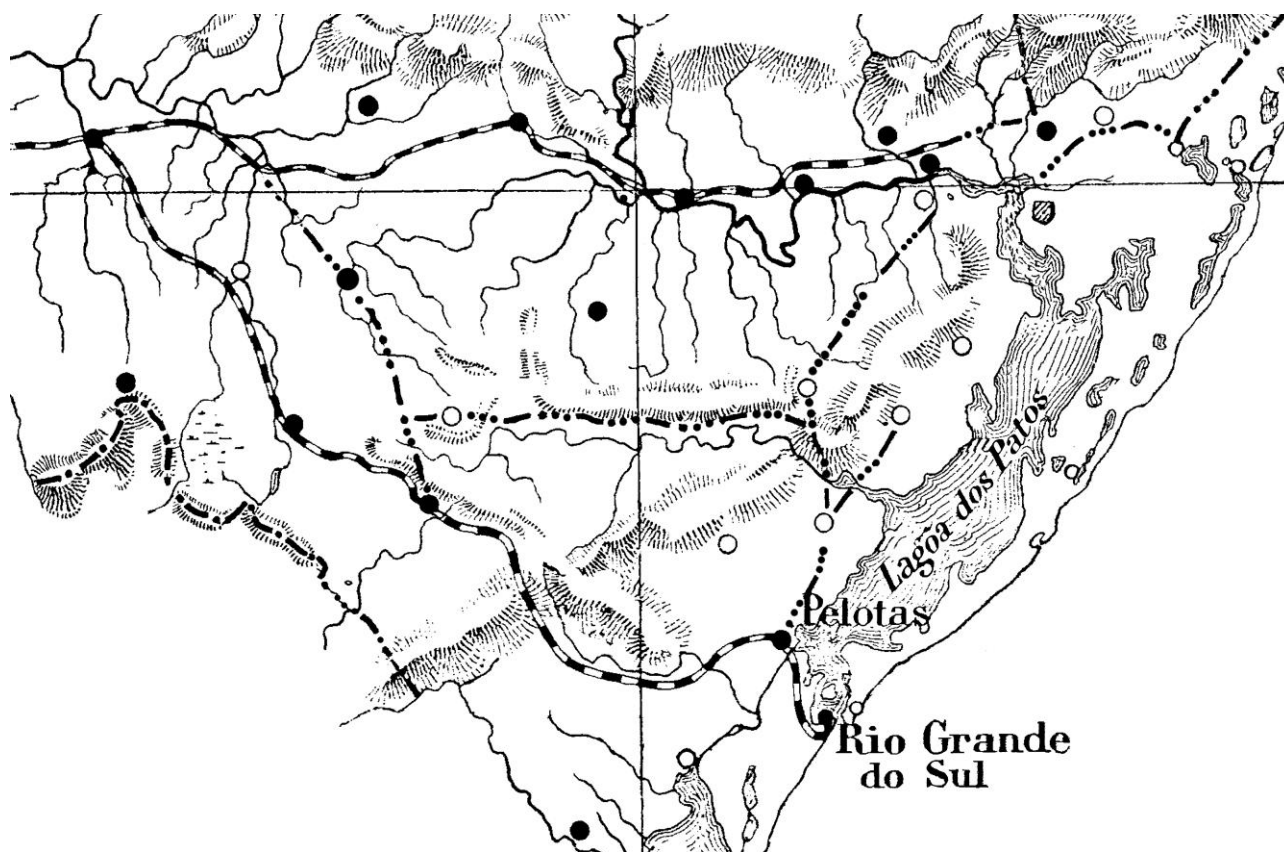


Confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu¹

Ismael Monticelli

2016

O mar está levemente encrespado, e pequenas ondas quebram na praia arenosa.
Italo Calvino em *Palomar*.



Autor desconhecido. Mapa da Lagoa dos Patos. S/d. Arquivo do artista.

I.

A representação cartográfica da Lagoa dos Patos foi adquirida em uma visita a um antiquário de Pelotas/RS em 2012. A Lagoa, pouco conhecida como a maior laguna do Brasil, é localizada dentro do estado do Rio Grande do Sul. Possui 265 quilômetros de comprimento, 60 quilômetros de largura – na sua quota máxima –, 7 metros de profundidade – na sua quota máxima –, e uma superfície de 10.144 quilômetros quadrados, estendendo-se na direção norte-nordeste-sul-sudoeste, paralelamente ao Oceano Atlântico.

