

Felipe Pergher

Jornada; Livro de Paisagens

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza

Prof.^a Dr.^a Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Porto Alegre

2016

Resumo

Neste trabalho é feita uma investigação artística, através de uma hipotética jornada, das possibilidades de criação de recursos tradicionalmente visuais (paisagens) através da linguagem; mais especificamente, prosa. Partindo de treze breves narrativas - descrições de paisagens imaginárias - desenvolveu-se dois alfabetos, inseridos em uma mitologia de um lugar idealizado. O espectador é instigado, através de uma instalação análoga à forma de uma mesa de trabalho, a fazer-se presente na obra, criando sua própria narrativa ao explorar os documentos e registros sobre o lugar em questão. Traz-se à tona discussões sobre uma possível visualidade da literatura, o papel do espectador diante da obra, e suas respectivas correlações.

Palavras-chave: Fabulação. Fantasia. Literatura nas artes visuais. Materialidade. Paisagem.

Sumário

Introdução.....	5
a. A descoberta dos mapas e o início da viagem	6
1. As escrituras e a memória	7
b. A Travessia do Rio	11
3. As escrituras e os símbolos.....	12
c. O desaparecimento da névoa	24
3. As escrituras e o nome	26
d. A Montanha, I	28
4. As escrituras e os mortos.....	28
e. A descida da montanha e a libertadora ausência.....	33
5. As escrituras contínuas	34
f. Incursão no vazio.....	37
6. As escrituras ocultas.....	38
g. A cidade em ruínas	46
7. As paisagens cifradas	47
h. A montanha, II	61
8. As paisagens	62
i. Primeiro diálogo: a existência da ilha.....	71
j. Segundo diálogo: a função da montanha vazia.....	72
k. Terceiro diálogo: sobre as escritas	73
l. Quarto diálogo: A visão da Guardiã	75
Considerações finais	77
Referências Bibliográficas.....	79

Introdução

A ordem na qual os capítulos estão aqui dispostos, por mais caótica que pareça, não foi planejada gratuitamente. Pretendo, inicialmente, propor uma forma de ler este trabalho.

Como já foi atestado no sumário, existem alguns capítulos numerados e outros marcados com letras, que se intercalam. Os capítulos numerados tratam-se da parte padrão, acadêmica do texto. Os não-numerados são fragmentos de uma ficção: a *Jornada*. Sua presença é, talvez, tão crucial quanto a dos capítulos numerados, para que se entenda a gênese do microcosmo que permeia este trabalho.

Outra peculiaridade a ser notada é que os capítulos desse trabalho foram nomeados analogamente aos capítulos, por assim dizer, do livro *Cidades Invisíveis*. Optei por deixá-los na ordem em que aparecem no livro de Calvino, que talvez não seja a ordem otimizada para a leitura. De qualquer jeito, pode-se ter uma boa ideia da cronologia do trabalho começando pelo capítulo “As escrituras e a memória”, depois passando para “As escrituras e os símbolos”, “As escrituras e as trocas”, e, por fim, “As escrituras contínuas”.

Além dos supracitados capítulos, que juntos formam uma espécie de memorial descritivo misturado com diário de meus processos, pode-se encontrar uma fundamentação um pouco mais sólida de minhas escolhas em “As escrituras ocultas”. Ao invés de citar referências artísticas e teóricas de forma orgânica ao longo do texto, transformando-me em um mero comentador ou revisionista, condensei todas essas possíveis citações em “As escrituras e os mortos”. Alguns aspectos pontuais sobre minhas escolhas ao nomear este trabalho, escrevi em “As escrituras e o nome”.

