

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PELOTAS
Centro de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Visuais
Mestrado em Artes Visuais
Processos de criação e poéticas do
cotidiano**



Dissertação

Tapetum lucidum

Ismael Agliardi Monticelli

Pelotas, 2014

ISMAEL AGLIARDI MONTICELLI

TAPETUM LUCIDUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre Artes Visuais.

ORIENTADOR

Profº Drº Daniel Albernaz Acosta

Pelotas, 2014

ISMAEL AGLIARDI MONTICELLI

TAPETUM LUCIDUM

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

DATA DA DEFESA

28 de março de 2014

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Daniel Albernaz Acosta (orientador)

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP)

Profª Drª Adriane Hernandez

Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profº Drº Eduardo Veras

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do
Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profª Drª Patricia Franca-Huchet

Doutora em Artes e Ciências da Artes pela Université de
Paris I (Panthéon-Sorbonne)

MONTICELLI, Ismael Agliardi. *Tapetum lucidum*.
2014. 180f. Dissertação (Mestrado em Artes
Visuais) - Pós-graduação em Artes Visuais,
Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, Pelotas, 2014.

RESUMO

Partindo do encontro fortuito com um mapa antigo da Lagoa dos Patos e seus arredores, esta dissertação buscou costurar considerações sobre o processo de criação em artes visuais do autor e a sua imbricada relação com a paisagem, partindo da premissa de que, por trás de toda prática artística, subjaz uma poética resultante de uma forma particular de contemplar o mundo. A partir do entrecruzamento das experiências do artista com referenciais teóricos oriundos da filosofia, mais especificamente da fenomenologia, literatura, história e geografia, buscou-se averiguar outros procedimentos de pensar, relatar, escrever e apresentar um processo de criação em artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

processo de criação
artes visuais
paisagem
cotidiano
olhar

ABSTRACT

Leaving my encounter fortuitous with an old map of the Lagoa dos Patos and its surroundings, this dissertation seeks to sew considerations about the process of creating visual art and its intertwined relationship with the landscape, on the premise that, behind all artistic practice, underlies a poetics that results in a particular way to contemplate the world. I seek to investigate other forms of thinking, report, write and present a creative process in visual arts, from the crossing of my experience as a visual artist with theoretical derived from philosophy, more specifically phenomenology, literature, history and geography.

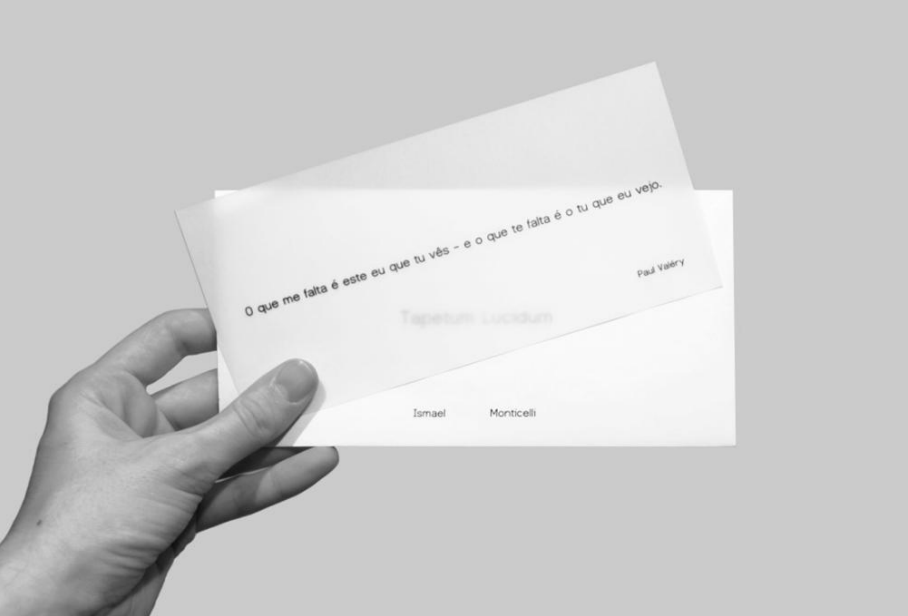
KEYWORDS

creation process
visual arts
landscape
everyday
view

SUMÁRIO

CARTA AO LEITOR	8
LOCALIZAÇÃO INICIAL	26
A-B	28
CNSTRR	63
O DESERTO DOS TÁRTAROS	75
NCNTRR	83
C-D	93
COLÍRIOS	139
LOCALIZAÇÃO FINAL	171
REFERÊNCIA	173





O que me falta é este eu que tu vês – e o que te falta é o tu que eu vejo.

Paul Valéry

Tapetum Lucidum

Ismael

Monticelli

Pelotas, 26 de fevereiro de 2014.

Prezado(a),

Espero que esta carta o(a) encontre bem.

É com prazer que lhe envio a caixa *Tapetum Lucidum*, construída, nestes últimos dois anos, como proposta do que poderia vir a ser uma pesquisa em arte na universidade.

O seu ponto de partida deu-se quando, nas primeiras disciplinas cursadas no mestrado, deparei-me com o texto *Como a noite trabalha em estrela e por quê*, de Jean Lancri. Nos parágrafos iniciais, o autor escreve sobre a ideia da “tese 100 modelos”. Lancri refere-se ao numeral *100* e, ao mesmo tempo, à preposição *sem*, para afirmar que não haveria um único modelo, “porque ela deve se desdobrar em tantos modelos quanto

seriam os pesquisadores: esperamos poder contá-los um dia por centenas!”.

Ao entrar em contato com esse pensamento, comecei a imaginar os diversos rumos que a dissertação poderia percorrer, ao mesmo tempo em que a dúvida obscurecia o caminho para que um modelo de monografia fosse definido. Muitas perguntas surgiram no processo da sua construção, às vezes complementares umas às outras, às vezes contraditórias:

- *Como devo me colocar mediante a realização de uma pesquisa em poéticas visuais? Qual ponto de vista que devo adotar?*
- *Como escrever sobre o processo de criação do trabalho artístico?*
- *O que devo escrever/mostrar e o que não devo escrever/mostrar sobre o processo de criação em uma dissertação em poéticas visuais?*

- A dissertação deverá ter um compromisso com o erótico (mostrar sem mostrar) ou com o pornográfico (mostrar tudo)?
- Como não esvaziar o trabalho artístico de outras possíveis leituras, no momento em que falo dele?
- Como manter o frescor, vitalidade e continuidade, inerente ao processo de criação, em uma dissertação?
- Como construir a dissertação com o trabalho artístico (não “sobre o trabalho” ou “através do trabalho”)?
- A dissertação em poéticas visuais poderá recorrer à ficção ou ela deverá manter um compromisso com a veracidade dos fatos?
- Como utilizar os referenciais teóricos em uma dissertação em poéticas visuais?
- Como utilizar os referenciais artísticos em uma dissertação em poéticas visuais?

- Como apresentar os trabalhos que foram realizados no percurso da pesquisa poética?
- Qual o formato que uma dissertação em poéticas visuais pode assumir (livro, caixa, objeto, etc.)?
- Como tornar a dissertação em poéticas visuais um dispositivo de compartilhamento?
- Como oferecer a dissertação em poéticas visuais ao leitor?
- Como incitar o leitor a operar com a dissertação (não “sobre a dissertação” ou “através da dissertação”)?

Percebi que me desviaria do caminho se tentasse responder antecipadamente a todas essas questões complexas e de desdobramentos infinitos. No entanto, elas me orientaram na procura de uma forma particular de entrelaçar a produção plástica à produção textual, tentando deixá-las escoradas uma na

outra, a ponto de tornarem-se um corpo indissociável e indiscernível.

Roland Barthes fala em *O prazer do texto*: “se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer”. Mas “escrever no prazer” não “me assegura (...) o prazer de meu leitor”. Por isso, construí *Tapetum Lucidum* pensando no leitor, desejando-o, mesmo “sem saber onde ele está”.

Finalizando o trabalho, lembrei-me de um senhor aposentado que, em 2010, foi destaque nos jornais ingleses. Jack Harris havia ganhado um quebra-cabeça de 5.000 peças de sua filha, no Natal de 2002. Trabalhando por oito anos, perto de completar a imagem da pintura "O Retorno do Filho Pródigo" de James Tissot, Harris descobriu que uma peça do jogo havia se perdido. Talvez, a impossível conclusão do quebra-cabeça de Harris e o encerramento de uma pesquisa no curso de mestrado tenham em comum

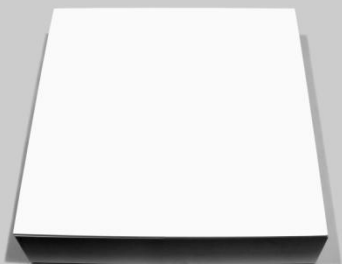
a sensação de que, ao final, sempre está faltando algo...

Por isso, convido-o(a) a compartilhar esse espaço comigo, na tentativa de completar esse quebra-cabeça de peças faltantes.

“Que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”!

