



# PILETAS: intervenções sonoras em piscinas abandonadas de Epecuén

Lucas Rossi Gervilla<sup>1</sup>,

Instituto de Artes da UNESP (IA - UNESP)

E-mails: lucas.gervilla@gmail.com

## Resumo

O presente artigo traz uma breve retrospectiva e análise da relação entre artes, ruínas, lugares abandonados e memória. Também é discutido porque essa relação tem atraído artistas há séculos. Em um segundo momento o artigo aborda a intervenção sonora Piletas, realizada pelo próprio autor na cidade abandonada de Epecuén, na Argentina. A partir dessa obra, são apontadas algumas relações entre a arte sonora e o universo ruinoso.

## Palavras-chave:

Lugar Abandonado. Ruínas. Intervenção Sonora.

## Abstract

This article provides a brief retrospective and analysis of the relationship between arts, ruins, abandoned places and memory. It is also discussed why this relationship has attracted artists for centuries. . In a second part the article addresses the sound intervention Piletas, created by the author himself in the abandoned city of Epecuén, Argentina. From this work, some relations between sound art and the ruinous universe are pointed out.

## Keywords

Abandoned place. Ruins. Sound Intervention.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Múltiplos Meios pela PUC-SP. Participou de mais de 160 produções audiovisuais. Em 2019, fez parte da exposição "Arquitectura de la Desolación", na galeria Ambos Mundos de Buenos Aires. Em 2018 foi comissionado pelo Canal Futura para a produção do seu sétimo curta-metragem: "Edmur e o Caminhão". Em 2017 recebeu a bolsa "Mobility Fund" oferecida pelo Prince Claus Fund.

## Introdução

“Ruinas esparcidas confundidas a la arena gris ceniza refugio cierto.”  
(BECKETT, 1972:06)

Lugares abandonados despertam um misto de curiosidade e nostalgia. O interesse e fascínio por ruínas possivelmente surgiram junto com os primeiros lugares abandonados pela humanidade. O pensador alemão Andreas Huyssen acredita que essa relação existe devido a “uma atraente mescla de melancolia e documentação.” (HUYSSSEN, 2014:83).

Assim, é natural que exista uma aproximação entre diferentes linguagens artísticas e lugares abandonados. Ao longo da história, é possível notar diversos artistas que se interessaram pelo tema: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Caspar David Friedrich (1774-1840), Eugène Atget (1857-1927), Bernd Becher (1931-2007), Hilla Becher (1934-2015), Robert Smithson (1938-1973), Robert Polidori (1951), entre dezenas de outros.

Ao trabalharem com lugares abandonados e ruínas, os artistas parecem estar buscando o que o escritor e poeta André Breton (1960:160) chamou de “beleza convulsiva”. Trata-se de uma beleza que é dinâmica, que vem da loucura, do instinto, do abandono, “contrária à ideia de beleza harmônica e racional. Que vai contra qualquer ideia de insistência nos valores da harmonia, do equilíbrio, do acabamento e da perfeição; em suma, da sensação de conforto e de prazer do sujeito perante o objeto.” (FRIAS, 2010:109). O interesse de artistas e entusiastas por lugares abandonados tem aumentado gradativamente. Uma rápida busca pela hashtag “urbex”<sup>2</sup> em plataformas como Instagram ou Google retorna com milhares de resultados. Recentemente, a Ucrânia oficializou o turismo à “Zona de Exclusão”<sup>3</sup> nos arredores da usina de Chernobyl, institucionalizando o turismo do abandono.

Mas, ainda assim, parece não haver uma pronta explicação para esse fascínio. Em seu conto “Sin: Seguido de El Despoblador”, o dramaturgo irlandês Samuel Beckett se refere às ruínas como “refúgio verdadeiro” (*refugio cierto*, em espanhol): “Refugio cierto por fin ruinas esparcidas mismo gris que la arena” (BECKETT, 1972:12). Ao longo do texto, o autor descreve as ruínas como um lugar de descanso, de regozijo. Já Andreas Huyssen (2000:32), afirma que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto.”

Deve-se ainda levar em consideração que vivemos na época da “aceleração da história”, que gera a “superabundância da nossa informação” (AUGÉ, 2017:31). Huyssen também concorda com esse fato ao dizer que estamos “numa época em que todos os passados tornaram-se digitalmente acessíveis”, criando “uma disseminada explosão de crescimento da memória.” (HUYSSSEN, 2014:80). A velocidade do desenvolvimento tecnológico transforma tudo em obsoleto, praticamente no momento de sua criação; gerando mudanças em nossa “percepção de espaço-tempo ou espaço-temporalidade”. (HARVEY, 2015:129).