Por fim, acredito que a melhor forma de leitura desse trabalho seja a de ignorar completamente os capítulos numerados e ler apenas a *Jornada*, nos interlúdios. Talvez não seja a postura mais adequada a se tomar, academicamente, enquanto autor. Mas esses curtos interlúdios são uma espécie de repositório pragmático das principais ideias envolvidas na concepção do trabalho. Idealmente, são também a única parte que realmente se faz relevante para o entendimento do trabalho.

a. A descoberta dos mapas e o início da viagem

Descobri sobre aquele estranho pedaço de terra firme por um acaso quase borgiano. Explorava uma velha biblioteca em busca de algo que não é relevante. Olhei por qualquer motivo dentro de uma pasta jogada, quase escondida, em um canto. Alguns pequenos mapas chamaram minha atenção. Desenhados manualmente em um papel refinado, como se fosse rasgado de um caderno, e já meio carcomido pelo tempo. Nenhuma assinatura.

Uma característica em específico me chamara a atenção àqueles mapas: pareciam ilustrar apenas a hidrografia de uma certa região. Os contornos das margens – depois eu descobriria que eram traçados de forma relativamente detalhada – eram apenas molduras para os rios. Nada era representado na terra. Soube que eram rios apenas por causa de algumas anotações aparentemente destinadas a navegantes, encontradas junto aos mapas: corredeiras aqui, rochedos acolá, trechos muito rasos para a navegação. Guardei os mapas comigo. Duvido que fossem fazer falta a seu dono, abandonados naquele canto deplorável da biblioteca.

Não sei exatamente quanto tempo depois, durante uma curta viagem, os mapas voltaram à minha cabeça. Em uma passagem da estrada onde era possível ver do alto de um morro a curva de um rio, eu tinha certeza de que aquela mesma curva fazia-se também no mapa que havia encontrado. Tão logo pus minhas mãos nos mapas novamente, analisei o curso fluvial e lá estava ela, uma curva exatamente igual à que eu havia visto na estrada.

Passei algumas horas tentando remontar os mapas com a ajuda de fotos de satélite e representações um pouco mais confiáveis da região. De fato aquela dúzia de mapas parecia se referir ao mesmo rio que imaginava. Com exceção de um pequeno detalhe: uma ilha que estava marcada somente nos mapas antigos. Eu teria interpretado isso como uma falta de atenção ou coerência, não fosse o fato de que aquela pequena ilha era a única porção de terra que estava devidamente representada. Estava pintada de um verde quase cintilante, contrastando com a cor rosada das águas. Havia algumas marcações em sua costa - imagino que fossem atracadouros.

Durante vários dias tive alguns sonhos estranhos, que credito tão somente ao excesso de energia que eu dedicava a pensar sobre a estranha coincidência. Por que a ilha – que aparentemente não existia – merecia tanto destaque naqueles velhos mapas? Consegui reprimir esses pensamentos de minha cabeça por algum tempo, mas não por muito. O rio não ficava muito distante de onde eu estava morando, e, contra qualquer tipo de bom senso, comecei os preparativos para o que deveria ser uma curta expedição.

1. As escrituras e a memória

Por motivos que ainda serão abordados com mais detalhes, optei por usar a escrita como mídia para meu trabalho. Os primeiros rascunhos do que viria a ser o trabalho foram traçados ainda em 2015. Inicialmente, pretendia que fosse uma espécie de "continuação" das *Cidades Invisíveis*; o resultado da produção também não superou as expectativas: pequenos textos descrevendo cidades fantasiosas que, por um ou outro aspecto, poderiam ser consideradas peculiares.

Justamente por não ter superado as primeiras expectativas, todos os textos desse exercício foram descartados. É difícil precisar o motivo exato, ou a diferença exata entre os primeiros textos e os posteriores, mas alguns aspectos contribuíram. Primeiro, a falta de direcionamento da maioria dos textos: apesar de serem ideias originais, poucos eram os que poderiam ser definidos como descrições de uma "paisagem"; possuíam uma carga mais reflexiva ou especulativa. A falta de qualidade literária nos textos foi outro aspecto decisivo para tal escolha. Se o exercício anterior trouxe algum mérito foi o aguçamento do aspecto literário de cada fragmento; ao ponto que do primeiro até o último a ser escrito, que data mais ou menos de novembro de 2015, houve uma melhora perceptível na composição dos textos. A esse ponto, tal aspecto era o mais relevante.