Os geógrafos e os geólogos classificam-na como laguna devido a sua ligação direta com o oceano e por sua água salobra. Dessa forma, há constante troca de fluidos entre Lagoa dos Patos e mar/oceano, ao mesmo passo em que, ao banhar cidades como Barra do Ribeiro, Tapes, Pelotas e Rio Grande, o fluxo da água bate nas margens das praias, revolvendo os grãos de areia das bordas e misturando-os com o líquido salgado. Uma pesquisa em artes visuais lembra-me uma longa extensão de água encrespada, como uma laguna. Enquanto artista, sinto-me revolvendo as margens do cotidiano, arrancando seus grãos em quantidade, embaralhando-os ao formar a laguna turva da investigação poética.

A criação em artes não possui “parâmetros rigidamente estabelecidos” que ofereçam instrumentos para que possamos bagunçar as margens do cotidiano metodologicamente, campo em que “não existe um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada a priori”. Assim, cada artista possui um processo de criação particular, sua própria forma de arrancar as partículas de areia do mundo para miscigená-las nas águas da sua poética, cujo procedimento adotado só se tornará consciente no momento da sua própria realização, delegando ao pesquisador a função de inventar uma metodologia de trabalho².

Ao trazer dados precisos sobre a dimensão e localização da Lagoa dos Patos, ofereço ao leitor uma informação obsoleta. Se minha produção artística pode ser vista como um manancial de ondas que se chocam com a margem de uma praia – cujas águas levam, invisivelmente, através de um processo de erosão cotidiana, grãos de sua borda para o interior do líquido –, poderia afirmar que nem a Lagoa dos Patos, nem meu trabalho poético possuem dimensão e localização precisa. Não posso estabelecer

uma representação exata, uma cartografia a priori, daquilo que permanece à mercê do fluxo do tempo, já que tanto laguna quanto pesquisa guardam em si o cerne do trabalho em processo, fagulha do agora que transfigura em outra a Lagoa e a poética. A metodologia que utilizo está em construção com a própria escritura deste texto, ao mesmo tempo em que o desgaste das margens da praia permanece ocorrendo, segundo a natureza que lhe é inerente.

Lembro-me do senhor Palomar, protagonista da obra homônima de Italo Calvino, “homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado” e que “tende a reduzir suas próprias relações com o mundo externo e, para defender-se da neurastenia geral, procura manter tanto quanto pode suas sensações sob controle”³. No primeiro capítulo, conforme sua personalidade, ele “está de pé na areia” da praia “e observa uma onda”, mas não em estado de contemplação, porque isso poderia tirar-lhe do “objetivo limitado e preciso” estabelecido. “Não são “as ondas” que ele pretende observar, mas uma simples onda e pronto”⁴, tentando extrair desse ato “a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples”⁵.

Ao procurar uma forma de olhar que dissolvesse as complicações das coisas, Palomar tinha o intuito de desvendar o que de universal está subscrito no ir e vir das águas, fragmento que guarda a essência de tudo em si. Suas operações, enquanto investigador do cotidiano, conjecturavam a elaboração de uma metodologia quase cartesiana para olhar uma onda, buscando o enigma geral guardado no seu funcionamento e composição.

Em certo momento, o narrador do romance pergunta-se se seu personagem teria conseguido tal objetivo, após ter realizado o árduo exercício de observação: “será que o verdadeiro resultado a que o senhor Palomar está prestes a chegar é o de fazer com que as ondas corram em sentido oposto, de recuar o tempo, de discernir a verdadeira substância do mundo para além dos hábitos sensoriais e mentais?”⁶ No entanto, o homem nervoso fracassa, “a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se” desfigura, se fragmenta e se perde, pois nenhuma onda é igual à outra, já que “isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrastá-la” é uma tarefa impossível, “assim como separá-la da onda que a precede e que

parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la”⁷.

