

QUANTO DE UMA PAISAGEM PODE ENTRAR EM UM OLHO

Ismael Agliardi Monticelli
ismamonticelli@gmail.com
Universidade Federal de Pelotas - UFPel

ISSN 2316-6479

Resumo

Partindo do meu encontro, fortuito, com um mapa antigo da Lagoa dos Patos e seus arredores, este artigo busca costurar considerações sobre o processo de criação em artes visuais 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 da minha experiência como artista visual com referenciais teóricos oriundos da filosofia, mais especificamente da fenomenologia, literatura, história e geografia, busco averiguar novos procedimentos de pensar, relatar e escrever sobre o processo de criação na contemporaneidade.

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 article 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 new procedures of thinking, reporting and writing about the process of creating the contemporary, 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; daily; view.

“E começo aqui”¹: “o mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa”².

I.

Esta representação cartográfica da Lagoa dos Patos (adquirida em uma visita a um brique de Pelotas, no segundo semestre de 2012), 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 -,

1 Começo do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

2 Italo Calvino em *Palomar*, p. 7.

e uma superfície de 10.144 quilômetros quadrados, estendendo-se na direção nor-nordeste-sul-sudoeste, paralelamente ao Oceano Atlântico. Há uma grande confusão no que concerne a sua classificação, pois os geógrafos e os geólogos consideram-na uma *laguna*, devido a sua ligação direta com o oceano e por sua água salobra. Desta forma, há constante troca de fluidos entre Lagoa dos Patos e mar, 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.



Figura 1 - Mapa antigo da Lagoa dos Patos - Rio Grande do Sul

Uma pesquisa poética em artes visuais lembra-me uma longa extensão de água encrespada, como uma laguna. Enquanto artista, sinto-me revolvendo as margens do mundo cotidiano, arrancando seus grãos em quantidade, embaralhando-os ao formar a laguna turva da investigação poética.

Ao trazer dados precisos sobre a dimensão e localização da Lagoa dos Patos, ofereço ao leitor uma informação obsoleta. Se meu trabalho pode ser visto como um manancial com ondas, onde estas se chocam com a margem de uma praia, cujas águas, que através de um processo de erosão cotidiana, levam, invisivelmente, 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 a mercê do fluxo do tempo, já que tanto laguna quanto pesquisa guardam em si o cerne do trabalho em processo, fagulha do agora que transfigura em outra a Lagoa e a poética. A metodologia que utilizo está em construção com a escritura deste texto³, ao mesmo passo em que o desgaste das margens da praia permanece ocorrendo, segundo a natureza que lhe é inerente.

Lembro 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”⁴. No primeiro capítulo, conforme sua personalidade, ele “está de pé na areia” da praia “e observa uma onda”, mas não em estado de contemplação, porque isto poderia tirar-lhe do “objetivo limitado e preciso” estabelecido. “Não são “as ondas” que ele pretende observar, mas uma simples onda e pronto”⁵, tentando extrair desse ato “a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples”⁶.

Palomar está à procura de uma forma de olhar que esteja apta a dissolver as complicações das coisas, tentando enxergar o que há de universal em uma onda, isto é, aquilo que está subscrito no ir e vir das águas, fragmento que guarda a essência de tudo em si. Suas operações, enquanto personagem investigador do cotidiano, são constantemente elucubradas com o intuito de elaborar uma metodologia cartesiana, engajada em encontrar um modelo investigativo generalista para olhar uma onda, buscando o enigma geral, verdade absoluta, guardado no seu funcionamento e composição.

Em certo momento, o narrador do romance pergunta-se se seu personagem teria conseguido tal objetivo, após ter realizado o árduo exercício de observação:

“Será que o verdadeiro resultado a que o senhor Palomar está prestes a chegar é o de fazer com que as ondas corram em sentido oposto, de

3 Quando me refiro à escritura do texto é, ao mesmo tempo, a feita do trabalho plástico. Ver Jean Lancri em *Como a noite trabalha em estrela e por quê*, p. 100.

4 Italo Calvino, op. cit., p. 8

5 Ibid, p. 7.

6 Ibid, p. 10.

recuar o tempo, de discernir a verdadeira substância do mundo para além dos hábitos sensoriais e mentais?”⁷

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 algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la.”⁸

A meu ver, a resposta que Palomar obteve após a observação executada foi a seguinte: nossos olhos não são estéreis ante o mundo, funcionam para além das respostas aos estímulos óticos que atingem os nossos órgãos sensitivos, tentando significar tudo que vemos a partir da experiência. “A visão é o encontro, como uma encruzilhada, de todos os aspectos do ser”⁹, onde olhar o cotidiano torna-se uma ininterrupta prospecção do sensível. Quando vislumbro uma paisagem, meu olhar, preche de significados, intuitivamente, elaborará diversas percepções muito particulares sobre o mundo, ao mesmo passo em que o próprio mundo tornar-se-á inquisidor, tentando apreender quem o contempla, lançando-lhe questões imprecisas, cujas respostas serão desveladas através da negociação efetuada entre meu corpo e o meio em que se encontra.