Com um repertório um pouco mais desenvolvido, iniciou-se a produção de novos textos, regida por duas regras autoimpostas: os textos deveriam ser mais descritivos do que narrativos, e eu não poderia reciclar, por assim dizer, ideias do exercício passado. Os textos propriamente ditos foram escritos num espectro de tempo que pode ser separado em quatro seções (que não deixam de ser sessões), algumas durando dois ou três dias. Pode-se dizer que a matéria prima para os textos são ideias potencializadas.

Vinte e seis textos foram escritos, antes que começassem a se repetir. Não chegava a ser efetivamente uma repetição, mas os conceitos elaborados eram parecidos. Temas como a concentração de miudezas em uma grande massa; as "possibilidades infinitas" e a decadência começavam a figurar mais intensamente. Nesse ponto, também por necessárias e bem-vindas cobranças humanas e cronológicas, decidi parar de escrever os textos e focar meus esforços na diagramação das páginas. Afinal, ainda que não fosse um livro o produto final, o texto deveria ser materializado de alguma forma.

Optei por um desenho simples, com margens amplas e um bom espaço superior. Essa diagramação procurou manter um espaço em branco na parte de cima da página. Posteriormente, o uso desse espaço em branco tornar-se-ia importante, pelo menos no nível experimental. Após parcialmente definida a diagramação, selecionei treze dos vinte e seis textos. O número treze foi escolhido primeiro por ser um número primo, o que torna basicamente impossível sua divisão em grupos simétricos entre si. Em segundo lugar, é exatamente metade do número de textos que foram escritos originalmente. A cada dois textos escritos, suponho que um estivesse suficientemente apresentável.

Antes da primeira impressão, revisei os textos buscando eliminar pequenas falhas gramáticas, ortográficas e verbais. Fiz também alguns pequenos ajustes na diagramação da página, para que mesmo o maior dos textos coubesse no espaço definido para ele na folha. Feitos os ajustes, pronta a impressão; comecei a pensar na ordem dos textos. A esse ponto, nenhum dos textos tinha nome, número ou qualquer forma de identificá-lo que não fosse um texto inteiro.

A partir de uma sugestão de meu orientador, de fazer uma espécie de livre associação de ideias, relacionando um pequeno talismã, por assim dizer, a cada um dos textos, desenhei dezoito pequenos (ou nem tanto) objetos que encontrei vasculhando cantos diferentes de meu quarto. Optei pelo uso do desenho ao invés de apresentar o artigo escolhido sob a égide de três razões: a primeira é que objetos enquanto massas em um espaço tridimensional não cabem em um livro, tampouco em uma página; a segunda é que justapôr objetos de tamanhos discrepantes não me pareceu esteticamente agradável; a terceira é que não gostaria de possivelmente expor (e por consequência, mantê-los longe por algum tempo) o abajur que deixo ligado à noite, o cinto que segura minha calça e o par de óculos que protege meus olhos, apenas para citar alguns exemplos.

Nesse ponto da elaboração do trabalho, depois de produtivas conversas e reflexões a respeito dele, já havia definido seu mantra. Nas condições correntes, minha prioridade deveria ser encontrar uma forma de apresentar os textos, em detrimento de refinar o conteúdo escrito. Estabeleci, como uma espécie de "lema", que até mesmo a própria legibilidade do trabalho poderia ser posta em xeque em favor de sua apresentação gráfica. Partindo de tal pressuposto, se os textos não necessariamente deveriam ser legíveis, consequentemente poderiam ser

apresentados ilegíveis. Comecei, então a pensar em uma forma de “ilegibilização”, ou, pelo menos, de dificuldade da leitura, por assim dizer, dos textos.¹

A primeira opção pensada foi o dano físico - fogo, barro, fuligem, pisões, rasgos, corrosão, cortes - em impressões manuais, que exigem certo “carinho” em sua feitura. Uma impressão em jato de tinta, papel comum, é um processo quase que exclusivamente mecânico/digital, com resultados quase instantâneos, pelo menos no que se trata de produzir uma cópia impressa. Impressões feitas manualmente, seja com processos de tipografia, gravura, impressão serigráfica ou mesmo fotográfica, demandam do impressor tempo e habilidades manuais. Destruí-las carrega um peso muito maior do que destruir impressões mecanizadas.²