O mundo se apresenta para mim em uma figuração e desfiguração constante, organizando e desorganizando imagens que desvanecem o que vejo, sintetizadas na onda que Palomar observa, impossível de ser percebida inerte e isoladamente. Ao olhar fixamente o encrespamento das águas, uma mera piscadela com duração de fragmento de segundo é capaz de colocar em xeque a estabilidade das coisas: a onda já não é mais a mesma e, muitas vezes, ela já se decompôs.

Poderíamos supor que, a partir do acontecido, Palomar pensou: nossos olhos não são estéreis ante o mundo e funcionam para além das respostas aos estímulos ópticos, tentando significar tudo que vemos a partir da experiência. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser”⁸, por meio da qual olhar o cotidiano torna-se uma ininterrupta prospecção do sensível. Quando vislumbro uma paisagem, meu olhar, preñado de incertezas, elaborará diversas percepções muito particulares sobre o mundo, ao mesmo passo em que o próprio mundo tornar-se-á inquisidor, tentando apreender quem o contempla, lançando-lhe questões imprecisas, cujas respostas serão desveladas através da negociação efetuada entre meu corpo e o meio em que se encontra.

II.

Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores; mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de uma autobiografia qualquer.⁹

Há algum tempo, percebo que minha prática artística vem tangenciando a ideia de paisagem. Essa questão começou a perpassar conscientemente meu trabalho no ano de 2010. Nos dois anos que se seguiram, a palavra *paisagem* tornou-se a linha e a agulha que perfuraria transversalmente o tecido da produção poética e da percepção que tenho do mundo, cosendo com pontos largos o que, agora, gostaria de coser com pontos miúdos.

O narrador de *À procura do tempo perdido*, de Marcel Proust, declara, nos momentos finais do escrito, que começará a escrever um romance: “construirei meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido”¹⁰. Proust fez uso de diversas imagens para ligar as partes e o todo do romance, apresentando o seu trabalho literário como um processo minucioso de coser um artefato vestível, guiado, em parte, pelo pensamento do crítico John Ruskin¹¹, que considerava as catedrais como construções arquitetônicas que se constituíam como “bíblis de pedra”¹².

Proust estabelece certa cumplicidade com seus leitores no momento em que nos empresta o seu livro/roupa, para que possamos lê-lo/vesti-lo ao nosso modo, sugerindo que, na leitura, estivesse implícita a naturalidade e despreensão de quem veste uma roupa. Por mais que possamos perceber sua produção literária, densamente construída, permeada por tramas complexas, o autor oferece-nos percursos multidirecionais em uma escrita movente, desprovida da intenção de alcançar a grandiosidade, robustez e eternidade inerente às catedrais. Marcel Proust apresenta-se como um habilidoso escritor, cujo romance é cosido, a pontos invisíveis, com o fio delicado do cotidiano, constituído da sua experiência particular. Desse modo, o seu processo de costura/criação é, também, a forma como ele vislumbra o cotidiano.

Acredito que meu trabalho tem, no cerne do seu fazer, o perpétuo exercício de bagunçar (perceber) as areias da praia (o mundo), reorganizando-as em forma de

laguna (produção poética). Assim como Proust, que entende o mundo como um vestido e constrói seu romance a partir disso, construo este texto partindo da ideia de percepção do mundo como paisagem. Para tanto, então, aproximar-me-ei de alguns conceitos com o propósito de esboçar o que o termo paisagem representa para mim, já que ele pode ser entendido, aqui, tanto como meu processo de criação quanto como uma forma particular de olhar para as coisas.

III.

Primeiramente, farei alguns apontamentos referentes às possíveis posições que posso assumir mediante uma paisagem: “nossa visão depende da localização em que se está, se no chão, em um andar baixo ou alto de um edifício, num miradouro estratégico, num avião...” O ponto de vista escolhido para observação alterará completamente minha percepção sobre o que está sendo visto. “A paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos olhos, segundo o lugar onde estejamos”. O horizonte parecerá cheio de barreiras quando observado ao nível do solo, diferentemente da percepção da mesma paisagem na altura do vigésimo andar de um edifício, onde “desaparecem ou se atenuam os obstáculos à visão, e o horizonte vislumbrado não se rompe”¹³.