É esse excesso de presente, aliado ao desconhecimento do futuro, que nos faz olhar para o passado com nostalgia, numa tentativa de compreendermos melhor o tempo de agora. As ruínas, portanto, surgem como elemento-chave nessa procura, como geradoras de conforto e refúgio, como sugeridos por Huyssen e Beckett.

---

<sup>2</sup> O termo *urbex* vem de *urban exploration*: expedições urbanas em construções abandonadas e que exploram também espaços subterrâneos e os topos de edifícios.

<sup>3</sup> Embora empresas de turismo vendam pacotes para a Zona de Exclusão há mais de uma década, o governo ucraniano só legalizou essas atividades em julho de 2019. Fonte: <https://edition.cnn.com/travel/article/chernobyl-tourist-attraction-intl-scli/index.html>

## Ruínas e Lugares Abandonados

Antes de prosseguirmos, é preciso definir o que este estudo considera como um lugar abandonado e uma ruína; uma tarefa não tão simples, pois esses espaços implicam em “resíduo, vestígio, fragmento, restos do que foi, passado, incompletude, ausência presente.” (OLIVEIRA, 2010:01). Huyssen (2014:83) acredita que ruínas são “estruturas arquitetônicas reclamadas pela natureza”. Se é necessária a ação da natureza para a “geração” de uma ruína, trata-se de um processo que demanda tempo; diferente de implosões planejadas ou situações de guerra, “os bombardeios não pretendem produzir ruínas. Produzem escombros.” (Ibid 2014: 93).

É possível fazer uma distinção entre dois tipos de ruínas: as genuínas e as não-genuínas. Uma ruína não-genuína é aquela tratada como atração turística, por exemplo, o antigo presídio do Parque Estadual Ilha Anchieta, em Ubatuba-SP, onde guias turísticos conduzem os visitantes através de um gramado bem aparado para depois caminharem por ruínas limpas e conservadas. Na saída é possível comprar cartões postais e degustar um café *gourmet* no museu da ilha. Esse tipo de ruína não é genuína, pois o “componente da decadência, erosão e retorno à natureza [...] é eliminado” (HUYSEN, 2014:95). Um processo parecido com o que acontece com castelos medievais na Europa, ou com construções do período colonial brasileiro. Já a ruína genuína é aquela que vive um “estado ruinoso presente” (Ibid, 2014:97), sem a interferência humana.

Existe ainda o que Ana Ottoni (2017:100) chama de “ruínas do futuro”, ou seja, “obras incompletas, que nunca conheceram seus programas”. São construções não acabadas, por exemplo, as obras do Fura-Fila<sup>4</sup>, que ficaram abandonadas pela cidade de São Paulo por quase vinte anos.

Um lugar passa a ser abandonado quando deixa de ser habitado. Segaud (2016:124) diz que “habitar significa dominar um espaço ou uma série de espaços por meio da execução neles de práticas cotidianas.” Quando essas “práticas cotidianas” deixam de existir o abandono é constituído e se inicia o processo de reapropriação da natureza. Essa é, possivelmente, a origem do interesse de artistas contemporâneos por esses lugares: investigar quais eram as práticas cotidianas desenvolvidas ali.

A pesquisadora brasileira Maria José de Azevedo Marcondes, ao estudar o universo ruinoso, afirma que:

Para Huyssen o culto das ruínas na modernidade e, em específico, na contemporaneidade nos países do Atlântico Norte, foi configurado através de cenários de desindustrialização, de paisagens com vestígios de destruição. (MARCONDES, 2017:53).

A autora lembra que, ao longo dos séculos, houve uma mudança na forma como as ruínas foram e são retratadas, pois:

entre o início do Renascimento e do século XVI o significado de ruínas alterou-se significativamente, transformando-se as ruínas da Antiguidade greco-latina em uma simbiose entre natureza e cultura [...] os vínculos com as noções da estética são reiterados, no qual artistas - escritores e pintores - irão encontrar nas ruínas a forma de esconder as qualidades físicas que amarra ao mundo mineral e desenvolver uma estética apoiada no sublime. (Ibid, 2017:52).