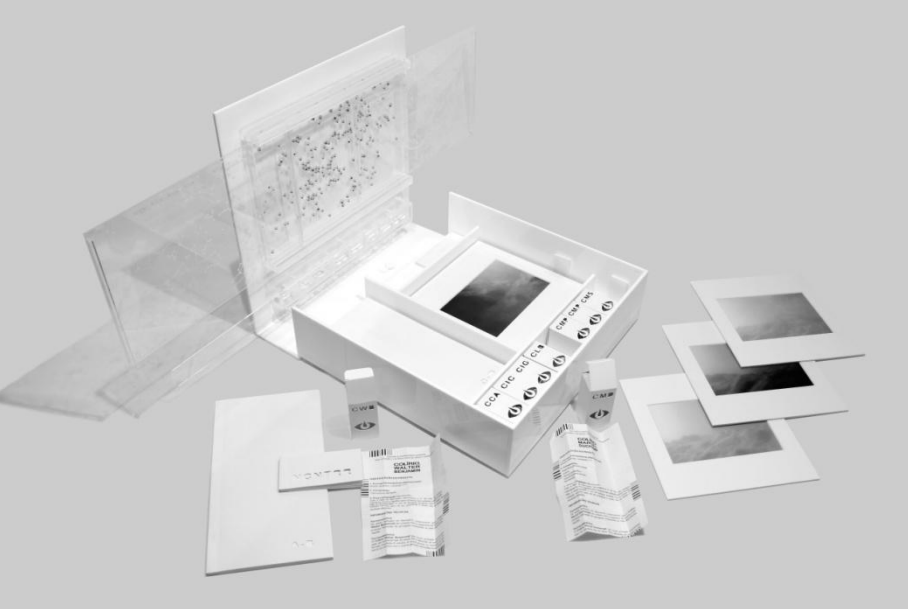
Saudações,

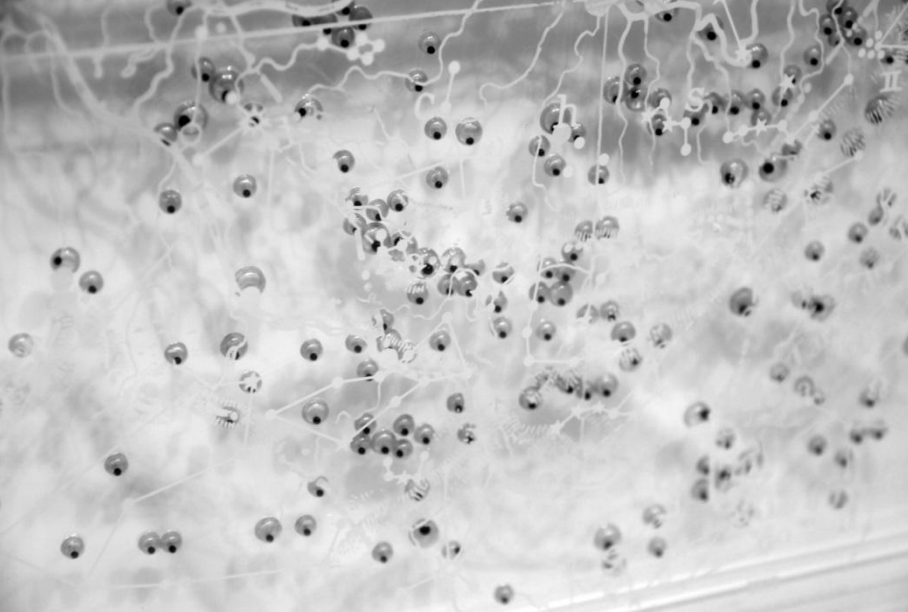
Ismael Monticelli







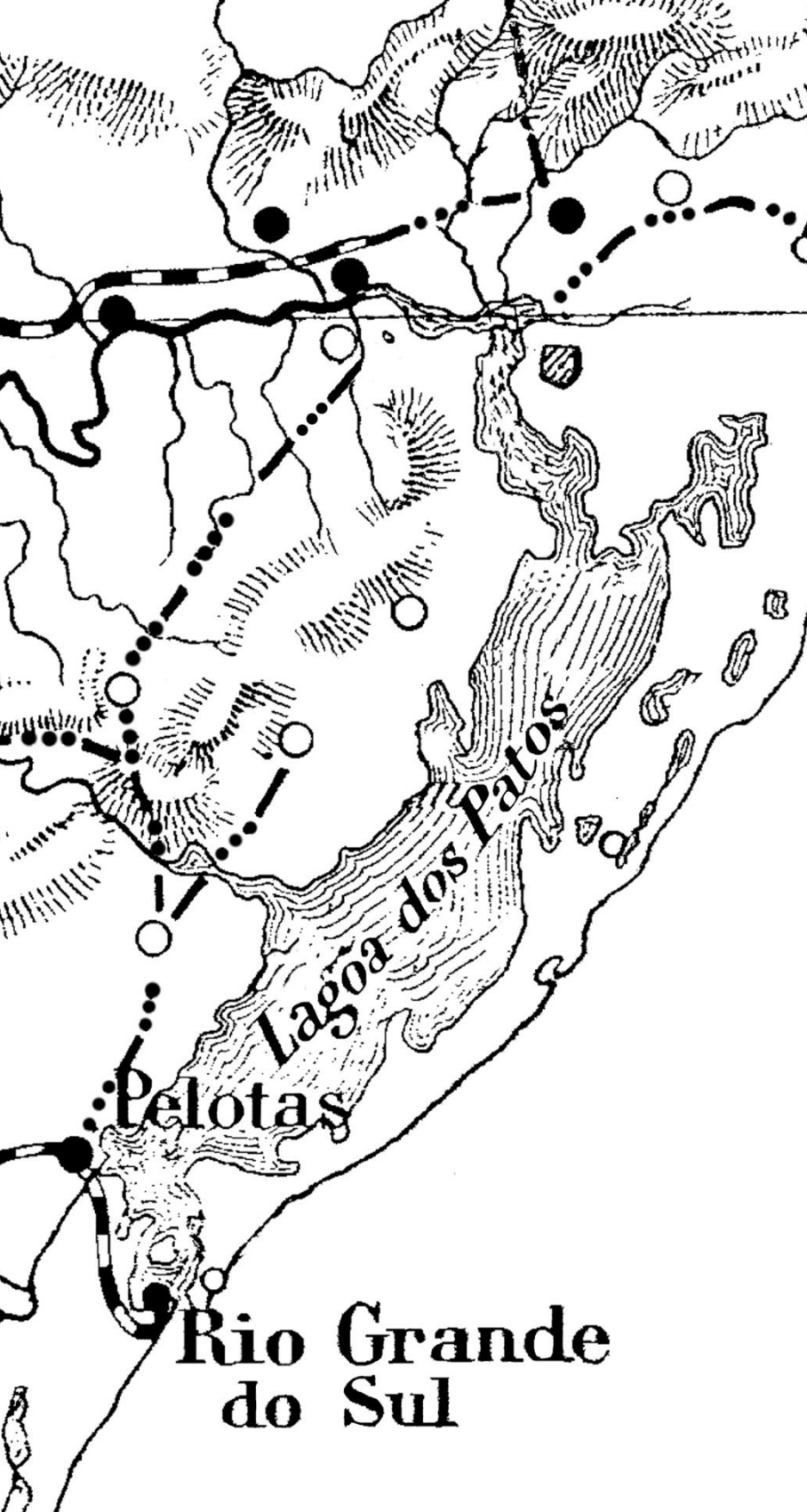












Lagoa dos Patos

Pelotas

Rio Grande
do Sul

*O mar está levemente
encrespado, e pequenas ondas
quebram na praia arenosa.*

Italo Calvino em *Palomar*

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 de 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 trabalho¹.

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

¹ “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.

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”². No primeiro capítulo, conforme sua personalidade, ele “está de pé na areia” da praia “e observa uma onda”, mas não em estado de contemplação,

² Italo Calvino (a) em *Palomar*, p. 8.

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”³, tentando extrair desse ato “a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples”⁴.

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, eram elucubradas com o intuito de elaborar 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

³ Ibid., p. 7.

⁴ Ibid., p. 10.

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?”⁵ 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

⁵ Ibid., p. 10.

mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la”⁶.

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

⁶ Ibid., p. 7.

aspectos do ser”⁷, 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.

⁷ Maurice Merleau-Ponty (a) em *O Olho e o Espírito*, p. 53.

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.*⁸

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.

⁸ Paul Valéry apud Jean-Claude Barbardet. p. 8.

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”⁹. 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 Ruskin¹⁰, que considerava as catedrais como construções arquitetônicas que se constituíam como “bíblias de pedra”¹¹.

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

⁹ Ver Marcel Proust, em *O tempo reencontrado*.

¹⁰ Marcel Proust foi tradutor da obra crítica de John Ruskin.

¹¹ Mário Sergio Conti, em *Há uma santa com seu nome*, p. 58.

que, na leitura, estivesse implícita a naturalidade e despretensão 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”¹².

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 delimita 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”¹³, acredito que o posicionamento que devo adotar perante a pesquisa diverge do “pensamento de ciência - pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto

¹² Milton Santos (a), em *Metamorfose do espaço habitado*, p. 68.

¹³ Jean Lancry, em *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*, p.11.

em geral”¹⁴. 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 cartesiano 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”¹⁵. Decide, então, mudar de estratégia, deixando a observação precisa e objetiva de lado, para adotar a contemplação como forma de olhar

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty (a), op. cit., p. 17.

¹⁵ Italo Calvino (a), op. cit., p. 101.

para as coisas: “para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme”¹⁶. 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

¹⁶ Ibid., p. 7

*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?*¹⁷

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”¹⁸. 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

¹⁷ Ibid. p. 101-102.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty (b), em *O visível e o invisível*, p.101.

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. É mais verossímil narrar

experiências já vividas do que fingir 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.

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”¹⁹. 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

¹⁹ Milton Santos (a), op. cit., p. 71.

terra, próteses ou acréscimos à própria natureza, duráveis ou não”²⁰.

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”²¹, 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

²⁰ Ibid., p. 72.

²¹ Ibid., p. 70.

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 pequenina 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”²².

Estendi esse pensamento para a arte e passei a compreender que, assim como o gramado, meu 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”

²² Italo Calvino (a), op. cit., p. 29-30.

-, 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...”²³ Ambos grupos tornam-se parte de um único gramado, um único fazer artístico, que concatena as minhas memórias com as experiências que me estão perpassando 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

²³ Ibid., p. 31-32.

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.²⁴

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”²⁵. Flutuantes como as minhas

²⁴ Jorge Luis Borges (a), em *Borges, oral & Sete noites*, p. 77-78.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

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.

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"²⁶.

A identificação das semelhanças é um fenômeno individual, que obedece à imprecisão 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

²⁶ Alberto Giacometti apud Maurice Merleau-Ponty (a), p. 22.

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”²⁷. 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 inexistente²⁸.

²⁷ Walter Benjamin, em *Doutrina das semelhanças*, p. 108-109.

²⁸ Marilena Chauí, em *Convite à Filosofia*, p. 134.

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 arte²⁹. 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.

²⁹ “Quem é poeta é poeta o tempo todo e se vê continuamente assaltado pela poesia”. Jorge Luis Borges (a), op. cit., p. 212.

Todas as noites, 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”³⁰, tentando enxergar, na “geometria exata dos espaços siderais”³¹, 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”³².

No entanto, hoje, o firmamento 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

³⁰ Italo Calvino (a), op. cit., p. 44.

³¹ Ibid., p. 43.

³² Walter Benjamin, op. cit., p. 109.

aproximações confusas”³³, sentia-me abismado a cada tentativa de “contemplar uma constelação”³⁴. 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”³⁵.

“Do conhecimento mítico dos astros” captava “apenas alguns vislumbres estanques; do conhecimento científico, os ecos divulgados pelos jornais”; começava a

³³ Italo Calvino (a), op. cit., p. 42-43.