II.

Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores; mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de uma autobiografia qualquer.¹⁰

Há algum tempo, percebo que minha prática artística vem tangenciando a ideia de paisagem. Nos dois anos que se seguiram, esse termo ganhou relevância para mim, onde 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.

7 Ibid, p. 10.

8 Ibid, p. 7.

9 Maurice Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*, p. 44.

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

O Narrador de “Em busca 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”¹¹. Proust fez uso de diversas imagens para ligar as partes e o todo do romance¹², apresentando o seu trabalho literário como um processo minucioso de coser um artefato vestível, guiado, em parte, pelo pensamento do crítico John Ruskin, que considerava as catedrais como construções arquitetônicas que se constituíam como “bíblis de pedra”¹³.

A meu ver, Marcel Proust apresenta-se como um habilidoso costureiro/escritor, cujo vestido/romance é cosido, a pontos invisíveis, com o fio delicado do cotidiano, constituído do algodão da sua experiência particular. Desta forma, o processo de costura/criação de Proust é, também, a forma como ele vislumbra o mundo.

Acredito que minha produção poética tem, no cerne do seu fazer, o reflexo do posicionamento que adoto perante o mundo, cujo fazer artístico converte-se no 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 disto, gostaria de construir esta pesquisa partindo da minha percepção do mundo como paisagem.

Gostaria, neste momento, de me aproximar de alguns conceitos de paisagem para tentar esboçar o que esta palavra representa para mim, já que ela pode ser entendida, aqui, tanto como meu processo de criação, quanto uma forma particular de olhar para as coisas. Para isto, proponho um “ajustamento”¹⁴ de alguns conceitos trazidos por Milton Santos, pesquisador que abordou a paisagem a partir da relação estabelecida com o corpo daquele que a observa.

III.

Primeiramente, gostaria de fazer alguns apontamentos referente as 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...”¹⁵. Então, a paisagem pode tomar para si um aspecto diferente, variando conforme a posição adotada por mim diante dela, cujo ponto de vista escolhido para observá-la alterará

11 Ver Marcel Proust em *O tempo reencontrado*.

12 Mário Sergio Conti no artigo *Há uma santa com seu nome*, p. 58.

13 Marcel Proust foi tradutor da obra crítica de John Ruskin. Ibid. p. 58.

14 Maurice Merleau-Ponty (a), op. cit., p. 275.

15 Milton Santos em *Metamorfose do espaço habitado*, p. 68.

completamente minha percepção sobre o que está sendo visto. “A paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos olhos, segundo o lugar onde estejamos”¹⁶. 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”¹⁷.

Pensando sobre meu processo de criação, poderia dizer que o estágio cujo “horizonte vislumbrado” da pesquisa “não se rompe” é aquele no qual são apresentados os resultados, isto é, no formato final de um texto monográfico, acompanhado da exposição da produção artística, onde a averiguação realizada deve constituir-se de forma clara e concisa, cuja pertinência deve transparecer a limpidez de uma linha reta que estabelece o limite entre céu e terra.

No entanto, para mim, cujo “ponto de partida (...) se situa obrigatoriamente na prática artística (...), com os questionamentos que ela contém e as problemáticas que ela suscita”¹⁸, entendo que o posicionamento que devo adotar perante a investigação diverge do “pensamento de ciência - pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral”¹⁹. O vínculo que procuro com a minha pesquisa é o mesmo que estabeleço como observador da paisagem da laguna, onde estou imerso nas suas águas, 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 à 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, desta forma, uma “série de infortúnios intelectuais”²⁰. Decide, então, mudar de estratégia, deixando a observação precisa e objetiva de lado, para adotar a contemplação como forma de olhar para as coisas: “para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme”²¹. A partir de então, “sua atividade principal seria contemplar as coisas pelo seu exterior”²², não se esquivando dos “reclamos que lhe vem”²³ delas e dando a devida

16 Ibid., p. 68.

17 Ibid., p. 68.

18 Jean Lancri, op. cit., p.100.

19 Maurice Merleau-Ponty (a), op. cit., p. 276.

20 Italo Calvino, op. cit., p. 101.

21 Ibid., p. 7

22 Ibid., p. 101.

23 Ibid., p. 101.

importância para a 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”²⁴:

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse?²⁵

A partir disso, penso que falar sobre paisagem é construir um fazer artístico a partir de uma contemplação particular e individual do cotidiano, onde 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 dela mesma, mas porque de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado”²⁶. Isto é, quando observo uma paisagem (o processo de criação) é, ao mesmo tempo, estar na paisagem (no processo de criação), cuja linha que demarca a fronteira entre céu e terra é como o fio de uma navalha que se encontra ao longe, mas que, no entanto, corta-me silenciosamente, tornando-me parte constituinte do horizonte-fio.