Essa ideia, além de um pouco imprática, acabaria por ser inócua. Qual seria a novidade, afinal, em simplesmente destruir textos artesanalmente impressos? Isso tornaria o texto menos legível, ou, ainda, mais exibível? Outras ideias surgiram: o dano às informações dos arquivos de texto, a ilegibilidade gráfica, a supressão total das letras, na qual pouco se veria além de uma mancha em uma folha. Todas pareciam tão inócuas quanto a primeira opção. No fim das contas, o cerne da ideia

A ordem em que os textos anteriormente foram colocados já não fazia mais sentido para mim. Busquei uma classificação um pouco mais lógica, que partisse de categorias. Mesmo uma ordem subjetiva, da qual o público não fosse ciente, seria necessária para mim no desenvolvimento do trabalho. Assim como a disposição de elementos em uma área, a composição, é importante em uma pintura, também a ordem em que são apresentados os capítulos (no caso, os microcontos) é fundamental na literatura, e, conseqüentemente, neste trabalho.

Comecei a procurar por padrões nos textos, e depois de um breve processo que não vale a pena ser detalhado, dividi os treze textos em três grupos: Primeiro, os quatro textos que tratavam de lugares que poderiam existir sem a interferência humana. Segundo, cinco textos

¹ Cabe dizer aqui que não assumo, após a finalização do trabalho, que os textos devam ou não ser ilegíveis. O raciocínio exposto nesse parágrafo o foi apenas para ilustrar a gênese do que acabou por se tornar o fio condutor do trabalho - no caso, os pseudo-alfabetos.

² Talvez se possa estabelecer, no contexto desse trabalho, um paralelo entre a produção literária e artística. A literatura é feita em várias etapas de refinamento: revisões, reescrituras, correções; uma impressão manual. A produção artística traz em si uma lógica mais subversiva, que não necessariamente requer ternura para com a obra; a destruição era a ilegibilização do texto. Fosse por meios analógicos ou digitais, apolíneos ou dionisíacos, o resultado, em essência, seria praticamente o mesmo: um texto obstruído. Sua feitura também não me traria nenhum tipo de desafio ou questionamento mais profundo do que “tornar o texto ilegível”.

que tratavam de construções humanas. Terceiro, quatro textos que não poderiam ser definidos pelas outras duas categorias, ou seja, que não tratavam de construções humanas, mas que também não eram acontecimentos completamente naturais.

A partir disso, surgiu-me a ideia dos pseudo-alfabetos. A primeira ideia fora a de simplesmente traduzir os textos múltiplas vezes para um idioma graficamente distante do português (línguas árabes ou cirílicas). Tudo o que restaria dos textos - mesmo se algum espectador fosse versado no idioma apresentado - seria várias linhas de caracteres sem sentido. Essa ideia, quando posta em contraste com as formas anteriormente descritas de ilegibilização do texto, parecia muito mais madura. Porém, certos idiomas carregam consigo aspectos extralinguísticos - sejam eles históricos, políticos ou ideológicos. Tentando evitar implicações infelizes, pensei em desenvolver os pseudo-alfabetos.

A criação de um idioma, tanto pelo tempo quanto por meu nível de conhecimento no momento, estava fora de cogitação. A solução encontrada foi desenvolver três alfabetos, um para cada uma das categorias nas quais estavam separados os textos, e simplesmente substituir os caracteres do texto a partir da língua portuguesa. Por isso chamo-os de pseudo-alfabetos: na verdade não passam de uma espécie de fonte tipográfica partindo do alfabeto latino. Não possuem a complexidade de um idioma artificial, é verdade. Mas para o objetivo desse trabalho - ilegibilizar o texto - servem perfeitamente.

b. A Travessia do Rio

No início da viagem, tentei fazer a maior parte do caminho por terra. A partir de certo ponto do trajeto, porém, o rio era cercado por íngremes e pedregosos despenhadeiros. Obriguei-me a utilizar o bote inflável que levava comigo antes do previsto; calculei que ainda havia um ou dois quilômetros a serem percorridos por água quando comecei a navegar.