³⁴ Ibid., p. 42.

³⁵ Ibid., p. 44.

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”³⁶.

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”³⁷.

*Se os corpos luminosos estão
preñes de incertezas, só
resta confiar na escuridão,
nas regiões desertas do céu.
Que pode ser mais estável do
que o nada?*³⁸

³⁶ Ibid., p. 44-45.

³⁷ Ibid., p. 42-43.

³⁸ Ibid., p. 44.

MANUAL DE INSTRUÇÕES PARA CONSTRUIR PAISAGENS EM CASA

TAMANHO DO TERRENO

A dimensão da paisagem será a
dimensão da sua percepção.

TIPO DE UTILIZAÇÃO

Imaginária, aparentada com o infinito.

PAISAGEM DO ENTORNO

Cotidiana, do gênero do artifício.

NECESSIDADES ESPECÍFICAS PARA CONSTRUIR A PAISAGEM

Fixar-se no numeroso, no ondulante e
no fugidio.

PASSO 1
ESCOLHENDO O LUGAR

A| Delimite na sua casa um lugar em que o frio possa se pôr em tudo. Esse ponto será o seu terreno.

PASSO 2

ESTUDANDO O TERRENO

A| Perceba as possíveis perspectivas visuais deste sítio, criando pontos de observação, tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro, em volta, no alto, embaixo, na profundidade e no silêncio.

B| Construa mapas, faça desenhos esquemáticos, fotografias aéreas e anotações. Neste momento, preocupe-se em traçar as linhas principais da paisagem, sua ossatura e sua fisionomia.

PASSO 3

DELIMITANDO A VISTA

A| Escolha a vista que privilegie um vasto céu de azul inacessível. Ela condicionará a construção da sua paisagem.

PASSO 4

CONSTRUINDO O RELEVO

A| Com o terreno e a vista delimitada, modele uma planície para que o vento se espalhe.

PASSO 5

DEFININDO O SOLO

A| Para conferir uniformidade ao relevo, cubra-o com um chão desnudo, inóspito, crestado e cheio de aspereza.

PASSO 6

ILUMINANDO

A| Ilumine a paisagem conforme os dias brancos, mornos e velados.

B| Utilize a luz de modo que ela não roce senão obliquamente a planície. As lentes alternativas da luz e da noite suprimem a variedade e aumentam a monotonia.

C| Caso a iluminação seja solar, opte por clarear o céu com um sol indiferente.

PASSO 7

CONCEBENDO A VEGETAÇÃO

A| Utilize vegetação adequada para a presença de seis meses de sol morno. Escolha, pensando também que, durante os outros seis meses, a noite cobrirá o solo.

B| Opte por vegetais com aspecto de armário negro poeirento, cheirando a tempo que dorme.

C| Caso a paisagem fique à beira-mar, utilize vegetação propícia para cidades construídas com mármore.

PASSO 8

UTILIZANDO ÁGUA

A| Caso a paisagem seja marinha, tateie sua forma como quem percorre espelhos.

B| Controle a correnteza, tentando aproximá-la de um mar enclausurado, cujo infinito é embalado no finito das águas.

PASSO 9
ESCOLHENDO VENTOS E RUÍDOS

A| Os ventos devem ser exaustos e escorregadios, conduzidos por sons que pulsam no ar, quase incorpóreos.

B| Os ruídos devem ser de rumor daqueles que partem e não regressam.

C| Caso utilize música, ela deve arrastar-se como o mar.

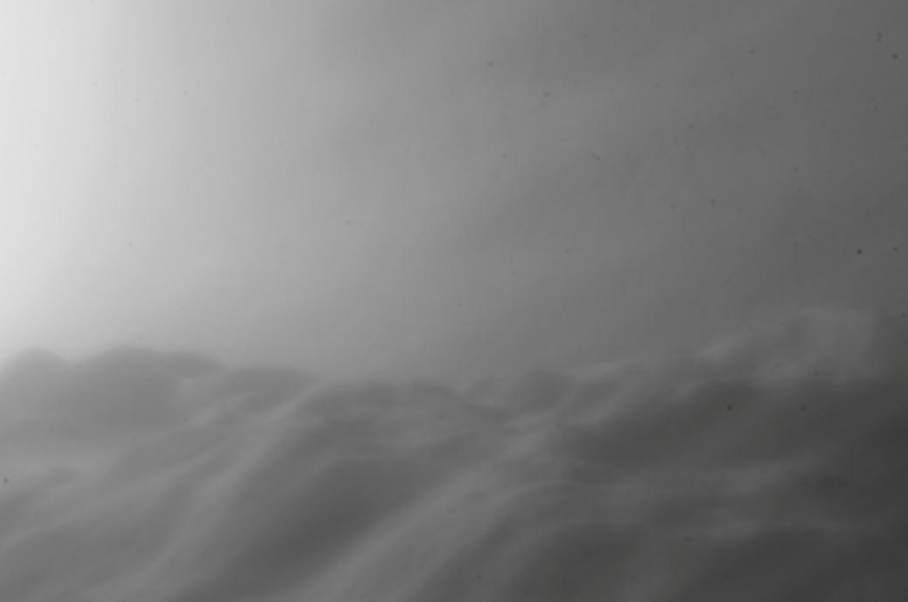
PASSO 10
FINALIZANDO A PAISAGEM

A| Depois de terminada a execução das etapas anteriores, verifique se a paisagem foi construída com êxito.

B| Para isso, fotografe o horizonte inventado. Esta etapa é fundamental, já que a arte é longa, e o tempo é breve.

C| Se você encontrar a escuridão, o nu, o nada, isso significa que a paisagem está concluída. Caso contrário, retome os passos anteriores.















MANUAL DE INSTRUÇÕES PARA ENCONTRAR PAISAGENS EM CASA

TAMANHO DO TERRENO

A dimensão da paisagem será a
dimensão da sua percepção.

TIPO DE UTILIZAÇÃO

Imaginária, aparentada com o infinito.

PAISAGEM DO ENTORNO

Cotidiana, do gênero do artifício.

NECESSIDADES ESPECÍFICAS PARA ENCONTRAR A PAISAGEM

Fixar-se no numeroso, no ondulante e
no fugidio.

PASSO 1
ENCONTRANDO UMA PAISAGEM EM
POTENCIAL

A| Escolha uma superfície na sua casa e coloque um objeto plano, ou quase, sobre ela.

B| Incline o corpo em direção à superfície escolhida, até que seus olhos fiquem no nível do objeto.

C| Repita essa ação em diversos locais da sua casa, até que você não encontre o fim e o meio, listando os locais em que você não os encontrou.

PASSO 2
OBSERVANDO A LUZ

A| A partir dos locais listados, escolha aquele que a luz atinge de dia e à noite, igualmente, em todas as horas e em todos os lugares.

PASSO 3

ESTABELECENDO A LOCALIZAÇÃO

A| Estabeleça os pontos cardeais para esta região, considerando a existência de uma atração constante para o sul.

B| Além disso, a chuva (que cai a intervalos fixos) sempre vem do norte, podendo ajudá-lo a situar a possível paisagem.

PASSO 4

COLOCANDO A LINHA DO HORIZONTE

A| Estabeleça uma linha do horizonte que possua baías, cabos, reentrâncias e protuberâncias de todos os tamanhos, sem que, no entanto, você consiga ver quaisquer desses aspectos. Ela deve ser apenas uma ininterrupta linha cinzenta sobre a água.

PASSO 5

ESTUDANDO O MOTIVO

A| Repita o procedimento do passo número 1, desconsiderando o tópico c.

B| Perceba as possíveis perspectivas visuais da possível paisagem encontrada, criando pontos de observação, tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro, em volta, no alto, embaixo, na profundidade e no silêncio.

C| Construa mapas, faça fotografias aéreas, desenhos esquemáticos e anotações. Neste momento, preocupe-se em traçar as linhas principais da paisagem em potencial, sua ossatura e sua fisionomia.

PASSO 6

FOCANDO O MOTIVO

A| Distinga as distâncias entre os elementos que compõem o seu horizonte e a relação de proximidade entre eles.

B| Utilize a neblina como referência. Os objetos que estão a uma distância de 90 cm são apreciavelmente mais nítidos do que aqueles que estão a uma distância de 120 cm.

C| Detenha-se mais nos elementos que, a distância, matizam-se numa vertiginosa unidade.

PASSO 7

ESCOLHENDO O ÂNGULO

A| Encontre o ângulo mais interessante do tema. Uma vez escolhido, você estará a meio caminho de ter encontrado, definitivamente, a paisagem.

PASSO 8

REGISTRANDO A PAISAGEM ENCONTRADA

A| Depois de terminada a execução das etapas anteriores, verifique se a paisagem foi encontrada com êxito.

B| Para isso, fotografe o horizonte encontrado. Esta etapa é fundamental, já que a arte é longa, e o tempo é breve.

C| Se você encontrar a escuridão, o nu, o nada, isso significa que a paisagem foi encontrada com êxito. Caso contrário, retome os passos anteriores.

*O reflexo no mar se forma
quando o sol descamba: um
brilho ofuscante se estende do
horizonte até a costa, feito de
uma infinidade de cintilações
que ondulam.*

Italo Calvino em *Palomar*

Sentado nas margens da ilhota, de frente para o sol que alçava no horizonte, vislumbrava o reflexo que, lentamente, tomava forma nas águas. “Um brilho ofuscante” foi surgindo ao fundo e logo se estendeu do horizonte em linha até a proximidade de meus pés. As águas haviam se tornado um aparato reflexivo difuso “feito de uma infinidade de cintilações que ondulam”. O sol, por sua vez, foi ocupando tão veementemente a superfície da laguna que tive de fechar os olhos. As piscadas, escuridões de cem milionésimos de segundo, manifestaram-se com maior intensidade em salvaguarda de uma invasão dos raios solares em mim. O reflexo luminoso se tornou, então, “uma espada cintilante na água que do horizonte” prolongou-se, colocando a paisagem e meu corpo em relação, ao

pontuar a chegada da hora de praticar minha natação matutina³⁹.