---

<sup>4</sup> Fura-Fila foi o nome de um projeto de transporte público VLP (Veículo Leve Sobre Pneus), criado em meados de 1995 pelo então prefeito paulistano Paulo Maluf. O projeto ficou famoso por ter se tornado uma promessa de campanha eleitoral de Celso Pitta, sucessor de Maluf. Após a eleição de Pitta, o obra foi iniciada e, pouco tempo depois, abandonada.

Essa “estética apoiada no sublime” pode ser considerada uma possível variação da “beleza convulsiva” bretoniana. Ou ainda, um desdobramento do conforto e refúgio das ruínas sugeridos por Huyssen e Beckett, respectivamente. Esses diferentes interesses de artistas pelo universo ruinoso constituem diversas estéticas do abandono.

## Abandonamento

Inspirado pelo universo ruinoso e procurando desenvolver novas estéticas do abandono, criei em 2013 o trabalho [Abandonamento](#). Realizado através de intervenções audiovisuais temporárias em lugares abandonados ou ruínas. Durante sua execução, são feitas projeções de vídeo com imagens que sugerem situações que, supostamente, poderiam estar se passando nesses lugares caso eles não estivessem abandonados.



Fig. 01 - Abandonamento em “Panzer Kaserne”, 2013. Fotografia: Lucas Gervilla.

A primeira versão do trabalho foi realizada na Alemanha, durante minha residência artística no ZK/U Berlin (Zentrum für Kunst und Urbanistik). Desde então, desenvolvi o trabalho em diversos lugares abandonados no Brasil e exterior.

Em 2019, concluí minha dissertação de mestrado intitulada [Abandonamento: Invenções Audiovisuais em Lugares Abandonados](#), desenvolvida no Instituto de Artes da UNESP (IA-UNESP), dentro da linha de pesquisa chamada Processos e Procedimentos Artísticos. Como parte da pesquisa, criei uma nova versão do trabalho, com o nome de [Abandonamento: Brasil/Rússia](#), com lugares abandonados em ambos os países.

Como o próprio nome da dissertação sugere, as intervenções de Abandonamento são audiovisuais, ou seja, elas possuem som e imagem. Não há uma hierarquia entre eles, ambos possuem o mesmo grau de importância, pois como afirma o pesquisador e artista brasileiro Nicolau Centola, “o uso do som nas artes não pode ser analisado apenas como componente auxiliar da dimensão visual, mas sim como uma produção independente que pode prescindir do uso de imagens.” (CENTOLA, 2016:04).

Assim como as imagens projetadas, os sons reproduzido em Abandonamento também sugerem situações cotidianas que poderiam ser realizadas ali caso o lugar não estivesse abandonado. Às vezes, utilizo o som diegético das próprias imagens, em outras circunstâncias, recorro a áudios gravados em outros ambientes. Me utilizo desse recurso pois “muito embora o som possa enriquecer o cinema e trazer-lhe maior “realidade”, um som associado a uma imagem pode restringir sua leitura, limitar seu significado.” (MANZANO, 2014:91). Embora aqui o autor Luis Adelmo Manzano esteja se referindo especificamente ao cinema, acredito que esse conceito também possa ser transposto para as artes visuais.

Tanto os sons, quanto as imagens projetadas, são captados e editados por mim. As projeções são realizadas através de um projetor portátil à bateria. O áudio é

reproduzido através do sistema de som do próprio projetor.



Fig. 02: Projeções de “Abandono: Brasil/Rússia”, Lucas Gervilla, 2018. Fotografia do próprio autor.

## Piletas

Seguindo com minha pesquisa e produção artística, realizei entre abril e maio de 2019 uma residência na cidade de Epecuén, na Argentina. O evento foi promovido pela galeria portenha Ambos Mundos (AAMM). Epecuén era uma cidade balneária às margens de um lago homônimo, a 600 quilômetros da capital Buenos Aires. Com uma população entre 1.500 e 2.000 habitantes, o município chegava a receber até 25 mil turistas durante uma temporada de verão, o que a fez uma das cidades mais prósperas da região, com diversos hotéis, bares, restaurantes e parques aquáticos.

Porém, em 1985, após o rompimento de uma barragem do lago, a cidade foi inundada, ficando completamente submersa até 2009. Felizmente, a inundação foi relativamente lenta (foram necessários três dias para a água cobrir toda a cidade) e toda a popula o conseguiu escapar com vida. Hoje, o que resta de Epecuén são apenas ruínas, vestígios de um período que parece cada vez mais distante. O alto nível de salinidade da água do lago contribuiu para acelerar o processo de degrada o das constru es locais. Epecuén vive um “estado ruinoso presente” (HUYSSSEN, 2014:97).

