claro, a obra de Warburg (Renascença florentina, cabeleiras que mal ousam soltar-se das ninfas antigas) e a de Bataille (“pintura padre” de Miró ou de Picasso, violência aterradora dos motivos sexuais). [...] Pensemos, por exemplo, que tanto Warburg quanto Bataille são movidos por uma generosidade voraz no saber, na coleta de documentos vindos de todas as direções, mas também no atravessamento, isto é, na transgressão sistemática, dos campos disciplinares tradicionais; que uma mesma referência nietzschiana perpassa o pensamento da história de ambos; que uma mesma obsessão os ocupa quanto ao destino – *sobrevivências e decomposições* misturadas – do *antropomorfismo* e de suas “fórmulas patéticas”; que uma mesma articulação vem à tona entre esse patetismo da figuração e a pesquisa rigorosa de singularidades ou de regularidades *morfológicas*; que uma mesma paixão os anima em direção ao acidente, ao caso singular, à exceção [...]. No fim das contas, uma mesma prática interpretativa vinha a lume, destinada a fazer *fundir e difundir o sentido* através de um trabalho da *montagem* figurativa que as pranchas quase mudas de *Mnémosyne*, exatamente contemporâneas de *Documents*, tão bem encarnam na obra de Warburg. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.402)

⁴ As fontes e bases teóricas da *Phatosformel* são numerosas. Didi-Huberman observa: “*Pathosformel* ou *Dynamogramm* nos dizem, de fato, que a imagem foi pensada por Warburg segundo um regime duplo, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *phátos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc.” In: Georges Didi-Huberman. *A imagem sobrevivente – A história da arte e tempo dos fantamas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

⁵ Escultura que representa Laocoonte e seus filhos sendo atacados por serpentes enviadas por Atená, segundo o mito, em um famoso episódio da guerra de Tróia. Considerada uma das expressões mais importantes da Antiguidade, a obra foi objeto de estudos de muitos historiadores da arte após sua redescoberta no século XVI.

São pontos em comum que parecem tocar de algum modo questões próximas ao projeto do *Atlas* de Gonçalo M. Tavares, no qual é possível reconhecer uma clara marca de *atravessamento*, de “transgressão sistemática” dos campos disciplinares, sobretudo naquilo que Didi-Huberman indentificaria, com Nietzsche, como a reinvidicação de um conhecimento potencialmente antinormativo, indomesticável, *intempestivo*.

3.

No dicionário *Houaiss*, encontramos três definições para a palavra *atlas*: “publicação constituída por uma coleção de mapas ou de cartas geográficas”; “livro constituído por uma coleção de gravuras, gráficos etc., relativos a uma dada ciência”; e ainda, no registro da anatomia, “a primeira vértebra cervical, que se articula com a região occipital do crânio e o sustenta” (HOUAISS, 2009, p.215). O terceiro significado talvez nos interesse mais. No sentido de que é justamente a vértebra que se articula e se *liga* à cabeça. Ou seja, ao contrário da imagem acéfala de Bataille, na qual teríamos o incitamento ao desligamento do pensamento, do discurso, da instrução e da razoabilidade, enquanto heranças de um legado humanista, a *acefalia* proposta nas imagens do *Atlas* de Tavares parece antes apontar para a abertura de um espaço, de uma lacuna, de um *neutro*, onde o pensamento realoca e joga com as possibilidades de ligação entre as coisas.

Em uma das imagens do *Atlas* de Tavares, vemos um rosto tapado por um amontoado de pedaços de máquinas de filmar e fotografar erguidos à altura da cabeça pelo braço do corpo que compõe a cena. Logo abaixo, a legenda: “Monstro. Um rosto feito de objectivas de máquinas de filmar e de fotografar. Os novos monstros. Refazer o catálogo da monstruosidade” (TAVARES, 2013, p.149). Um tema trazido reiteradamente ao longo do livro, diz respeito justamente à fronteira entre, por um lado, a organicidade do corpo, a parte *animalesca* de que é feita, a *musculatura* emocional e, por outro, a técnica, os meios mecânicos da máquina, a marca sóbria e uniforme impressa pela mediação tecnológica, como no caso da diferença entre a linguagem escrita e a linguagem falada, por exemplo:

A voz ainda é corpo, apesar de *fazer* linguagem; a voz ainda é, pois, algo que não se domina por completo: não se domina a voz como se domina o sujeito, o predicado e o complemento directo. A voz não é uma questão de sintaxe ou de

gramática, é uma questão emocional. No papel, a tua sintaxe pode não depender da emoção, na voz isso não sucede. [...] [grifo do autor]

A voz treme, a mão que escreve também pode tremer, mas a frase, depois de passar pelo meio mecânico do computador ou da máquina de escrever, deixa de tremer, deixa de ser corporal. A máquina anula a tremura da mão e da voz. [...]

A linguagem afasta-se definitivamente do corpo quando é mediada pela máquina. (TAVARES, 2013, p. 150-151)

Um tema também colocado no *Atlas do Corpo e da Imaginação* é a questão da dor física. A certa altura, o autor, seguindo um raciocínio de Wittgenstein, questiona a relação existente entre a expressão facial e as sensações internas do corpo. Assim, o rosto de uma pessoa não teria nunca uma expressão constante, o “rosto varia exteriormente de acordo com algo que acontece fora, no mundo, mas também dentro, no interior do corpo” (TAVARES, 2013, p.355). Em outra imagem, em que mais uma vez o rosto se ausenta, uma rosa veda o rosto de um doente, nela se neutralizando a expressão dolorosa, a carga emotiva, de alguém em sofrimento físico. Na legenda, lemos: “Nunca olhar de frente para o rosto de quem sofre. Deves baixar os olhos, desviar os olhos, fechar os olhos, arrancar os olhos” (TAVARES, 2013, p. 88).