Pensando sobre a pesquisa na universidade, poderia supor que o estágio cujo “horizonte vislumbrado” do trabalho “não se rompe” é aquele no qual são apresentados os resultados. Isto é, no formato final do texto, em que a averiguação realizada constituir-se-ia de forma clara e concisa, cuja pertinência transpareceria a limpidez de uma linha reta que separa céu e terra.

No entanto, para mim, cujo “ponto de partida” da investigação “se situa obrigatoriamente na prática artística (...), com os questionamentos que ela contém e as problemáticas que ela suscita”¹⁴, acredito que o posicionamento que devo adotar perante a pesquisa diverge do “pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral”¹⁵. O vínculo que procuro com o trabalho é o mesmo que estabeleço como observador da paisagem da laguna, em cujas águas estou imerso, cujas ondas encontram-se agitadas a tal ponto que se convertem em barreiras visuais, tirando-me a capacidade de entrever o horizonte como um todo.

Pensemos, então, no dilema encontrado pelo senhor Palomar, que aplicou a outras coisas do cotidiano o método rigoroso desenvolvido por ele para instrumentalizar a observação de uma onda. Seu objetivo de encontrar “a chave para a padronização da complexidade do mundo” permaneceu constantemente frustrado, trazendo-lhe, dessa forma, uma “série de infortúnios intelectuais”¹⁶. Decide, então, mudar de estratégia, deixando a observação precisa e objetiva de lado, para adotar a contemplação como forma de olhar para as coisas: “para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de

circunstâncias externas conforme”¹⁷. A partir de então, “sua atividade principal seria contemplar as coisas pelo seu exterior”, não se esquivando dos “reclamos que lhe vêm” delas e dando a devida importância à operação de observar. No entanto, quando o personagem resolve posicionar-se de outra forma diante das coisas, logo tem a impressão de que está “arruinando tudo, como acontece toda vez que mete no meio seu próprio eu e todos os problemas que tem com o próprio eu”:

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse?¹⁸

Com base nisso, penso que falar sobre paisagem é construir um fazer artístico a partir de uma contemplação particular e individual do cotidiano, através da qual olhar para alguma coisa é, ao mesmo tempo, depositar o eu naquilo que é observado. “A abertura para o mundo supõe que o mundo seja e permaneça horizonte, não porque minha visão o faça recuar além dele mesmo, mas porque, de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado”¹⁹. Ou seja, observar uma paisagem (o processo de criação) é, ao mesmo tempo, estar na paisagem, cuja linha que demarca a fronteira entre céu e terra é como o fio de uma navalha que se encontra ao longe, mas que, no entanto, corta-me silenciosamente, tornando-me parte constituinte do horizonte-fio.

Olho para a pesquisa em arte, o horizonte da laguna, estando imerso nela, fazendo do uso da primeira pessoa o dispositivo adotado para colocar-me no solo do mundo sensível. Meu corpo porta-se como os olhos interrogadores de Palomar, que, ao invés de lançarem-se em direção à imensidão do espaço, funcionam como um telescópio invertido, com a lente voltada para a sua proximidade, sedimentando sobre a superfície das coisas visíveis a espessa camada imaterial das minhas experiências.

Então, neste momento, peço desculpas ao leitor, pois assumirei, definitivamente, o lugar do sujeito que se encontra imerso na laguna de águas encrespadas, um naufrago à deriva, que nada à procura do solo para aportar. Prefiro narrar experiências já vividas a almejar um saber universal que torna silencioso o eu que o

relata. Afinal, não existe teoria que não seja, também, ficção: o ponto de partida de ambas é, inevitavelmente, a percepção do indivíduo que as elaborou.

IV.

Quando olho o mundo, estou, de certa forma, olhando-me em outras coisas. O segundo apontamento que gostaria de realizar toca indiretamente esta questão: “a paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea”²⁰. A sucessão dos modos de produção através da história acabou por intensificar a inserção de elementos artificiais na paisagem. “Em eras bastante remotas, os instrumentos de trabalho eram um prolongamento do homem, mas, à medida que o tempo passa, vão-se transformando em prolongamentos da terra, próteses ou acréscimos à própria natureza, duráveis ou não”²¹.