Adquiri o hábito diário de nadar nos primeiros dias após ter ancorado na ilha. Refletindo sobre minhas experiências anteriores de naufrago à procura de terra firme, passei a relacionar o fazer do artista com a atividade do nadador⁴⁰. Desconfiei que ambas as práticas compartilhassem afinidades vinculadas à ancestralidade do homem: algumas pinturas rupestres no platô de Gilf Kebir, no Egito, datadas de aproximadamente 5.000 anos a.C., sugerem figuras humanas praticando o nado. Entretanto, a semelhança entre os dois campos se intensificou no momento em que tomei conhecimento do título do primeiro livro dedicado à natação, publicado no ano de 1538, pelo professor linguista alemão Nikolaus

³⁹ Italo Calvino (a), em *Palomar*, p. 16.

⁴⁰ Nas entrevistas realizadas por Pierre Cabanne, Marcel Duchamp refere-se a sua aproximação com os diversos movimentos artísticos de 1902 a 1910 como “oito anos de exercício de natação”. Ver *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido*, p. 39, e *Duchamp: uma biografia*, p. 41-56.

Wynmann, *Colymbetes, Sive de arti natandis dialogus et festivus et iucundus lectu* [O nadador ou a arte de nadar, um diálogo festivo e divertido de ler]⁴¹. Dando-me o benefício da inflexão das palavras e autorizado pelo acaso de ter encontrado uma publicação que em uma mesma linha combina os termos *nadador* e *arte*, gostaria de desdobrar esse título, esticando-o até o limiar do processo de criação.

Podemos entender a natação como a locomoção num meio líquido, graças às forças propulsoras geradas pelos movimentos do corpo, que permitem vencer as resistências que se opõem a ele, tentando não tocar o solo nem outro apoio⁴². O artista move-se no cotidiano, empregando suas energias no transladar do processo de criação, ao converter as forças do mundo que se opõem a ele em

⁴¹ Yolanda Escalante, Ferran A. Rodríguez e José M. Saavedra, em *La evolución de la natación*.

⁴² Ibid.

potencialidades para cingir o incógnito pelo supostamente conhecível. A substância da prática poética dilui os limites entre mundo e arte, visto que aquele que nada se movimenta na imprecisão das pluridireções, fazendo da criação a *arte de nadar*.

Quando era garoto, Bertrand Russell sonhou que entre os papéis que havia deixado sobre a mesinha de seu quarto de colégio encontrava um onde se lia: "O que diz do outro lado não é verdade". Virou o papel e leu: "O que diz do outro lado não é verdade". Apenas acordou, procurou o papel na mesinha. O papel não estava ali.⁴³

Conforme entrava na laguna e afastava-me da praia para efetuar minha prática diária, o espelho desfazia-se lentamente em névoa prateada e luminosa, trazendo-me a impressão de que estava prestes a mergulhar e encontrar do outro lado uma paisagem idêntica àquela, mas com as coisas dispostas ao contrário. Pensava que a inversão podia configurar-se de forma meramente visual, como se a espada cintilante se comportasse do outro lado como os livros abertos em frente ao espelho.

⁴³ Rodericus Bartius apud Jorge Luis Borges (b), p. 164.

Ou, a imagem da paisagem podia ser do outro lado uma inversão matérica, como se fosse possível tatear a superfície brilhante da espada com as minhas próprias mãos⁴⁴.

Com o corpo mergulhado completamente, estendi meus braços e comecei a nadar na espada. “Melhor dizendo, a espada” permaneceu “sempre diante” de mim, “retraindo-se a cada uma de” minhas braçadas. Não importava o lugar em que me colocasse na laguna, pois “o vértice daquele triângulo agudo e dourado” era sempre eu. A espada apontava-me “como um ponteiro de relógio que tivesse por eixo o sol”. Supondo que a ilusão dos sentidos e da mente pudessem manter-nos prisioneiros daquilo que vislumbramos, comecei a perguntar-me se todos os que tivessem olhos poderiam ver o reflexo como eu o observava⁴⁵.

⁴⁴ Lewis Carroll, em *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, p. 164.

⁴⁵ Italo Calvino (a), op. cit., p. 16.

Por mais que tentasse encontrar-me com a espada de luz para nela nadar, estava sempre além de mim. Talvez, o reflexo luminoso do sol estivesse impondo sua separação entre nós: se o estava vendo, era porque permanecia fora dele e ele permanecia fora de mim⁴⁶. Resolvi, então, recolher o máximo de ar que meus pulmões suportavam para mergulhar nas profundezas da laguna, com o objetivo de atingir o avesso da paisagem, supostamente contido no outro lado do espelho, tentando verificar se a espada de luz continuaria separando-nos.

O fundo da laguna turva era invisível para aqueles que estão na superfície, de modo que, ao mergulhar, movimentava-me pensando que o avesso da paisagem pudesse estar mais longe do que imaginava. As braçadas, agora mais difíceis, pareciam dificultadas pelo peso da água, ao

⁴⁶ Ibid., p. 16.

mesmo passo em que, lentamente, minha reserva de oxigênio esgotava-se. Ao parar por um momento na escuridão, perpassou-me a ideia de que tudo aquilo não acontecia “no mar, nem no sol”, “mas dentro da minha cabeça, nos circuitos entre os olhos e o cérebro. Estou nadando em minha mente; é apenas ali que existe esta espada de luz; e o que me atrai é precisamente isso”⁴⁷. Deixei, então, que o resto do oxigênio em meus pulmões me emergisse de volta à superfície da laguna, até que eu pudesse, novamente, encontrar a espada. Ela já estava à minha espera, ostentando “toda a esbelteza de sua ponta aguda e seu fulgor cintilante”⁴⁸.

Desistindo de tentar nadar no reflexo, estendi meu corpo sobre a superfície das águas, buscando o repouso e a normalização do fluxo respiratório abalado pelo mergulho profundo. Voltado inteiramente para o

⁴⁷ Ibid., p. 16.

⁴⁸ Ibid., p. 18.

firmamento, comecei a observar uma nuvem que deslizava lentamente. Ela acompanhava-me de tal modo que passei a perceber o céu como um espelho, em que me enxergava tal como nuvem flutuando no universo. Ou, quem sabe, o céu poderia estar se vendo refletido na superfície aquosa, e a nuvem olhava-se em mim deslizando na laguna.

Nesse momento, fui tocado pela impressão de que o olhar, quando lançado no cotidiano, estabelece um jogo invisível de espelhos, empreendido entre mundo e ser. Meus olhos nadam no reflexo do mundo, ao mesmo tempo em que o mundo coloca-me no limiar do sol que nasce e que não nasce, do mar que tem e não tem aquela cor, das formas que são e não são as que a luz projeta na retina. Nas articulações do ser e do não-ser é que vago, eu, um reflexo entre reflexos, olhando-me no fogo

celeste, no ar que corre, na água que berça e na terra que sustenta⁴⁹.

O eu flutuante do artista está imerso no trânsito entre as superfícies espelhadas, “interseções de campos de forças, diagramas vetoriais, feixes de retas que convergem, divergem, se refrangem”⁵⁰, como os raios de sol na água, que, enquanto espada cintilante, prolongavam-se até mim, construindo “a coisa mais frágil: aquela ponte marinha entre” meus “olhos e o sol”⁵¹ matutino. E é nesse elo que as piscadas surgem com outra potencialidade, impregnando o cotidiano de pausas que são preenchidas com a imensidão da imaginação. Nas escuridões de cem milionésimos de segundo, momentos de sonhar acordado, é quando surge “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de

⁴⁹ Ibid., p. 16-18.

⁵⁰ Ibid., p. 18.

⁵¹ Ibid., p. 16-17.

caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens”⁵².

No expandir da imaginação é que o mundo dilui-se no “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, não foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. A mente do artista, “bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível”⁵³, tornando-se possível cercar o indeterminado pelo hipoteticamente cognoscível.

De repente, uma onda intrusa turvou a laguna, e o véu de reflexos ondulantes se desfez. O sol, nesse momento, já apontava no alto, e a espada tinha se desfeito em um

⁵² Italo Calvino (b), em *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 107-108.

⁵³ *Ibid.*, p. 106-107.

pequeno círculo brilhante, distante de mim. Iniciei a natação de volta à ilhota, acompanhado dos pensamentos que se emaranhavam em fios, cujas pontas unidas não podiam ser desfeitas, fazendo as coisas todas existirem para mim “de outro modo, como um nó, um coágulo”⁵⁴. Ao aproximar-me da praia, o espelho parecia recobrar a névoa prateada e luminosa de água que escorria do meu corpo, conferindo-me, novamente, a sensação de que estava prestes a mergulhar no reflexo.

⁵⁴ Italo Calvino (a), op. cit., p. 16-17.

III.

Cair no vácuo como eu caía, nenhum de vocês sabe o que isso quer dizer. Para vocês cair significa tombar, por exemplo, do vigésimo andar de um arranha-céu, ou de um avião que se avaria em voo: precipitar-se de cabeça para baixo, bracejar um pouco no ar, e logo a terra vem se aproximando e levamos um grande tombo. Pois lhes falo, ao contrário, de um tempo em que não havia embaixo nenhuma terra nem coisa alguma de sólido, nem mesmo um corpo celeste na distância que pudesse nos atrair para a sua órbita. Caía-se assim, indefinidamente, por um tempo indefinido. Afundava no vazio até o limite extremo em cujo fundo é inimaginável que se possa afundar, e lá chegando via que esse limite extremo devia ser muito, mas muito mesmo mais embaixo, extremamente longe dali, e continuava a cair para alcançá-lo. Não havendo pontos de referência, não tinha ideia se a minha queda era precipitada ou lenta. Pensando bem, não havia provas sequer de que estivesse de fato caindo: quem sabe estava permanentemente imóvel no mesmo lugar, ou me movia no sentido ascendente; visto que não havia nem em cima nem embaixo, tudo não

*passava de questões nominais e dava no mesmo continuar pensando que caía, como era natural que pensasse.*⁵⁵

Quando adentro um espaço que nunca havia frequentado antes ou que não tenho o hábito de frequentar, sinto-me como um personagem de algum conto fantástico. Imagino-me parte de uma tripulação que, navegando pelos mares em uma expedição científica, encontra uma ilha lendária, cujas informações a respeito da sua existência e história figuram nas duvidosas narrativas contadas por viajantes e/ou nas páginas de alguma ficção. Na exploração dos territórios estranhos do cotidiano é que vou construindo um repertório de movimentos e ações para explorá-los, instaurando um modo de ser e estar no mundo, ao mesmo tempo em que eles indicam-me uma forma de neles habitar. Cada pequeno espaço desconhecido que adentro trava uma

⁵⁵ Italo Calvino (c), em *As cosmicômicas*, p. 115-116.

conversa comigo, estabelecida em uma relação de forças recíprocas e interdependentes. Corpo e espaço implicam-se mutuamente: a experiência corporal é uma experiência espacial⁵⁶.