Em um primeiro momento, Epecuén pode parecer apenas um lugar desolado, uma enorme pilha de entulho. Porém, após um olhar mais cuidadoso   possível notar a beleza de suas ruínas. A “beleza convulsiva” a qual André Breton se refere.



Fig. 03: Ruínas de Epecuén. Fotografia do próprio autor.

Desde as primeiras visitas às ruínas de Epecuén duas coisas me chamaram à atenção: o silêncio e o vazio das construções arruinadas. Os únicos sons possíveis de se ouvir eram pássaros distantes e o vento. Comecei a me interessar em realizar um trabalho sonoro nas ruínas, tendo em mente principalmente que “o silêncio pode surgir para ressaltar o visual, a imagem, valorizando esse elemento” (MANZANO, 2014:114). Epecuén é um lugar que gera uma mistura de sentimentos: nostalgia, tristeza, revolta pela negligência dos governantes locais, paz, quietude, etc. Nessas ocasiões, novamente a obra de Samuel Beckett vem à mente, quando o autor diz: “Un paso en las ruinas las arenas sobre el dorso, hacia la lejanía dará.” (BECKETT, 1972:14). A palavra espanhola *Lejanía* pode ser traduzida para o português como afastamento, distância. Apesar dessas traduções estarem corretas, acredito que elas não precisam o sentimento ao qual Beckett se refere. O autor parece fazer alusão à uma sensação mais contemplativa, à uma apreciação do silêncio, mas “não o silêncio como ausência sonora, mas sim a escuta dos sons ambientes.” (CENTOLLA, 2016:68). Decidi esse sentimento de *lejanía*, aliado à reocupação temporária dos espaços, seriam meus pontos de partida para a criação de uma intervenção sonora em Epecuén.

No terceiro dia de investigação pelas ruas do local, notei que havia várias piscinas abandonadas, em diferentes pontos da cidade. Foi então que tive a ideia de fazer a intervenção em três delas. Assim surgiu o trabalho [Piletas](#) (piscinas, em espanhol).



Fig. 04: Piscina abandonada em Epecuén. Fotografia do próprio autor.

Basicamente, a ideia foi utilizar uma caixa de som portátil (à bateria) colocada dentro das piscinas e reproduzindo sons de situações relacionadas à brincadeiras na água. Essa ideia apresentou um elemento novo para mim: em Abandonamento, eu sempre tive a possibilidade de gravar previamente as imagens e sons a serem utilizados nas intervenções, dessa vez, eu estava em uma região completamente isolada<sup>5</sup>, onde não tinha como realizar essas gravações anteriormente. Optei por utilizar áudios de vídeos caseiros encontrados no Youtube. Procurei por fragmentos sonoros que, eventualmente, tivessem falas (tanto em espanhol, quanto em português). Como dessa vez não iria utilizar imagens, priorizei o “conceito de edição sonora, trabalhando criteriosamente em cima dos ruídos e demais elementos sonoros, valorizando-se os principais, aqueles que acrescentem algo à ação.” (MANZANO, 2014:95).

Esse é um tipo de trabalho onde acredito que exista uma grande liberdade artística pois, diferentemente linguagens mais tradicionais:

As artes visuais (e conseqüentemente a arte sonora), por outro lado, estão baseadas em uma função expositiva e não de execução. Esta relação intensa com a galeria ou o espaço de exposição viabiliza à arte sonora utilizar não apenas material dito musical, mas também ruídos, colagens sonoras, registros do ambiente e uma infinidade de materiais sonoros para compor um fluxo que se mostra muito mais um registro fenomenológico da natureza ou da tecnologia que uma narrativa que expressa as relações humanas (CENTOLA, 2016:28-29).

Editei um base de áudio com aproximadamente três minutos de duração e depois escolhi três piscinas para a realização das intervenções, que duraram cerca de 10 minutos em cada uma delas. A caixa de som utilizada era o modelo *Soundlink Revolve*, da marca Bose. Esse dispositivo possui um sistema de som 360°, ideal para a criação de uma ambiência sonora. O surgimento desse tipo de tecnologia trouxe consigo novas possibilidades artísticas:

<sup>5</sup> O município mais próximo de Epecuén é Caruhé, a oito quilômetros de distância.