Tudo aquilo que o homem produz, técnica e culturalmente, fica inscrito na paisagem, testemunha ocular da “reprodução de níveis diferentes de forças produtivas, materiais e imateriais”²², estando inclusa, neste contingente, a cultura. O homem inventou pontes, estradas, edifícios, portos, depósitos, etc., próteses que se tornaram indispensáveis para o escoamento das forças produtivas na contemporaneidade, ficando cada vez mais difícil distinguir quais elementos são naturais ou artificiais.

A partir disso, imaginemos, então, que a frequência das chuvas na laguna tem diminuído e que o índice pluviométrico manteve-se baixo por, no mínimo, dois meses seguidos. O manancial, conseqüentemente, acabou sofrendo uma perda gradual do volume aquoso, tornando expostas algumas formações arenosas que ficam acobertadas pela água. Próximo ao centro da laguna, acabou por emergir um banco de areia, assemelhado a uma ilha, cujo meio apontava algo inusitado: a ruína de uma pequena casa de pedra. Sabe-se da ocorrência de situações parecidas em casos de vilas inundadas artificialmente, em virtude do desvio do curso de algum rio ou da construção de açudes.

Suponhamos, então, que essa laguna não se enquadre em nenhum dos casos, levando-nos a crer que esse banco de areia já havia submergido outrora, num número indefinido de vezes, permanecendo visível tempo suficiente para que alguém pudesse considerá-lo local seguro para estabelecer moradia. Eu, que estava, ininterruptamente, nadando nas águas encrespadas da laguna, acabei aportando na pequena ilha

surgida do nada. Comecei a investigá-la aos moldes dos navegantes que, ao aventurarem-se em mares familiares, descobrem um território nunca avistado antes.

Com o passar dos dias, por mais que o ritmo das chuvas tenha recobrado seu curso natural, o volume de água advindo do céu não era capaz de tornar invisível a pequena ilha. O que parecia ser uma breve visita exploratória transformou-se em uma empreitada para o estabelecimento do pequeno território como lar: resolvi permanecer por tempo indeterminado, tentando devolver a casa e a seus arredores o vigor que o tempo havia confiscado.

No intuito de tornar aquele sítio um espaço íntimo, iniciei a realização de alguns procedimentos que destituíssem o pequeno continente de sua aridez. Comecei, pois, o cultivo de um gramado que pudesse tornar-se o quintal da ruína, com as mesmas espécies de vegetação que o senhor Palomar tem no seu jardim: “relva, mato e trevo. Esta é a mistura que em partes iguais foi espalhada sobre o terreno no momento da sementeira”. Passei, então, a perceber o gramado de outra forma, considerando-o um elemento artificial da paisagem, nascido das minhas mãos que viabilizaram a fecundação da terra. No entanto, o mato, elemento natural, gerou-se espontaneamente em meio à vegetação cultivada, estabelecendo “um acordo cúmplice” com “as ervas da sementeira”²³.

Estendi esse pensamento para a arte e passei a compreender que, assim como o gramado, o processo de criação é composto de *elementos artificiais* – o “subconjunto de ervas cultivadas” –, representados pelas experiências obtidas no embate do meu corpo com o mundo, e de *elementos naturais* – o “subconjunto de ervas espontâneas ditas daninhas” –, formados pelo imbricamento de memórias e pensamentos que me constituem enquanto indivíduo. Ao final, a distinção entre os elementos naturais e artificiais torna-se impossível: “sopra o vento, voam as sementes e os polens, a relação entre os conjuntos se transtorna...”²⁴ Ambos grupos tornam-se parte de um único gramado, um único fazer artístico, que concatena as minhas memórias com as experiências que me perpassam no presente momento, sedimentadas em conjunto pelo fluxo do tempo.

Entender a vegetação como um conjunto indissociável é rememorar a metáfora de Heráclito, que vê sua imagem refletida no rio e pensa que já não é mais o mesmo sujeito que havia avistado o rio pela última vez.