No exercício diário de natação foi que compreendi o jogo múltiplo das ações e reações empreendidas entre mim e as águas, consubstanciando ser e espaço em um mover-se ondulatório de vetores pluridirecionais. Meu corpo, tentando nomear e reconhecer internamente as suas próprias posições e partes, suas força nos movimentos, suas tensões e extensões musculares, inclina-se intencionalmente em direção ao espaço da laguna para nele se projetar. As águas respondem-me com o ritmo do seu ir e vir, com a intensidade com que as ondas se armam para turvar o líquido, com a densidade que o fluido impõe como resistência ao sujeito que nada.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty (c), em *Fenomenologia da Percepção*, p. 206.

A percepção dá-se pelo movimento⁵⁷: ao deslocar-me, rompo o espaço em um transbordamento ilimitado, ao mesmo passo em que o espaço rompe-me com as fissuras do sensível. O corpo dissolve em movimento o repouso do ambiente, convidando-o a abandonar a inércia do palco para assumir, junto dele, o protagonismo na cena, atuando na construção de gestos hidrodinâmicos para nadar na laguna e no mundo. É no imbricamento do nadador e da laguna que se torna indiscernível quem move e quem é movido.

Adquiri familiaridade com a prática desempenhada na água ao executar todas as manhãs os movimentos erigidos em mim no contracenar do corpo com a laguna. Meu exercício diário parecia ter se banalizado, como acontece aos nadadores de longa

⁵⁷ “É por princípio que toda percepção é movimento. E a unidade do mundo, unidade do percebedor constituem essa unidade viva de deslocamentos compensados”. Maurice Merleau-Ponty (b), op. cit., p. 212.

data, que se habitua a enfrentar as forças das águas, vencendo facilmente as resistências que se opõem a eles. Ao habituar minhas braçadas às águas, evadi minha presença do espaço ao prescindir de outras possibilidades que essa relação teria a oferecer. As sobras da relação fraturada entre sujeito e mundo manifestaram-se em mim na repetição incansável de gestos confortáveis, movimentos corporais técnicos e mecanizados, sintomas de um corpo colonizado segundo os moldes que o colonizador – a água – soube impingir, reduzindo-me em uma unidade autônoma.

Saindo da água, após o longo período de exercícios realizados naquela manhã, meu corpo passou a não se reconhecer. Atravessava-me a qualidade do que é leve, pouco pesado, pouco maciço, lembrando-me da impressão ao assistir imagens dos deslocamentos de astronautas em ambientes de baixa gravidade, onde

um pequeno impulso parecia capaz de proporcionar um grande e lento deslocamento. A minha leveza chocou-se com as areias duras das bordas da laguna, desestabilizando o fluxo e a continuidade dos meus gestos.

Na caminhada trôpega das margens até a casa-ruína, senti uma grande instabilidade física. Meus movimentos, agora incertos, divergiam daqueles estabelecidos ao nadar, obrigando-me a empreender outras forças e posturas na sua execução. Os tropeços devolveram-me o desconforto do corpo que sente, obrigando-me a procurar outras posições, variando coordenadas, referenciais, lugares e funções desempenhadas. Ao pisar em falso, fui arrancado do “autoisolamento disciplinante”⁵⁸ que a prática desgastada da natação tinha provocado em mim, tornando o esbarrar-quase-cair-equilibrar-

⁵⁸ André Lepecki (a), em *Corpo Colonizado*.

esbarrar-quase-cair-equilibrar a forma de reconectar a frágil reciprocidade e interdependência do sujeito com o espaço.

O artista é um espelho que cambaleia nas incertezas do mundo em busca de outros reflexos, sempre tentando neles nadar. Os abismos dos olhos procuram outros abismos no mundo para se postar na frente deles, constituindo um jogo infinito de reflexos ao agenciar as potências do devir em um corpo que tropeça para entender-se, “não como uma unidade autônoma e fechada, senão como um sistema aberto e dinâmico de intercâmbio”⁵⁹. Ser e mundo se invadem quando tropeço no chão com rachaduras, cujas fissuras vazias oferecem-me outros modos de flutuar na arte e no cotidiano⁶⁰.

⁵⁹ André Lepecki (b), em *Agotar la Danza. Performance y política Del movimiento*, p. 20-21.

⁶⁰ André Lepecki (c), em *Coreopolítica e coreopolítica*, p. 56.

“É inútil falar sobre isso”, disse Alice, olhando para a casa e fingindo estar discutindo com ela. “Não vou entrar ainda. Sei que deveria atravessar o espelho de novo... de volta à sala... e seria o fim de todas as minhas aventuras!”⁶¹

Um marceneiro/projetista, ao construir uma cadeira, pensa, primeiramente, em um corpo imaginário para o qual o objeto será útil, designando-lhe uma estatura, um peso, uma postura, para, a partir daí, tomá-lo como padrão. O móvel, depois de construído, sempre terá em si o corpo para o qual foi imaginado, ao mesmo passo em que ele se fará presente no corpo de cada sujeito que repousar nele, moldando-o ao impor-lhe medidas corporais idealizadas. No ambiente doméstico, nossa estatura, postura e peso colocam-se constantemente em relação à estatura, postura e peso de indivíduos

⁶¹ Lewis Carroll, op. cit., p. 255.

imaginários que conformam nosso sentar, comer e deitar.

Na mesma medida em que praticava a natação na laguna, frequentava a casa-ruína. Ela era, há algum tempo, minha morada, e, ali, acostumei-me a desempenhar as funções domésticas de que todas as casas necessitam. Limpava-a todas as manhãs, após meus exercícios na laguna e, por volta das onze horas, começava a preparar meu almoço. Depois de almoçado, nada ficava por fazer, a não ser alguns pratos sujos depositados sobre a pia⁶². Na parte da tarde, dedicava-me à construção de um mapa dos territórios estranhos avistados na ilha.

Dentro dos acidentes naturais e artificiais que listei, a casa figurava entre os lugares mais sistematicamente explorados, onde conseguia identificar claramente cada sentar/levantar que desgastou a

⁶² Julio Cortázar, em *Casa tomada*, p. 151.

madeira das cadeiras, cada riscar que marcou a superfície da mesa, cada passo que escureceu o chão. Imaginava uma sucessão de planos invisíveis que interseccionavam o ambiente, tentando compreender as posições planimétricas e altimétricas das paredes, dos móveis e dos objetos que neles se depositavam.

Quando olhava o mapa construído, identificava com exatidão a correspondência do espaço com a sua representação. A limpeza realizada todas as manhãs parecia não me trazer nenhuma nova informação além daquelas que já constavam nos meus desenhos, conferindo-me a sensação plena de conhecer minuciosamente aquele lugar e de gozar de poderes para domesticá-lo. Baseado nos equipamentos de precisão e nos cálculos matemáticos que utilizei, desenhei fronteiras, pontilhei trajetos, apontei alturas que pareciam infalíveis.

Naquele dia, no entanto, ao penetrar a porta com meus passos vacilantes, parecia estar em um lugar nunca percebido antes. Meu corpo, que ainda permanecia não se reconhecendo, constatou que a aparência familiar e confortável das paredes, dos móveis, dos livros, dos vasos, junto ao pó que os envolvia, tinha se singularizado⁶³. Da nova relação estabelecida entre mim e a casa, emergiu uma faceta de estranheza⁶⁴, dissolvendo completamente a carta geográfica construída.

Compreendi, então, que, ao repetir, diariamente, minhas atividades como espanar o pó dos móveis e varrer a sujeira do chão, acostumei-me a movimentar-me segundo as mensurações que o espaço soube impor. “As sucessivas casas em que”

⁶³ Viktor Chklovski, em *A Arte como Procedimento*, p. 45.

⁶⁴ Sigmund Freud, em *O estranho*.

morei banalizaram os meus “gestos”⁶⁵. De morada em morada, meu corpo dócil⁶⁶ foi domesticado, silenciosamente, por diversos aparatos construídos para as medidas corporais de sujeitos imaginários diferentes, cujas fôrmas acomodaram-me em um modo de ser e estar no espaço doméstico. Os corpos-padrão invisíveis que a casa-ruína engendra, espalhados nos móveis, objetos e aberturas, impuseram-me limitações rígidas e disciplinadas. A confrontação diária das medidas do meu corpo com as medidas do espaço habitado tornou-se banal e corriqueira.

O mapa, agora jogado sobre a mesa, havia se tornado um pedaço de papel qualquer, embebido de rabiscos borrados e palavras ilegíveis. Era incapaz de identificar qualquer semelhança do desenho com a casa que vislumbrava. Comecei a suspeitar, então, que, em todo desejo de

⁶⁵ Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, p. 34.

⁶⁶ Michel Foucault, em *Microfísica do Poder*, p. 75.

mapeamento, encontra-se a ilusão de que o mundo pode ser congelado em uma síntese desenhada, cisalhando a frágil reciprocidade e interdependência que pode existir entre um sujeito e um ambiente específicos. Como o meio que me impinge uma fôrma para meus gestos, o mapa impõe-me um deslocamento pré-definido, dado a partir de um constructo bidimensional sintético de caminhos tracejados, ao mesmo tempo em que o próprio espaço imobiliza-se ao ser representado em mapa.

A carta da casa-ruína, em vez de intermediar o meu contato com o espaço, repelia-o, evadindo qualquer potência que pudesse advir da imprevisibilidade do ser que se perde no mundo e do mundo que se perde no ser. Os resquícios epistemológicos da modernidade, muitas vezes, induzem-nos a lançar o olhar no mundo como um "sistema firme de referência [...] sugerido pelo fato de

que as coisas mantêm, para dentro e para fora, relações precisas e constantes⁶⁷, onde operamos, insistentemente, na separação do que é figura e do que é fundo, do que é forma e do que é conteúdo, tornando tudo passível de ser domesticado em conceitos pobremente desmembrados. E, sob essa perspectiva, mapear uma casa é como transformá-la em “uma caixa inerte”⁶⁸ meramente geométrica, “feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas”, que mantêm precisão e constância. Reduzi-la em um desenho de formas abstratas é, ao mesmo tempo, destrinchá-la em conceitos puramente definidos e esvaziá-la das dimensões vividas⁶⁹. Uma casa “transcende o espaço geométrico”⁷⁰ quando um corpo se perde na indefinição do espaço, e o espaço se perde na indefinição do corpo, fazendo da alteridade o modo

⁶⁷ Henri Van Lier apud Milton Santos (b), p. 65.