Havia um sol escaldante em um céu sem nuvens antes que eu entrasse no curso do rio. À medida que me aproximava da ilha, uma densa névoa começava a obstruir minha visão do céu. Depois, baixou às margens. Em algum ponto da travessia, de forma lenta o suficiente para que eu não percebesse o momento exato, a névoa passou a ocultar tudo que não estivesse muito próximo a mim.

Com pouca noção de direcionamento, fui arrastado à margem por várias vezes. Em uma dessas, consegui arrancar um longo galho que estendi à frente do bote, como uma espécie de guia. Assim, poderia saber que tipo de obstáculos me aguardavam com alguma, ainda que mínima, antecedência. Segui o caminho do rio em meio a turbulências e quase colisões com os vários rochedos daquela região, e agora só era possível me localizar por causa deles. Até que veio a bonança.

Em algum ponto no meio da clara sombra da névoa, o rio tornou-se completamente estático. Não havia mais corredeiras e tampouco pontas afiadas de rocha. Até mesmo o fluxo natural do rio parecia ter parado; meu pequeno bote poderia muito bem estar congelado em seu lugar, ou se movimentando muito lentamente, quase imperceptível. O silêncio do ambiente deixara de se tornar a ausência de som. Parecia mais um bloco de ruído inaudível que tornava denso o ar, ressoava sua placidez nas águas e inundava meus ouvidos.

Não sei quanto tempo se passou; quando dei por mim, o galho que eu segurava diante do bote começou a tensionar-se em minhas mãos. Havia alguma coisa pressionando-o. Soltei o galho e algumas ondas incomuns carregaram meu bote até um pequeno areal, quase sumido em meio às rochas a seu redor. Eu não possuía referência alguma para saber se aquele era um dos pontos marcados como atracadouro no mapa, mas dadas as condições íngremes de toda a costa ao redor, imaginei que fosse. Desci do bote, amarrei-o a uma das muitas pontas de rocha que haviam por aí perto, e pisei, tão firme quanto possível, na ilha enevoadada.

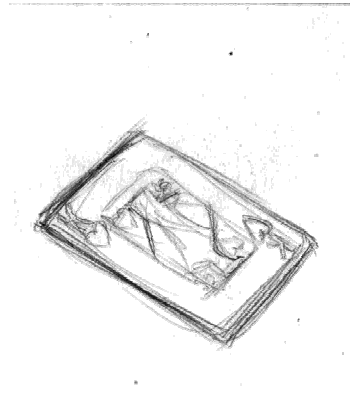
3. As escrituras e os símbolos

No presente capítulo, discorrerei em detalhes sobre um exercício que fiz ao longo do processo criativo, baseado em *An Anecdoted Topography of Chance*, de Daniel Spoerri.³ Tratava-se de procurar objetos que, por algum motivo, me chamassem a atenção, desenhá-los, e posteriormente relacionar cada desenho a um texto.

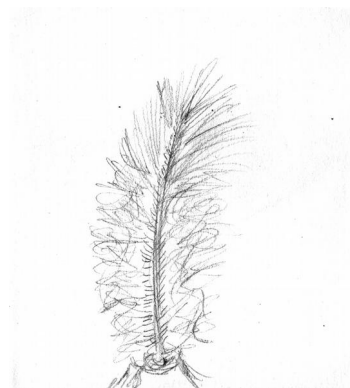
Cada um dos desenhos foi feito em quadrados de papel de rascunho, com mais ou menos dez centímetros de lado. Os textos foram fixados em uma prancha de madeira, em uma ordem improvisada por mim, de acordo com o comprimento (e, de forma um pouco menos importante, minha afeição) de cada um dos textos. Um desenho foi colocado sobre cada um dos textos, em um padrão mais ou menos lógico (ou, pelo menos, que fosse lógico para mim).