Os alto-falantes puderam ser dispostos, na reprodução, de forma a simularem um espaço virtual. Desta forma os compositores passaram a se interessar não somente pela manipulação de objetos sonoros, mas também pela criação de espaços sonoros. Assim, compositores e artistas visuais puderam começar a trabalhar em conjunto para criar ambientes nos quais as informações visuais e sonoras se uniram em espaços multissensoriais (Ibid, 2016:15).

A base de áudio foi reproduzida a partir de um telefone celular, conectado à caixa via *Bluetooth*, eliminando a necessidade de cabos. Sobre a caixa de som, posicionei uma câmera de vídeo 360°, para registrar a intervenção a partir do que seria o ponto de vista da fonte sonora.



Fig. 05: Caixa de som e câmera de vídeo 360° utilizados em Piletas. Fotografia do próprio autor.

A opção do uso da câmera de vídeo 360° se deu por uma questão por uma questão suscitada nesse tipo de trabalho: a ausência de público. Por se tratar de um lugar abandonado e com acesso praticamente inexistente, o público desses trabalhos é, muitas vezes, apenas o próprio artista. Outro fator é que dificilmente esse trabalho será refeito, sua duração foi efêmera, como um happening. Essas práticas são que a autora brasileira Regina Melim chama de “ações orientadas para fotografia e vídeo”, ou ainda “trabalhos endereçados a vídeo ou fotografia” (MELIM, 2008:47).

Também optei por filmar as intervenções com uma segunda câmera, posicionada do lado de fora das piscinas, sugerindo o olhar subjetivo do observador. Além das imagens, essa câmera também registrou o som direto do ambiente, captando uma mixagem natural do áudio proveniente da caixa de som e de “ruídos que contribuem para o densenrolar da ação e que trabalham para a operação de um determinado efeito.” (MANZANO, 2014: 95).





Fig. 06: Caixa de som e câmera de vídeo 360° utilizados em Piletas. Fotografia do próprio autor.

Realizadas as intervenções em três piscinas diferentes, o que se pode assistir de Piletas são dois vídeos com 03min38seg de duração cada, resultantes dessas filmagens e edições, que são desdobramentos da identidade da obra. Um dos vídeos é uma versão *single-channel*, combinando imagens das duas câmeras. O outro vídeo é uma versão [360°](#), que permite ao observador controlar o ângulo de visão da imagem, utilizando um dispositivo móvel (celular ou tablet) ou através do mouse do computador.

Embora o que se tenha registrado de Piletas sejam obras audiovisuais (som + imagem), o trabalho foi todo direcionado pelo áudio, afinal:

agora, o som já se torna uma potencialidade, abre novas possibilidades gramaticais e traz uma série de implicações para a linguagem fílmica [...] O som passa a interferir na leitura, senão a determiná-la (Ibid, 2014:108).

A duração dos vídeos foi pensada de forma que eles pudessem reproduzir a base sonora inteira por uma vez, mais o tempo presuposto para um observador se aproximar da piscina e depois se afastar. Porém, essas presunções de tempo ficam no campo especulativo, pois “a relação da obra com o espaço é [...] unívoca e independe do tempo, ou seja, só ocorre, para o receptor, durante o tempo que ele permanecer no local.” (CENTOLA, 2016:32-33).



Fig. 07: Caixa de som e câmera de vídeo 360° utilizados em Piletas. Fotografia do próprio autor.

Embora em Piletas possamos ouvir vozes, risos e sons de água, não é possível identificar de quem são essas vozes ou os agentes que produzem esses sons. Em uma primeira análise, o áudio do vídeo poderia ser classificado como som off ou over, sendo o:

som off - aquele cuja fonte encontra-se fora de cena, mas que está referenciada concretamente nela - e aquele que algumas nomenclaturas chamam de som over - cuja fonte, apesar de integrada à cena, não apresenta referência material nela [...] o importante, no caso, é [...] não perder de vista que, mesmo com essa diferenciação, o som in ou off está sempre ligado à imagem visual e sempre associado ao contínuo sonoro, constituindo-o. A relação torna-se dinâmica, surgem possibilidades de passagem do in para o off e vice-versa (MANZANO, 2014: 114).

Considero que o som de Piletas não seja nem um, nem outro. Cabe ao observador-ouvinte decidir, caso queira. Isso acontece pois ao misturar os idiomas português e espanhol - subtraídos de vídeos caseiros e ordinários - com áudios gravados em lugares diferentes, ocorre um embaralhamento na identificação das fontes sonoras. O trabalho borra as fronteiras entre o documental e o fictício, colocando diferentes “realidades” lado a lado e deixando que o observador escolha se irá tomar essa “verdade” como própria ou rejeitá-la (NICHOLLS, 2008:26).