⁶⁸ Gaston Bachelard, op. cit., p. 63.

⁶⁹ Milton Santos (b), op. cit., p. 65.

⁷⁰ Gaston Bachelard, op. cit., p. 63.

de emergir a estranheza escondida sob a familiaridade dos objetos cotidianos.

Resolvi, neste momento, puxar a cadeira da mesa para sentar-me. O esbarrar-quase-cair-equilibrar-esbarrar-quase-cair-equilibrar persistia em mim. Os pensamentos turvavam-se ao tropeçarem nas rachaduras da minha mente, emaranhando-se cada vez mais em pontas entrelaçadas. O espaço estranhamente familiar da casa-ruína parecia-me, agora, demasiadamente bagunçado e sujo: uma camada espessa de poeira impregnava os móveis e objetos, tornando-os completamente opacos e obscurecidos.

O coágulo, onde tudo existe de outra maneira, portava-se como a espada brilhante sobre a superfície da laguna, permanecendo sempre diante de mim e jamais se deixando alcançar. Geralmente, quando tento captar meu

pensamento, “já sei que ele vai deslizar entre meus dedos. É de sua própria natureza evitar ser apanhado”⁷¹. Ao decidir empreender uma organização da casa como forma de desentrelaçar o nó dado no fio delicado das ideias, uma pergunta perpassou-me: teria conseguido agora, finalmente, alcançar o outro lado do espelho?

⁷¹ John Cage, em *De segunda a um ano*, p. 121.

*O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa (...). Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor. E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido.*⁷²

Ao seguir os caminhos que pontilhei no mapa, compreendi que percorria, diariamente, sempre os mesmos trajetos, limpando os mesmos lugares e usando os mesmos móveis. Tudo que não estava dentro da minha rota de uso/deslocamento passou a não ser percebido. A casa, agora outra, apresentava um nítido contraste entre os espaços utilizados, limpos e brilhantes, com as regiões ignoradas, que se encontravam acinzentadas sob uma mesma textura aveludada. A

⁷² João Guimarães Rosa, em *As margens da alegria*, p. 5.

poeira tinha uniformizado as superfícies com uma espessa camada opaca. Tinha-se a impressão de que as coisas haviam ganhado uma espécie de existência invisível, como se os volumes não interagissem com a luz, a ponto de serem vislumbrados em sua totalidade.

Ao repetir, infinitamente, meus gestos viciados, devo ter desprendido pequenas partículas de variadas origens, estruturas e composições, como fios do meu cabelo, restos de fibras sintéticas das minhas roupas e lascas da minha pele, fazendo-as flutuar pelo ar até encontrarem pouso nos lugares não utilizados. É a poeira da história que os meus hábitos movem, guiando os grãos microscópicos até as superfícies, cristalizando-as. A história aprisiona-se no que está empoeirado, encerrando o passado em uma cápsula opaca invisível para o presente e para o futuro.

Comecei, então, a retirar do chão, das mesas e das outras superfícies, tudo o que estava fora de lugar, utilizando uma caixa para recolher os objetos... Com uma vassoura, removi as teias de aranha dos cantos das paredes... Lavei a louça, deixando-a secar no escorredor... Apliquei os produtos de limpeza, aguardando alguns minutos para que fizessem efeito... Enfrentei primeiro os cômodos mais difíceis, como o banheiro e a cozinha, trabalhando em cada um no sentido horário, a partir da porta, para que nada ficasse sem limpeza... Utilizei um balde para transportar os produtos e utensílios de limpeza de um cômodo para o outro... Em vez de retirar todos os objetos, removi-os de um lado enquanto limpava o outro e vice-versa...

Havia chegado, então, o momento de espanar as estantes, as prateleiras dos armários e os objetos,

deixando a poeira flutuar pelo ar até pousar no chão, para, por último, limpar o piso e dar por encerrada a organização do espaço. Com “a pressão das mãos e o calor útil da lã”, comecei a esfregar a mesa poeirenta que foi adquirindo “um brilho suave”. A “fricção magnética” fazia ressurgir “a entrecasca da árvore centenária, do próprio cerne da árvore morta”⁷³, lembrando-me que era “impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer” no mundo. Possuía, em minha mente, a definição da mesa segundo o “dicionário - prancha horizontal sustentada por três ou quatro suportes e sobre a qual se pode comer, escrever, etc.” - e, por tê-la, tinha-me desinteressado “de todos os atributos que podem acompanhá-la, forma dos pés, estilo das molduras, etc.” No entanto, “isto não é perceber, é definir”. Ao espaná-la, a minha percepção sobrepujou a

⁷³ Henri Bosco apud Gaston Bachelard, p. 80.

definição descrita no dicionário, lembrando-me de que, a cada dia, a mesa aparece para mim de uma maneira diferente, e “não há detalhe que seja insignificante - fibra da madeira, (...) a própria cor, idade da madeira, riscos ou arranhões que marcam essa idade”. “Nenhuma definição (...) por mais preciosa que possa ser (...), conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta”⁷⁴ que tenho ao vislumbrá-la.

Sentia nascer em mim outras impressões ao esfregar o móvel velho com um paninho de lã “que aquece tudo o que toca”⁷⁵, conduzindo-me a compreender que aquela mesa era a mesma de sempre e, ao mesmo tempo, era outra mesa, distinta de todas as demais, tornando-a sempre familiar e estranha em sua forma de aparecer. O calor da fricção parecia despertar a mesa descartada e esquecida,

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty (d), em *Conversas*, 1948, p. 56-57.

⁷⁵ Gaston Bachelard, op. cit., p. 80.

devolvendo às suas superfícies desgastadas toda a capacidade de refletir, dispersar, absorver e transmitir luz. A poeira, desalojada das ranhuras da madeira, abria “espaços intersticiais para que uma outra história” pudesse “emergir e se configurar como potência”⁷⁶. “Os objetos assim acariciados”⁷⁷ desencapsularam-se do envoltório que os imobilizava. O sacudir da “poeira histórica”⁷⁸ devolveu ao ambiente a capacidade de tecer conexões vagas, esparsas e indefinidas “que unem”, livremente, “um passado muito antigo ao dia novo”⁷⁹.

Ao terminar de espanar os móveis, sentei-me no sofá. A organização da casa-ruína não tinha desentrelaçado o nó das minhas ideias, que persistiam turvas e emaranhadas. Voltei os olhos para o teto esburacado

⁷⁶ Nadia Seremetakis apud André Lepecki (d), p. 14-15.

⁷⁷ Gaston Bachelard, op. cit., p. 80.

⁷⁸ Nadia Seremetakis apud André Lepecki (d), p. 14-15.

⁷⁹ Gaston Bachelard, op. cit., p. 80.

e fiquei mirando-o por algum tempo. Em cada buraco, incidiam feixes de luz que revelavam que toda poeira que havia sido retirada das superfícies encontrava-se, agora, flutuando silenciosamente acima da minha cabeça. Uma coleção de partículas de fios de cabelo, pelos de animais, polens, pedacinhos de asas e de patas de pernilongos e pulgas, restos de fibras sintéticas – de roupas, carpetes e de móveis estofados –, fungos, cristais, chumbo, arsênio, sal, ácaros e seus excrementos, asfalto, terra, lascas de pele humana... Tudo isso e outras coisas inimagináveis poderiam estar ali reunidas nas minúsculas bolinhas que cintilavam no ar.

Comecei a lembrar-me de Lucrécio, que via a dança da matéria na “infinidade de pequenas partículas (grãos de poeira) se misturando em uma infinidade de maneiras”⁸⁰. Isso, para ele, era a síntese de que tudo no

⁸⁰ Tito Lucrécio Caro, em *A natureza das coisas*.

universo tem subscrito em si pequenos corpúsculos que se agitam escondidos da nossa visão. Talvez Lucrécio, ao afirmar isso, já suspeitasse que toneladas de poeira flutuassem no ar e que, a grande maioria dela, fosse produzida de forma natural, como as “partículas de terra procedentes do solo”, que “viajam pelas correntes de ar e penetram em qualquer ambiente, por mais fechado que esteja”. Ou mais: talvez Lucrécio já possuísse uma vaga noção de que, entre os grãos, estavam aqueles que haviam sido transportados por meteoros e meteoritos, provenientes de outras galáxias, e que, a cada ano, aumentava “a massa da Terra em dezenas de milhares de toneladas”⁸¹.

Quantos fragmentos diferentes não estariam ali, flutuando, neste exato momento? Quem sabe o pó de outras casas? Quantas e quais pessoas

⁸¹ Norton Godoy, em *Anatomia de um grão de poeira*.

estariam misturadas nos fragmentos de pele humana e de fio de cabelo que brilhavam sob a luz do sol? Haveria restos de quantas e de quais roupas, carpetes e móveis estofados? E a terra pertenceria a quantos diferentes desertos, planícies, praias, vulcões, ilhas e cidades? De quais lugares do mundo seriam provenientes? Será que nessa miríade estariam grãos das Ilhas Pitcairn, um dos menores países do mundo, localizado no meio do Oceano Pacífico, quase inacessível, com aproximadamente 65 habitantes? Junto a esses, estariam corpúsculos, oriundos de imensas metrópoles como Nova York, São Paulo e Xangai, fazendo do ar um meio democrático de convivência para se flutuar livremente? E a poeira do universo? Haveria partículas de Vênus, Marte, Saturno e Plutão? Dos cometas e meteoritos? Das estrelas? Ou, ainda: estaria eu convivendo com a poeira oriunda do além do universo observável, com as

partículas do infinito do infinito? Ou do infinito do infinito do infinito? Então, estaria eu respirando partículas oriundas de paisagens terrestres e extraterrestres? De corpos de indivíduos desconhecidos? Grãos de outros planetas? Outros universos? Partículas do infinito infinitesimal? Inspiro o não-sei-o-quê que o ar engendra?

A poeira, que flutuava próxima ao teto, agia, agora, como as perguntas que, sem resposta, multiplicavam-se na minha mente: expandia-se sobre todo o espaço, envolvendo o meu corpo, os móveis e os objetos, em uma bruma de corpúsculos que cintilavam em uma infinidade de movimentos aleatórios. As partículas estavam dançando pela casa, exatamente, como os astros figuravam no céu. Na exaustão em que me encontrava, decidi esticar-me no sofá para contemplar o universo que

cintilava, aqui em casa, em todo o seu
silêncio e infinitude.