Os objetos escolhidos para fazer parte do processo não o foram por qualquer motivo consciente; o único fator levado em conta foi sua plasticidade. Ou, talvez seja melhor dizer, sua desenhabilidade. Os oito primeiros desenhos foram produzidos de uma só vez; posteriormente, outros dois foram feitos e, em uma terceira “sessão”, por assim dizer, produziu-se os três que faltavam para se igualar ao número de ilustrações, bem como alguns excedentes. Aqui será descrito, em forma de memorial, cada um dos objetos que foi desenhado, não necessariamente na ordem em que o foram, mas respeitando a cronologia das sessões de desenho. Os primeiros oito objetos foram:

³ Trabalho de 1962. Consiste em um livro contendo pequenos parágrafos escritos sobre alguns objetos pertencentes ao artista. Esses 80 objetos são o que estava sobre a mesa de Spoerri no dia 17 de outubro de 1961, exatamente às 15h47min. O livro trata-se de uma espécie de “memória” dos objetos, onde o autor conta suas lembranças relacionadas a cada um deles.



Rei de copas: carta do baralho Copag 139. O fundo da carta é vermelho, apesar dela estar em uma caixa de baralho azul. Compro baralhos em pares de cores diferentes, já que utilizo dois baralhos para os jogos que costumo jogar. Para treinar truques e floreios, porém, é melhor utilizar um por vez. Por isso, é conveniente ter um par composto dessa forma: uma vez unidos os baralhos, não é difícil separá-los. O Rei de Copas não tem nenhum motivo especial para ter sido escolhido; apenas achei mais desafiador, em termos de desenho, do que uma carta sem figura, como um três ou cinco. Pelo tamanho do desenho e, ainda mais, por minha ineficiência como desenhista, não consegui colocar na carta as nuances de sua ilustração. Esse baralho em específico foi comprado por mim antes de uma viagem que fiz, já que jogar cartas é uma boa forma de se passar o tempo. Mantenho-o do lado de meu computador, para manuseá-lo enquanto assisto algo ou escuto música; distraíndo minhas mãos, consigo me concentrar mais eficientemente.



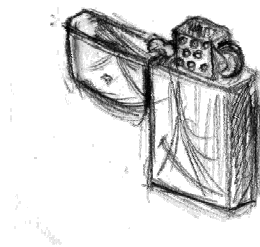
Pena de pavão albino: Talvez seja o objeto mais recente da lista. A pena foi ajuntada no Tivoli⁴, em Copenhague. Há pavões soltos em um pequeno gramado do parque, próximo a um restaurante. Era no mínimo esperado que se criasse pavões, um pássaro cuja vida depende da

⁴ Parque de diversões aberto no ano de 1843, cujo nome foi inspirado nos jardins parisienses de mesmo nome. Goza do título de secundo parque de diversões mais antigo do mundo.

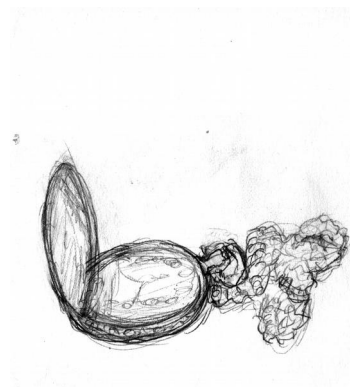
vistosidade quase cenográfica de suas penas em um lugar como um parque de diversões, que também depende de uma cenografia quase brega. Havia quatro ou cinco pavões, um deles, provavelmente uma fêmea, albina. A pena estava no chão, não muito distante de onde o pavão havia recém passado. Provavelmente se não fosse eu alguém mais ajuntaria a pena. Se fosse a pena da cauda de um pavão macho, se poderia esperar alguma discussão acalorada - talvez até mesmo física - para definir o dono da pena. Talvez ela fosse mesmo recolhida por algum funcionário e vendida como souvenir. Ou talvez as pessoas achem atrações mais interessantes no Tivoli do que observar pavões. Embora improvável que tal atração exista, não é uma possibilidade a se descartar.