Olho para minha pesquisa em arte, o horizonte da laguna, estando imerso nas suas águas, fazendo do uso da primeira pessoa o dispositivo adotado para colocar-me “no solo do mundo sensível”²⁷. 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 experiências que já me perpassaram durante a vida.

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 a deriva, que nada à procura do solo para aportar. É mais fácil (e honesto) narrar experiências já vividas do que fingir um saber universal que torna silencioso o eu que relata. Afinal, não existe teoria que não seja, também, ficção: o ponto de partida de ambas é sempre a percepção de mundo do indivíduo que as elaborou.

24 Ibid. p. 101-102.

25 Ibid., p. 102.

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

27 Maurice Merleau-Ponty (a), op. cit., p. 276.

IV.

Quando olho o mundo, estou, de certa forma, realizando o exercício de olhar-me em outras coisas. O segundo apontamento 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”²⁸. A sucessão dos modos de produção através da história acabou por intensificar a inserção de elementos artificiais na paisagem. “Em eras bastante remotas, os instrumentos de trabalho eram um prolongamento do homem, mas, à medida que o tempo passa, vão-se transformando em prolongamentos da terra, próteses ou acréscimos à própria natureza, duráveis ou não”²⁹.

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”³⁰, estando incluso neste contingente, a cultura. O homem inventou pontes, estradas, edifícios, portos, depósitos, etc., próteses que se tornaram indispensáveis para o escoamento das forças produtivas na contemporaneidade, ficando cada vez mais difícil distinguir quais elementos são naturais ou artificiais.

A partir disso, imaginemos, então, que a frequência das chuvas na laguna tem diminuído e que o índice pluviométrico manteve-se baixo por, no mínimo, dois meses seguidos. O manancial, conseqüentemente, acabou sofrendo uma perda gradual do volume aquoso, tornando exposta algumas formações arenosas que, comumente, ficam acobertadas pela água. Próximo ao centro da laguna acabou por emergir um banco de areia, assemelhado a uma ilha, cujo meio apontava algo surpreendentemente 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 este banco de areia já havia submergido outrora, num número indefinido de vezes, permanecendo visível tempo suficientemente grande para que alguém pudesse considerá-la 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-

28 Milton Santos, op. cit., p. 71.

29 Ibid., p. 72.

30 Ibid., p. 70.

la aos moldes dos navegantes que, ao aventurar-se em mares conhecidos, descobrem, inusitadamente, 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, novamente, 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 à ruína e as seus arredores o vigor que o tempo havia confiscado.

No intuito de tornar determinado sítio um espaço íntimo, comecei a realizar alguns procedimentos que destituíssem o pequeno continente de sua aridez. Iniciei o cultivo, então, de um gramado que pudesse torna-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”³¹. Comecei, então, a perceber o gramado de outra forma, passando a considerá-lo 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 a vegetação cultivada, estabelecendo “um acordo cúmplice”³² com “as ervas da sementeira”³³.

Estendi este 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 cultivadas³⁴), representante da aquisição das percepções oriundas das experiências obtidas no embate do meu corpo com o mundo, e *elementos naturais* (o “subconjunto de ervas espontâneas ditas daninhas”³⁵), formados pelo repertório 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 transtornam...”³⁶ Ambos grupos tornam-se parte de uma única paisagem, um único fazer artístico, que concatena as memórias do meu corpo com as experiências que estão me perpassando no presente momento.

Os elementos artificiais, formados pelas experiências que vivencio no cotidiano imediato (simbolizadas, aqui, pelas sementes que introduzi no solo da pequena ilha), são uma espécie de dispositivo cognitivo do agora, que, através do filtro dos meus olhos, tateiam a paisagem em busca de pontos de atenção,

31 Italo Calvino, op. cit., p. 29.

32 Ibid., p. 30.

33 Ibid., p. 30.

34 Ibid., p. 31

35 Ibid., p. 31.

36 Ibid., p 31-32.

correspondentes a uma forma de identificação do eu no mundo observado. Ao mesmo tempo, são uma forma de identificação do mundo em mim, como fala 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”³⁷.

A identificação das semelhanças é um fenômeno individual, que obedece a imprecisão do olhar de cada sujeito, como Giacometti, que identifica nas telas, de forma subjetiva, o que do mundo está contido nelas. Existem semelhanças que são incontáveis, “das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo”³⁸, 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”³⁹. Seria como se as brincadeiras infantis estivessem munidas da “força irrealizadora”⁴⁰, aptas em transformar o “ausente em presente”⁴¹, o “presente em ausente”⁴² e, com isso, “criar inteiramente o inexistente”⁴³: um armário pode transfigurar-se em um navio-em-imagem, através da presentificação do mar juntamente da ausentificação do armário, tudo em benefício da criação da aventura nos mares, que é o inexistente.