Se o pudessem ter visto como agora vejo, (...) os antigos iriam crer que estavam erguendo o olhar para o céu das ideias de Platão, ou o espaço imaterial dos postulados de Euclides; em vez disso, esta imagem, quem sabe por meio de que desvio, chega a mim, que temo, seja bela demais para ser verdadeira, demasiado grata ao meu universo imaginário para pertencer ao mundo real. Mas talvez seja exatamente esta desconfiança em relação aos nossos sentidos que nos impede de nos sentirmos à vontade no universo.⁸²

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”⁸³. Com os olhos cerrados, pareceu-me que o firmamento e os

⁸² Italo Calvino (a), op. cit., p. 37-38.

⁸³ Ibid., p. 39.

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 o tecido do sofá, mas que não o 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?”⁸⁴ 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”⁸⁵. 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

⁸⁴ Jorge Luis Borges (a), em *Borges, oral & Sete noites*, p. 74.

⁸⁵ Milton Santos (a), em *Metamorfose do Espaço Habitado*, p. 67.

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”⁸⁶ neste momento, em cujo sono profundo se instaurou. Sentia-me pronto, como nunca antes, para apropriar-me do

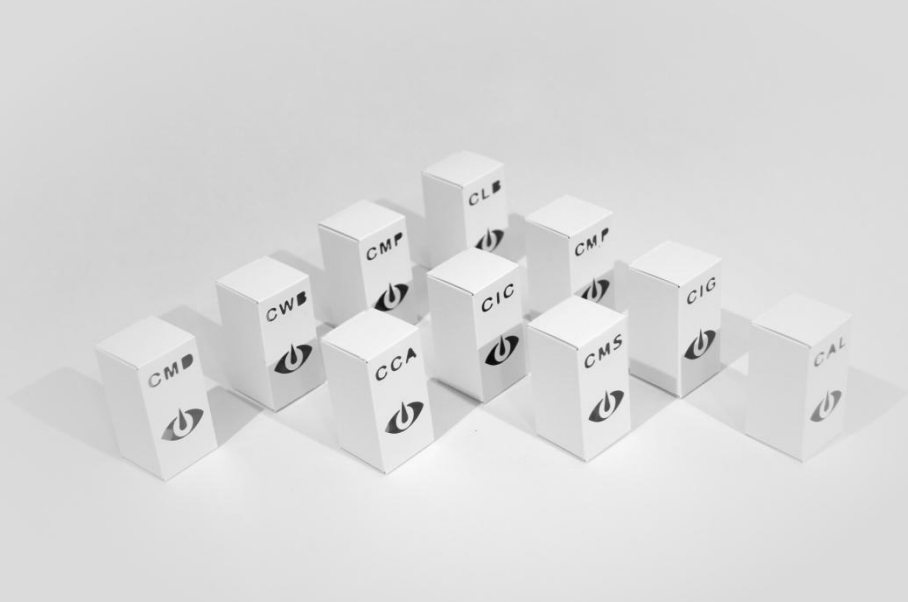
⁸⁶ Johann Wolfgang von Goethe apud Jorge Luis Borges (a), p. 213.

mundo: “ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho”⁸⁷.

*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.*⁸⁸

⁸⁷ Italo Calvino (a), op. cit., p. 40.

⁸⁸ Jorge Luis Borges (a), op. cit., p. 67.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO ANDRÉ LEPECKI

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo I ∞.

2 - Composição:

- Caneta;
- papel.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio André Lepecki®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio André Lepecki®** tem como principal característica estar





em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para identificar a coerência subscrita na desordem.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio André Lepecki®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Coloque a caneta na mão com a qual você, habitualmente, não escreve.
2. Agora, escreva no papel tudo que você está pensando no momento.
3. A ação deve ter duração mínima de 25 minutos.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO CARLOS[®] A S P

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Travesseiro;
- cobertor florido;
- regador com água.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Carlos Asp®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Carlos Asp®** tem como principal característica estar em





constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para presentificar o ausente.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Carlos Asp®**, concomitantemente ao Colírio Walter Benjamin®, Colírio André Lepecki®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. No chão de casa, posicione o travesseiro.
2. Cubra-o com o cobertor florido.
3. Acomode o travesseiro de modo que sua forma lembre uma colina.
4. Regue-o diariamente, até que a vegetação atinja a altura do seu joelho.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO IRMÃOS GUIMARÃES

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Tropicamida 0,01 g por ml;
- tapa-olho.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Irmãos Guimarães®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Irmãos Guimarães®** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu





formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para o mundo penetrar pelo olho.



PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.



INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Irmãos Guimarães®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Luis Borges®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.



Modo de usar

1. Pingue apenas uma gota em um dos olhos.
 2. Cubra o olho que recebeu o colírio com um tapa-olho. Seu efeito deve atingir o pico entre 15 e 30 minutos após a aplicação.
 3. O efeito dura, aproximadamente, três horas.
 4. Percorra o espaço, observando-o.
 5. Agora, inverta o tapa-olho, cobrindo o olho que não recebeu o colírio.
 6. Percorra, novamente, o espaço, observando-o.
- 





Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO ITALO CALVINO

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Praia com ondas;
- papel;
- caneta.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Italo Calvinio®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Italo Calvinio®** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi





comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para a construção de um esquema de observação para todas as coisas do mundo.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Italo Calvino®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Desloque-se até uma praia com ondas.
2. Posicione-se à beira.
3. Limite seu campo de visão, estabelecendo um quadrado imaginário de dez metros de praia por dez metros de mar.
4. Observe atentamente o comportamento das ondas que adentram o quadrado.
5. Eleja uma única onda para observar.
6. Perceba a sua amplitude, velocidade, forma, força e direção.
7. A partir disso, com o papel e a caneta, construa um esquema detalhado da onda observada.
8. Aplique o esquema elaborado a todas as ondas observadas no mundo.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO L U I S BORGES

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Areia;
- 15 frascos de vidro transparente;
- estante.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Luis Borges®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Luis Borges®** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato





inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para elaborar categorias para todas as coisas.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Luis Borges®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Milton Santos®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Passeie por 15 diferentes lugares arenosos como praias, orlas e desertos.
2. De cada lugar, recolha, cuidadosamente, uma pequena quantidade de areia e guarde-a em um frasco de vidro.
3. Repita esse procedimento em cada lugar visitado.
4. Após percorrer os 15 lugares, organize os frascos em uma estante, utilizando como critério o cheiro que você sentiu ao coletar a areia de cada ambiente.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO MARCEL[®] DUCHAMP

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo I ∞.

2 - Composição:

- Superfície plana horizontal;
- poeira;
- câmera fotográfica;
- superfície plana vertical;
- fita adesiva.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Marcel Duchamp[®]**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Marcel Duchamp[®]** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu





formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para tornar visível a dança da matéria que se esconde da visão.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Marcel Duchamp®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Coloque uma placa na posição horizontal ou utilize uma superfície já existente (como uma mesa).
2. Deixe-a exposta à poeira por um período de quatro meses.
3. Diariamente, sempre no mesmo horário, aproxime-se da superfície para observá-la com minúcia, fotografando-a.
4. Transcorridos os quatro meses, cole as fotos em sequência, uma ao lado da outra, com fita adesiva, em uma superfície vertical (como uma parede).
5. Observe as fotos.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO MARCEL PROUST

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo I ∞.

2 - Composição:

- Linha de algodão;
- 500 agulhas;
- superfície horizontal;
- 500 post-its;
- caneta.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Marcel Proust®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Marcel Proust®** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em





contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para costurar a memória no tempo.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Marcel Proust®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Italo Calvino®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Pegue a linha de algodão da cor que desejar.
2. Passe uma agulha na linha.
3. Passe outra agulha na mesma linha.
4. Repita o processo, sucessivamente, até que, no fio, estejam as 500 agulhas.
5. Do começo ao fim da ação, você deverá falar o que você está pensando em voz alta.
6. Depois de executadas as etapas anteriores, estique a linha com as agulhas em uma superfície horizontal (como uma mesa).
7. Posicione um post-it embaixo de cada agulha.
8. Nos post-its, escreva os pensamentos que você teve ao colocar cada uma das agulhas na linha.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO MERLEAU PONTY

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:
Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Ovo;
- prato;
- alfinete;
- dois frascos de vidro transparente;

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Merleau-Ponty®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Merleau-Ponty®** tem como principal característica estar





em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para separar as coisas da sua maneira de aparecer.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Merleau-Ponty®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Quebre o ovo em um prato.
2. Com o alfinete, perfure a gema em três pontos distintos.
3. Observe a gema misturar-se com a clara.
4. Agora, delicadamente, separe por completo a clara da gema, armazenando-as, cada uma, em um pequeno frasco de vidro.







Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO MILTON SANTOS

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Prédio de, no mínimo, 20 andares;
- papel;
- caneta.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Milton Santos®**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Milton Santos®** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato





inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para separar a memória da imaginação.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS



Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS



O uso do **Colírio Milton Santos®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Walter Benjamin®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

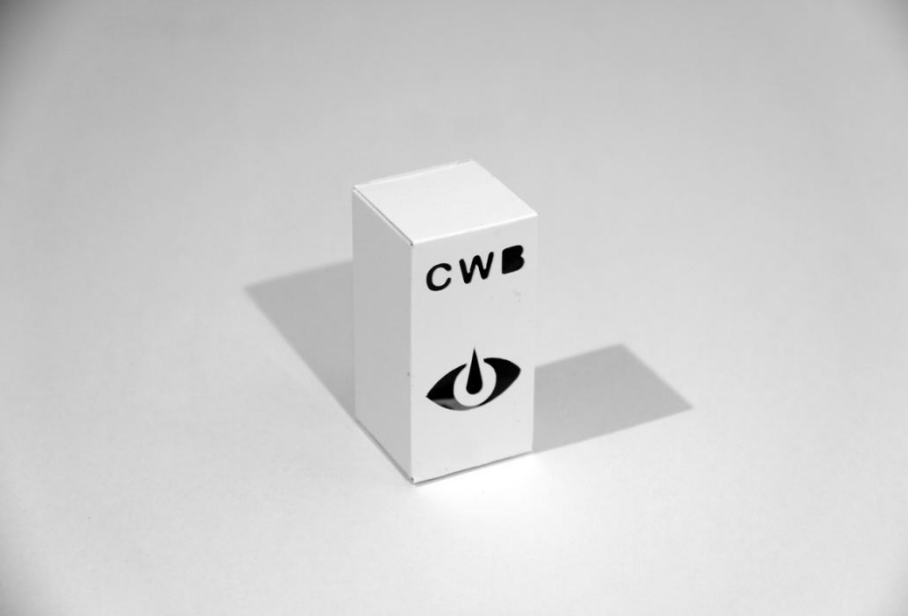


POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Suba até o terraço do prédio.
 2. Observe a paisagem.
 3. Desça até o andar térreo.
 4. Observe a paisagem, novamente.
 5. Fique de costas para a paisagem observada.
 6. Agora, com o papel e a caneta, liste precisamente os elementos da paisagem observada que foram transformados pela ação do homem.
 7. Em outro papel, liste precisamente os elementos da paisagem observada que não foram transformados pela ação do homem.
- 





Esta bula é continuamente atualizada.
Favor proceder a sua leitura antes de utilizar o medicamento.