Ou seja, somos algo cambiante e algo permanente. Somos algo essencialmente misterioso. O que seria cada um de nós sem sua memória? É uma memória que em boa medida se constitui de ruído, mas que é essencial. Para ser quem sou não é necessário, por exemplo, que eu me lembre de que vivi em Palermo, em Adrogué, em Genebra, na Espanha. Ao mesmo tempo, preciso sentir que não sou o que fui naqueles lugares, que sou outro. É esse o problema da identidade em contínua mudança. E talvez a própria palavra mudança seja suficiente. Porque, se falamos em mudança de algo, não dizemos que algo é substituído por outra coisa. Dizemos: "A planta cresce". Não queremos dizer com isso que uma planta pequena deva ser substituída por outra maior. Queremos dizer que essa planta se transforma em outra coisa. Ou seja, a ideia da permanência no fugaz.²⁵

As águas da laguna fluem... E por ter ficado imerso nelas, nadando à procura de um solo para aportar, afirmo: ninguém vai duas vezes ao mesmo rio, "porque nós mesmos somos um rio, também nós somos flutuantes"²⁶. Flutuantes como as minhas memórias e as experiências que me estão perpassando agora. O gramado que plantei sempre terá oculto em si a sua condição inicial, na qual era possível distinguir a grama cultivada do mato gerado espontaneamente, mas que, concomitantemente, já não é mais o mesmo, é outro conjunto, que está flutuando como um corpo sobrenadando a laguna rumo ao fugidio.

V.

Os elementos artificiais são dispositivos do agora, que, através do filtro dos meus olhos, tateiam a paisagem em busca de pontos de atenção, correspondentes a uma forma de identificação do eu no mundo observado. Ao mesmo tempo, são uma forma de identificação do mundo em mim, como falou Alberto Giacometti: "o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior"²⁷.

A identificação das semelhanças é um fenômeno individual, que obedece à impressão de cada olhar, como Giacometti, que identificou subjetivamente nas telas o que do mundo está contido nelas. Existem semelhanças que são incontáveis, "das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo", e que se apresentam de forma mais complexa. Podemos entender as brincadeiras infantis como impregnadas "de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comediante ou professor, mas também moinho de vento e trem"²⁸. Seria como se as brincadeiras infantis estivessem munidas da "força irrealizadora", aptas em transformar o "ausente em presente", o "presente em ausente" e, com isso, "criar inteiramente o inexistente": um armário pode transfigurar-se em um navio-em-imagem, através da presentificação do mar juntamente à ausentificação do armário, tudo em benefício da criação da aventura nos mares, que é o inexistente²⁹.

Acredito que a ideia de semelhança encontra-se presente no cerne do fazer artístico, tornando-se uma forma de enfrentamento para se posicionar no mundo enquanto indivíduo. A produção poética aproxima-se do que Jorge Luis Borges apontou sobre o ofício do escritor: "o escritor está vivo, a tarefa de ser poeta não se realiza num horário determinado". Quem é artista é artista o tempo todo e se vê continuamente assaltado pela arte³⁰. No momento em que lanço meu olhar para o mundo, naturalmente, procuro identificar o eu naquilo que é observado, ao mesmo passo em que o mundo vem, imediatamente, ao meu encontro, oferecendo-me o cotidiano como potência/instrumento/matéria-prima para a criação, como nas noites em que aponto para o céu o telescópio encontrado na pequena casa arruinada, onde, sentado no gramado que cultivei, admiro os corpos luminosos. Ao identificar "clareiras (...), brechas ocas e negras, fixo meu olhar para me projetar nelas"³¹, tentando

enxergar, na “geometria exata dos espaços siderais”³², o que viam os antigos, ao lerem “no céu a posição dos astros e” lerem “ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro e o destino”³³.

VI.

No entanto, hoje, ao realizar minha observação do firmamento, ele parecia “muito mais povoado do que qualquer mapa” poderia indicar. Eu, que tantas vezes recorri à exatidão dos corpúsculos brilhantes para desprender-me da Terra, “lugar de complicações supérfluas e de aproximações confusas”³⁴, sentia-me abismado a cada tentativa de “contemplar uma constelação”³⁵. A “observação das estrelas” transmitia-me “um saber instável e contraditório (...) inteiramente o contrário do que dela sabiam extrair os antigos”. Mesmo com minha observação dos astros, “noite após noite (...), seguindo-lhes os cursos e percursos ao longo das curvas binárias da abóbada obscura”, meu relacionamento com o céu não deixava de ser perturbado, afastando-me cada vez mais da possibilidade de desvendar “a noção de um tempo contínuo e imutável, separado do tempo transitório e fragmentário dos acontecimentos terrestres”³⁶.