Na obra também não é fundamental que observador-ouvinte compreenda todas as palavras que são ditas. Foram escolhidas as línguas portuguesa e espanhola pois se trata da minha língua materna e do idioma local, mas poderiam ser quaisquer outros. O foco do interesse é a percepção do contexto (piscinas, praias, lagos e situações que envolvam água). Isso acontece porque:

“som não é um assunto privado, mas sim um evento público, no sentido que ele sempre se origina em uma fonte e atinge inúmeros destinos. Cada ouvinte vai, a partir não somente da audição, mas também da relação do som com o ambiente e com os participantes, vai dar diferentes interpretações deste evento.” (CENTOLA, 2016:31).

Os ruídos são utilizados como elementos que acentuam as práticas cotidianas que eram realizadas em Epecuén. É justamente a ausência dessas práticas que transforma a cidade em um lugar abandonado.

A primeira exibição pública no trabalho foi durante a exposição *Arquitectura de la Desolación*, na [Galeria Ambos Mundos](#), em Buenos Aires. A exposição apresentou os resultados da residência em Epecuén. Além de mim, participaram outros cinco artistas latinos.

Para a exposição, apresentei a versão single-channel de *Piletas*, utilizando um projetor de vídeo apoiado sobre dois tijolos encontrados em Epecuén, e um sistema de som estéreo.



Fig. 08: Projeção de *Piletas* na exposição *Arquitectura de la Desolación*, 2019. Fotografia do próprio autor.

Um momento interessante da exposição foi a presença de um senhor que, quando criança e adolescente, frequentava Epecuén. Depois de assistir ao trabalho, ele disse que os sons representavam as lembranças que ele tinha, chegando inclusive a reconhecer algumas das piscinas presentes na obra. Ele disse também que preferia não pensar em nostalgia ou tristeza, mas se apegar às boas lembranças que tinha da região.

Com a exibição em loop do vídeo, pareceu haver uma dilatação do espaço-tempo das imagens e sons, não era necessário assistir ao vídeo inteiro para se perceber a proposta de *Piletas*. O próprio público parecia estar habituado a esse tipo de prática, uma vez que:

A partir da segunda metade do século passado, instalações, performances, happenings e outras possibilidades híbridas incorporaram, de diferentes formas, o componente sonoro como parte integrante fundamental de seus processos artísticos. Estas novas formas tiveram em comum o fato de transformar o plano sonoro de uma abordagem musical, na qual existe uma estrutura e duração pré-definidos, para abordagens mais fluidas do som, incorporando sonoridades do ambiente em tempo real ou



Fig. 09: Projeção de Piletas na exposição Arquitectura de la Desolación, 2019. Fotografia do próprio autor.

## Considerações finais

O trabalho Piletas apresenta a reocupação temporária de um lugar abandonado através da reprodução sonora. Durante a intervenção, sonoramente, as práticas cotidianas que ali eram realizadas voltam a acontecer, propondo uma pequena pausa no processo de abandono em curso em Epecuén.

Tendo como desdobramento dois vídeos diferentes, a obra teve a sua identidade expandida, não ficando restrita apenas à duração de sua execução.

Trabalhando simultaneamente com som, imagem e memórias, Piletas é uma obra que engloba diferentes estéticas do abandono

## Referências Bibliográficas

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papius, 1994.

BECKETT, Samuel. **Sin, seguido de el despoblador**. Barcelona: Tusquets, 1972.

CENTOLA, Nicolau André Campanér. **Anthemusa**: o som e o acaso em ambientes sonoros. Tese (Doutorado - Área de Concentração: Artes Visuais) - IA-UNESP. São Paulo, 2016. 175 p.

FRIAS, Matos Joana. A beleza convulsiva das imagens: surrealismo e perversões ópticas. Em **Projecto Interidentidades**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade da Universidade do Porto, 2010. P. 108-121.

HARVEY, David. **O espaço como palavra-chave**. Revista Em Pauta, Rio de Janeiro - 1º Semestre de 2015 - n.35, v.13, p.126-152.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente - modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MANZANO, Luis Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no Cinema** - A experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Editora Papyrus, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OLIVEIRA, Elane Abreu. **Cidades esfaceladas**: fotografia, decadência e vida urbana. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

OTTONI, Ana. **A ruína brutalista. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP. São Paulo, 2017. 248 p.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do Espaço** – Habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc: 2016.