4.

Encontrar *correspondências* inéditas entre as coisas, *ligações íntimas* e inesperadas através do encontro e embate entre determinadas configurações visuais é, como argumenta Georges Didi-Huberman, o princípio movente que conduz e matiza o atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, quando *ler o mundo*, na expressão de Walter Benjamin, por meio da montagem de coisas, lugares e tempos heterogêneos, passa a ser “religar as coisas do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32), em um gesto de coalescência, de religação capaz de oferecer um conhecimento transversal da inesgotável complexidade imaginária da história. Para compor o livro *Atlas do corpo e da imaginação*, Gonçalo M. Tavares, nas palavras de Delfim Sardo, tomaria por base a ideia do fragmento, no qual o centro para esse fragmento seria a metáfora como processo, como se o autor lançasse mão de uma *metodologia fragmentar metafórica* enquanto método cognitivo e possibilidade estética. Se em Warburg o conhecimento iconográfico e simbólico seria produzido pela forma com a qual o corpo se relaciona *no* tempo, nas imagens do *Atlas* de Tavares, o conhecimento metafórico é produzido por um corpo e pela maneira com a qual esse corpo se relaciona *no e com* o espaço. Tal

conhecimento se colocaria no livro como uma espécie de “teoria selvagem da conectividade”⁶, sendo selvagem, seguindo ainda a proposição de Sardo, pelo seu caráter *indomesticável*. Gonçalo M. Tavares vê a possibilidade do desenvolvimento da imaginação a partir da recusa de ligações fixas, e é na esteira de Novalis que ele diz: “unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor” (TAVARES, 2013, p. 156).

O fragmento, na medida em que implica uma incompletude, uma “imperfeição essencial”, enquanto forma literária e artística “mais coerente com a modernidade pela sua capacidade de manifestar a descontinuidade, a incoerência, a dilaceração da experiência” (PERNIOLA, 2010, p.139), parece vir também como um possível ponto de contato em projetos tão heteróclitos como os Georges Bataille, AbyWarburg e Gonçalo M. Tavares. Sobretudo se pensamos aqui na ideia do fragmento com João Barrento quando diz:

Não sendo necessariamente hermético, o fragmento é a forma de linguagem própria de Hermes-Toth, deus egípcio-grego que preside ao nascimento da escrita, às encruzilhadas e ao comércio. Em cada fragmento se negociam sentidos, se tomam decisões nas encruzilhadas da linguagem, se buscam caminhos para a significação, brechas para o salto que permita ‘o acesso a um ponto de vista mais alto’ (Heidegger). Pensar é abrir caminho, e o salto que conduz o pensamento a partir desse caminho não significa o abandono do lugar de onde se partiu, mas o acesso a outro ponto de vista ou patamar, que o fragmento não contém, mas indica e implica. A este trabalho de Hermes nas encruzilhadas da escrita chamou Friedrich Schlegel (no ensaio ‘Sobre a Ininteligibilidade’) o ‘dialecto dos fragmentos’: uma linguagem que é para Schlegel a do incompleto, alusivo, obscuro e inacabado, uma fala própria que provoca uma ‘irritação’ infinita, motor da busca incessante de sentido, factor de activação da imaginação e da inteligência do leitor. (BARRENTO, 2010, p. 66-67)

Em *Atlas ou o gaio saber inquieto*, Didi-Huberman descreve um atlas como uma “forma visual do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13), em que se imbricariam dois paradigmas, o estético e o epistêmico. Diz ainda que, sob um olhar mais atento, podemos perceber que um atlas, sob a aparência utilitária e inofensiva, pode se revelar um “objeto dúplice, perigoso e explosivo”, apesar de inesgotavelmente generoso. Assim, o atlas traria uma impureza fundamental: contra toda pureza epistêmica, o atlas

⁶Delfim Sardo. Apresentação para o livro *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo M. Tavares. Lisboa, Novembro, 2013. [Transcrição] In: <https://www.youtube.com/watch?v=-eNeLl9cMsY> (Acesso em: 15/07/2016)

introduz no saber a dimensão do sensível, do diverso, a característica *lacunar* de cada imagem. Criando zonas intersticiais, ele desconstrói ideias de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento total. Pelo fato de ter como motor, como princípio, a imaginação. Na mitologia, Atlas, também chamado de Atlante, um dos filhos dos titãs Japeto e Climene, pertencia à geração divina dos seres desproporcionais e monstruosos, o que faz pensar que um projeto como o do *Atlas do Corpo e da Imaginação* parece vir também enquanto possibilidade *monstruosa* de ligação entre o corpo e uma lucidez ciente de sua organicidade no espaço que o cerca, de uma hiperconsciência reflexiva operando entre as proporções do corpo em diálogo com o espaço e a imaginação.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento – Ensaio e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BARRENTO, João. *O género intranquilo – anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BATAILLE, Georges. La conjuration sacrée. *Acéphale*. Paris, n.1, jun, 1936.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- _____. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.
- _____. *Atlas ou le gai savoir inquiet – L'œil de l'histoire*, 3. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2012.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

PERNIOLA, Mario. *Desgostos – novas tendências estéticas*. Trad. Dai Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

SARDO, Delfim. Apresentação para o livro *Atlas do corpo e da imaginação*, de Gonçalo M. Tavares. In: <https://www.youtube.com/watch?v=-eNeL9cMsY> (Acesso em: 15/07/2016).

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação – Teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Caminho, 2013.

_____. A estranha casa do Senhor Walser. In: GUERREIRO, Julián Santos, TAVARES, Gonçalo M., MENDES DA ROCHA, Paulo. *Pensar a casa. Conferências da Casa, I*. Matosinhos : Associação Casa da Arquitectura, 2011.