“Do conhecimento mítico dos astros” captava “apenas alguns vislumbres estanques; do conhecimento científico, os ecos divulgados pelos jornais”; começava a desconfiar de tudo aquilo que sabia. “Eis uma flecha esplendente que sulca o céu. Um meteoro? Estas são as noites nas quais o riscar das estrelas cadentes é mais frequente. Contudo, poderia muito bem ser um avião de passageiros iluminado”. Minha vista se mantinha “vigilante, disponível, desprendida de qualquer certeza”³⁷.

No entanto, tudo me fugia, até mesmo o que considerava mais sensível como a “pequenez do nosso mundo em relação às distâncias incomensuráveis”. “O firmamento é algo que está lá em cima, mas do qual não se pode extrair nenhuma ideia de dimensões ou de distância”³⁸. “Se os corpos luminosos estão prenes de incertezas, só resta confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu. Que pode ser mais estável do que o nada?”³⁹

VII.

Por deter-me demoradamente aos inúmeros detalhes vistos no céu, acabei sobrecarregando meus olhos, cujas imagens não eram vistas nitidamente: necessitei, então, “fechar por um momento as pálpebras”, deixando que as pupilas exaustas reencontrassem “a percepção precisa dos contornos, das cores, das sombras”⁴⁰. Com os olhos cerrados, pareceu-me que o firmamento e os astros afastavam-se de mim. Imaginava-me, agora, em um quarto escuro, onde o mundo visível parecia ter desaparecido juntamente ao meu corpo, como se eu estivesse imerso em uma espécie de dormência.

Corpo mergulhado em olhos, corpo-olhos. Como agora, em que minha pele toca a grama, mas que não a sinto. “Mas alguma coisa acontece. Que coisa é essa que acontece? Podem ser percepções, podem ser sensações ou podem ser simplesmente memórias ou imaginações. Mas sempre acontece alguma coisa”, mesmo quando o meu corpo-olhos se encontra centrado em si mesmo, momentaneamente cegado. “Se pensarmos que o mundo é simplesmente nossa imaginação, se pensarmos que cada um de nós está sonhando um mundo, por que não supor que passamos de um pensamento a outro e que não existem subdivisões, posto que não as sentimos?”⁴¹ O mundo existe nesta confusão entre sono e sonho, onde é impossível distinguir o limite entre o que parece real e o que parece imaginário.

No momento em que abri os olhos, tentando novamente vislumbrar as estrelas, algumas frases vagas surgiram em minha lembrança, oriundas de um livro que encontrei no chão da casa-ruína: “tudo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, daquilo que a vista abarca”⁴². No entanto, as palavras dissolveram-se lentamente, ao mesmo tempo em que o borrão negro em que o céu havia se transformado se intensificou. Ao tentar recobrar a visão precisa sobre as coisas, coloquei a mão no bolso em busca do colírio que sempre me é útil em casos desse tipo. O contato dos pingos com os globos oculares acabaram por desemaranhar momentaneamente o nó dos meus pensamentos: meus olhos são janelas-filtro que emolduram um mundo-paisagem!

Contudo, embebidas pelo fluido oftálmico, minhas vistas mantiveram-se enxergando os mesmos astros desfocados como manchas de luz que perfuram o céu. O estado débil em que minha visão se encontrava foi agravado pelo uso do colírio.

“Alles Nahe werde fern” – tudo que está perto se afasta. Meus olhos lentamente foram-se fechando, como o crepúsculo a que Goethe se referia ao escrever essa frase. “Tudo o que está perto se afasta, é verdade. Ao entardecer, as coisas mais próximas se afastam de nossos olhos bem como o mundo visível afastou-se dos meus”⁴³ neste momento, em cujo sono profundo se instaurou. Sentia-me pronto, como nunca antes, para apropriar-me do mundo: “ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho”⁴⁴.