COLÍRIO[®] WALTER BENJAMIN

IDENTIFICAÇÃO DO PRODUTO

1 - Formas Farmacêuticas e Apresentação:

Solução oftálmica – contendo 1 ∞.

2 - Composição:

- Céu noturno estrelado.

3 - Prazo de Validade: vide cartucho.

Caso a data de fabricação, vencimento e n° de lote não estejam impressos na caixa, significa que o produto tem validade indeterminada. Não é recomendado o uso de qualquer produto com o prazo de validade vencido; além de ser prejudicial à saúde, não se obtém o resultado desejado.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Farmacocinética

Os testes realizados em laboratório comprovaram que o **Colírio Walter Benjamin[®]**, em contato com o organismo do usuário, pode provocar alterações de percepção, produzindo as mais diversificadas reações.

Farmacodinâmica

O **Colírio Walter Benjamin[®]** tem como principal característica estar em constante fase de testes. Ele é oferecido ao usuário em seu formato inacabado. A solução só estará pronta no momento em que entrar em contato com o usuário, gerando alterações na percepção. Foi





comprovado que este produto é interdependente do organismo que o utiliza, cujas reações variarão de consumidor a consumidor.

INDICAÇÕES

Solução oftálmica indicada para olhar, ao mesmo tempo, o passado e o futuro.

PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS

Esse colírio deve ser utilizado por indivíduos que possam entrar em estado de contemplação, tendo em conta que é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme.

INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS

O uso do **Colírio Walter Benjamin®**, concomitantemente ao Colírio Carlos Asp®, Colírio André Lepecki®, Colírio Italo Calvino®, Colírio Irmãos Guimarães®, Colírio Luis Borges®, Colírio Merleau-Ponty®, Colírio Marcel Duchamp®, Colírio Milton Santos®, Colírio Marcel Proust®, é aconselhável, podendo advir da mistura de outras percepções ainda não experimentadas em laboratório. Alertamos que, ao entrar em contato com o usuário, os produtos reagem conforme o organismo que os utiliza.

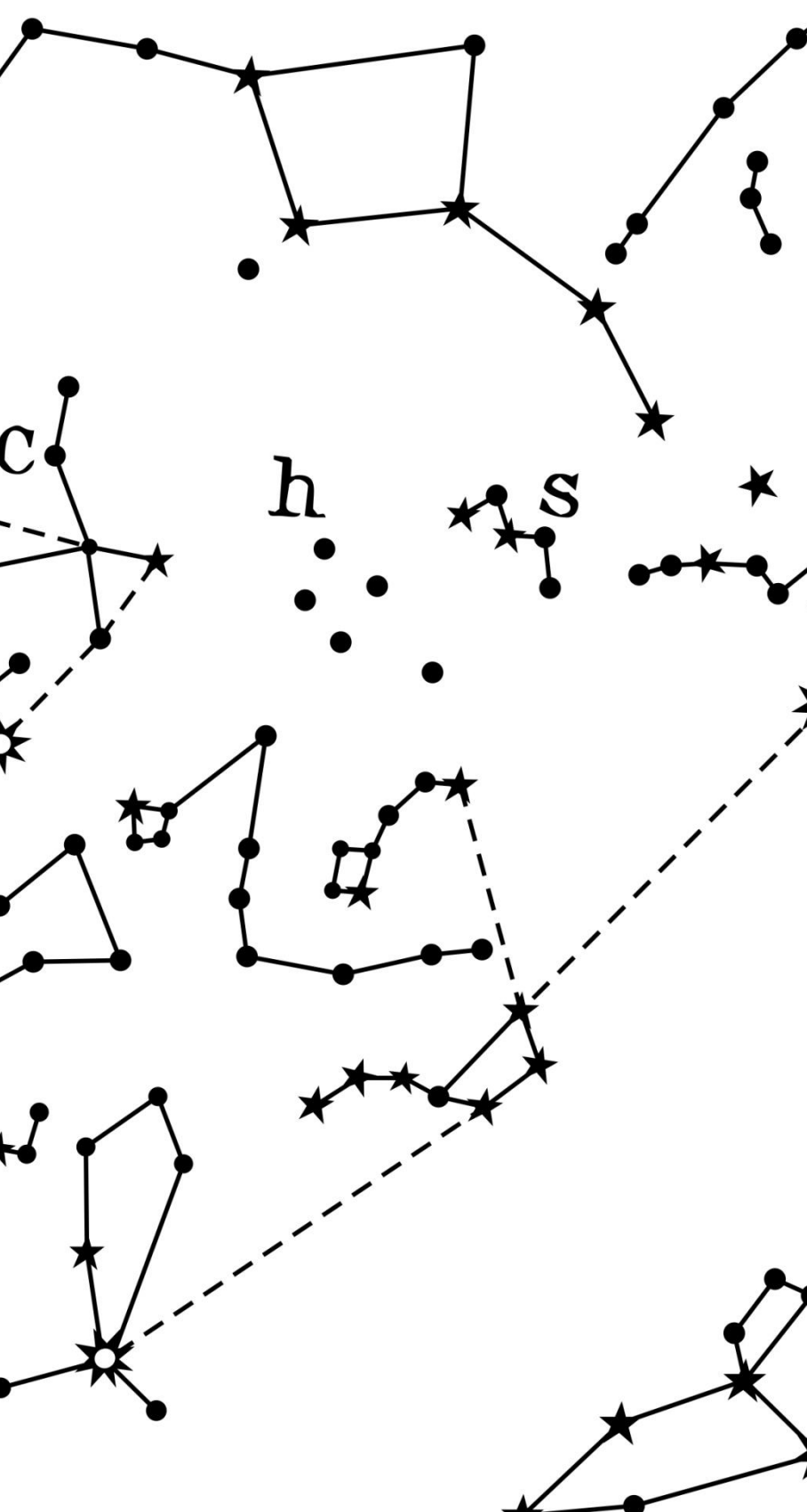
POSOLOGIA

Utilize livremente, sempre que considerar necessário.

Modo de usar

1. Procure um lugar alto para que você possa melhor observar o céu.
2. Observe atentamente as estrelas.
3. Escolha 20 estrelas e construa um mapa mental detalhado da localização de cada uma em relação às outras.
4. No dia seguinte, vá ao mesmo lugar em que você observou o céu.
5. Localize as vinte estrelas escolhidas na noite anterior e construa outro mapa mental detalhado da localização de cada uma delas em relação às outras.
6. Repita a ação por dez dias.
7. No décimo primeiro dia, compare todos os mapas construídos.





REFERÊNCIAS

ABBOTT, Edwin A. *Planolândia: um romance de muitas dimensões*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

ABBUD, Benedito. *Criando paisagens*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ALMEIDA, Milton José de. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. Cotia: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Doutrina das semelhanças*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BONK, Ecke. **Marcel Duchamp: the Box in a valise**. Nova York: Rizzoli, 1989.

BORGES, José Luis. (a) **Borges, oral & Sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

----- **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

----- **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

----- (b) **O livro dos sonhos**. São Paulo: Difel, 1986.

BRETT, Guy. **Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BUZZATI, Dino. **O deserto dos tártaros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CALVINO, Italo. (c) **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

----- (a) **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

----- (b) Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARROLL, Lewis. Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CARO, Tiro Lucrécio. A natureza das coisas. Lisboa: Topografia de Jorge Ferreira de Mattos, 1851.

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

CHKLOVSTI, Viktor. *A Arte como Procedimento*. In: TOLED0, Dionísio de O. Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CONTI, Mário Sergio. Há uma santa com seu nome. Revista Piauí, nº 76, janeiro de 2013. Disponível em: <[http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-76/questoes-literarias/ha-uma-santa-](http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-76/questoes-literarias/ha-uma-santa)

com-seu-nome>. Acesso em: 19 jan. 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Casa tomada*. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DANTO, Arthur C. *O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia*. In: HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ESCALANTE, Yolanda; RODRÍGUEZ, Ferran A.; SAAVEDRA, José M. *La evolución de la natación*. Revista Digital Lecturas Educación Física y Deportes, nº 66, ano 9, novembro de 2003. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd66/natacion.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: *Obras Psicológicas Completas - Vol. XVII*. Rio de Janeiro: Ímago, 1990.

GODOY, Norton. *Anatomia de um grão de poeira*. Revista Super Interessante, nº 4, ano 4, abril de 1990. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/tecnologia/microscopio-eletronico-anatomia-grao-poeira-439411.shtml>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

LANCRI, Jean. *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi*. In: GOSSELIN, Pierre; LE COGUEC, Eric (orgs.). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Quebec: Presses de l'Université du Québec, 2006.

LEPECKI, André. (b) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Madri: Universidad de Alcalá, 2009.

----- (c) *Coreopolítica e coreopolícia*. Revista Ilha. Florianópolis: vol. 13, n. 1, Janeiro, 2012.

----- (a) *Corpo colonizado*. Rio de Janeiro: Revista Gesto, nº 2, junho de 2003.

----- (d) *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still Acts' em The Last Performance de Jérôme Bel*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (org.). *Lições de dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (d) *Conversas - 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

----- (c)
Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

ORDÓÑEZ, Solange Fernández. *O olhar de Borges: uma biografia sentimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

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

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

ROSA, João Guimarães. *As margens da alegria*. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Milton. (b) *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora Edusp, 2006.

----- (a) *Metamorfose do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia*. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