A ideia de semelhança encontra-se presente no cerne do meu fazer artístico por corresponder diretamente à forma de enfrentamento que utilizo para posicionar-me no mundo. Por meio da identificação, muitas vezes, intuitiva, do eu no mundo e do mundo em mim, tento ancorar a laguna turva da pesquisa poética, juntamente com a ilha que nela foi revelada, no porto do cotidiano sensível, onde me valho de dispositivos quase infantis no intuito de selecionar objetos do mundo real para transfigurá-los no mundo imaginário. Prospecto a intimidade tentando estabelecer relações de parecença a partir daquilo que, superficialmente, não possui nada em comum, buscando elementos que possam presentificar a paisagem que está ausente ou distante, convertendo farinha de trigo em areia, espelho em laguna e fragmento de plástico-bolha em ventania, para criar um horizonte que estava inacessível para mim.

Assim, entendo a semelhança como uma espécie de deslocamento produzido quando lanço meu olhar para as coisas, uma forma de apreender a

37 Alberto Giacometti apud Maurice Merleau-Ponty, 2000:280

38 Walter Benjamin em Doutrina das semelhanças, p. 109.

39 Ibid., p. 108.

40 Marilena Chauí em Convite à Filosofia, p. 134.

41 Ibid., p. 134.

42 Ibid., p. 134.

43 Ibid., p. 134.

paisagem/processo de criação através de um “desvio pelo outro”⁴⁴, como todas as noites em que aponto para o céu o telescópio encontrado na pequena casa arruinada, onde, sentado no gramado que cultivei, admiro “os corpos luminosos”⁴⁵, “prenhes de incerteza”⁴⁶. Quando identifico “clareiras”⁴⁷ no “firmamento”⁴⁸ do céu, brechas ocas e negras, fixo meu “olhar” para me projetar nelas, tentando ser como “o astrólogo [que] lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro e o destino”⁴⁹.

V.

Se o pudessem ter visto como agora vejo, (...) os antigos iriam crer que estava 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 é 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. Talvez a primeira regra que devo estabelecer seja a seguinte: ater-me àquilo que vejo.”⁵⁰

Por deter-me demoradamente aos inúmeros detalhes dos astros vistos no céu, através do telescópio, acabei sobrecarregando meus olhos, cujas imagens não eram vistas de forma nítida: necessitei, então, “fechar por um momento as pálpebras”, deixando que as pupilas exaustas reencontrassem “a percepção precisa dos contornos, das cores, das sombras”. Quando “a imaginação” veio “em socorro da debilidade visual”⁵¹, fui acometido, imediatamente, pela lembrança das frases que encontrei em um livro que estava na estante poeirenta 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”⁵².

As frases logo se dissolveram juntamente com a intensificação do borrão negro em que o céu havia se transformado. 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 meus globos oculares

44 Jean Lancré, op. cit., p. 101.

45 Italo Calvino, op. cit., p. 44.

46 Ibid., p. 44.

47 Ibid., p. 44.

48 Ibid., p. 44.

49 Walter Benjamin, op. cit., p. 109.

50 Italo Calvino, op. cit., p. 37-38.

51 Ibid., p. 39.

52 Milton Santos, op. cit., p. 67-68

acabaram por organizar todos os pensamentos que me perpassavam naquele momento: meus olhos são janelas-filtro que emolduram um mundo-paisagem! Embebidos pelo fluído 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. No entanto, sentia-me pronto, como nunca antes, para apropriar-me do mundo: “ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho”⁵³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

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

CONTI, Mário Sergio. Há uma santa com seu nome. *Revista Piauí*. São Paulo: Editora Alvinegra, vol. 1, Janeiro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Maria Ermantina Pereira e Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (a)

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000. (b)

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Mário Quintana. 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.

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

53 Italo Calvino, op. cit., p. 40.

Minicurrículo

Ismael Agliardi Monticelli é mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Artista visual. Participou de exposições coletivas como: RUMOR, curadoria de Marília Panitz, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF, 2012-2013; Outras Coisas Visíveis Sobre Papel, curadoria de Paulo Miyada, Galeria Leme, São Paulo/SP, 2012; 5º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2011; Mostra Coletiva Olheiro da Arte, Curadoria de Fernando Cocchiarale, Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro/RJ, 2010. Recebeu destaque na Bolsa Iberê Camargo 2011, foi premiado no Festival de Fotografia HTTPpix, Instituto Sérgio Motta, São Paulo/SP, 2010, e no VII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas nas categorias Destaque em escultura e Prêmio Incentivo.