E aqui relembro um dos belos versos de Tennyson, um dos primeiros versos que ele escreveu: Time is flowing in the middle of the night (o tempo que flui à meia-noite). É uma ideia muito poética, essa de que o mundo inteiro está dormindo, mas enquanto isso o silencioso rio do tempo – essa metáfora inevitável – flui nos campos, nos porões, no espaço, flui entre os astros.⁴⁵

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. **Doutrina das sementeiras**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 1. pp. 108-113. 1994.

BERNARDET, J. C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BORGES, J. L. **Borges, oral & Sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, I. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CONTI, M. S, **Há uma santa com seu nome**. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-76/questoes-literarias/ha-uma-santa-com-seu-nome>>. Acesso em: 19.01.2014.

LANCRI, J. **Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi**. In: GOSSELIN, P.; LE COGUEC, E. (orgs.). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, v. 1. pp. 09-20. 2006.

MERLEAU-PONTY, M. (a) **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. (b) **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PROUST, M. **O Tempo reencontrado**. São Paulo: Globo, 2006.

REY, S. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, v. 1. pp. 123-140. 2002.

SANTOS, M. **Metamorfose do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia**. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

¹ Esse texto foi produzido a partir da pesquisa que realizei durante o curso de Mestrado em Artes Visuais – Processos de criação e poéticas do cotidiano –, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas PPGAV/UFPel, entre 2012 e 2014, com financiamento da CAPES.

² “A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la”. Sandra Rey em *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*, p. 125.

³ Italo Calvino em *Palomar*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Maurice Merleau-Ponty (a) em *O Olho e o Espírito*, p. 53.

⁹ Paul Valery apud Jean-Claude BerbarDET. p. 8.

-
- ¹⁰ Ver Marcel Proust, em *O tempo reencontrado*.
- ¹¹ Marcel Proust foi tradutor da obra crítica de John Ruskin.
- ¹² Mário Sergio Conti, em *Há uma santa com seu nome*, p. 58.
- ¹³ Milton Santos, em *Metamorfose do espaço habitado*, p. 68.
- ¹⁴ Jean Lancry, em *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, p.11.
- ¹⁵ Maurice Merleau-Ponty (a), op. cit., p. 17.
- ¹⁶ Italo Calvino, op. cit., p. 101.
- ¹⁷ Ibid., p. 7
- ¹⁸ Ibid. p. 101-102.
- ¹⁹ Maurice Merleau-Ponty (b), em *O visível e o invisível*, p.101.
- ²⁰ Milton Santos, op. cit., p. 71.
- ²¹ Ibid., p. 72.
- ²² Ibid., p. 70.
- ²³ Italo Calvino, op. cit., p. 29-30.
- ²⁴ Ibid., p. 31-32.
- ²⁵ Jorge Luis Borges, em *Borges, oral & Sete noites*, p. 77-78.
- ²⁶ Ibid., p. 68.
- ²⁷ Alberto Giacometti apud Maurice Merleau-Ponty (a), p. 22.
- ²⁸ Walter Benjamin, em *Doutrina das semelhanças*, p. 108-109.
- ²⁹ Marilena Chauí, em *Convite à Filosofia*, p. 134.
- ³⁰ “Quem é poeta é poeta o tempo todo e se vê continuamente assaltado pela poesia”. Jorge Luis Borges, op. cit., p. 212.
- ³¹ Italo Calvino, op. cit., p. 44.
- ³² Ibid., p. 43.
- ³³ Walter Benjamin, op. cit., p. 109.
- ³⁴ Italo Calvino, op. cit., p. 42-43.
- ³⁵ Ibid., p. 42.
- ³⁶ Ibid., p. 44.
- ³⁷ Ibid., p. 44-45.
- ³⁸ Ibid., p. 42-43.
- ³⁹ Ibid., p. 44.
- ⁴⁰ Ibid., p. 39.
- ⁴¹ Jorge Luis Borges, em *Borges, oral & Sete noites*, p. 74.
- ⁴² Milton Santos, op. cit., p. 67.
- ⁴³ Johann Wolfgang von Goethe apud Jorge Luis Borges, p. 213.
- ⁴⁴ Italo Calvino, op. cit., p. 40.
- ⁴⁵ Jorge Luis Borges, op. cit., p. 67.