Frasco de óleo essencial de hortelã: Comprado em uma feirinha de coisas naturais. Além do cheiro de hortelã ser muito agradável, comprei para usar em meu cabelo. Costumo usar produtos sem perfume, e quando comecei a deixar o cabelo crescer, me pareceu interessante usar algumas gotas de essências vegetais que me agradassem. Usei com essa finalidade apenas uma vez, porque o cheiro acabou por se mostrar muito forte. Eventualmente uso-o para melhorar a respiração e diminuir a sensação de congestionamento das vias nasais. A tampa do frasco está quebrada verticalmente, provavelmente porque em algum ponto, eu coloquei muita força ao fechá-la, para evitar que o óleo vazasse.

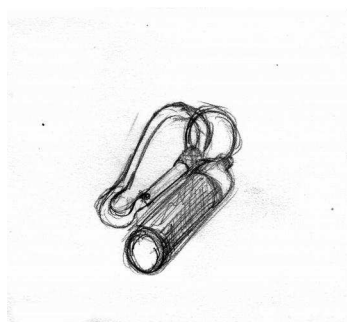


Isqueiro de pavio: Ganhei de presente de um antigo amigo poucos meses antes de sair de minha cidade natal. O isqueiro é uma réplica dos famigerados isqueiros Zippo, mas ligeiramente mais prático por ser mais leve e ocupar menos espaço no bolso. Possui algum glifo abstrato em seu corpo - uma raridade, já que a maioria desses isqueiros são estampados com marcas ou brasões de grupos musicais. Costumava carregá-lo comigo, apesar de não fumar. Era útil como instrumento de socialização, se alguém precisasse de fogo eu poderia emprestá-lo e assim começar uma conversa. Já não faço questão e tampouco preciso de truques desavergonhados para começar uma conversa. Também, já não converso mais com o amigo que me presenteou o isqueiro; há mais de ano ele está dentro da gaveta, sem combustível e sem ser aceso.

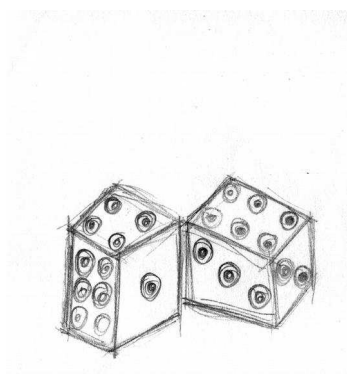


Relógio de bolso com corrente: Amplamente decorado, de uma forma quase brega. Infelizmente é tudo o que eu tenho em comum com Sherlock Holmes ou o Dr. Watson. Apesar de sua bonita construção, se percebe pelo toque (e pelo cheiro de ferrugem) que não é feito dos melhores materiais disponíveis. Achei esse relógio em uma caixa, sacola ou mala de bagunça de um velho parente, que já não está mais lúcido. Provavelmente veio de outro país, e mais provavelmente ainda lhe foi presenteado. Acabou esquecido na casa de minha mãe durante alguma de suas viagens. Os ponteiros estão parados nas 12h20min. Trouxe o relógio comigo na esperança de trocar suas baterias e dar-lhe alguma utilidade, mas desisti logo da

ideia. Relógios de bolso elegantes, apesar de baratos, não possuem nenhuma relação com o estilo de roupas que costumo vestir.



Lanterna de bolso com mosquetão: A lanterna foi comprada em uma agropecuária, o mosquetão não tenho ideia. Carregava a lanterna junto com minhas chaves, na esperança (esperança?) de algum dia estar em alguma situação onde ela fosse ser útil. Felizmente, esse dia não chegou, então ela ficou apenas jogada na gaveta. Está presa a um mosquetão metálico de cor verde para ser encontrada mais fácil, principalmente no escuro. Puxando o botão de ligá-la para trás, uma pequena lente aproxima-se da lâmpada, permitindo assim focalizar mais luz em um ponto específico. Nunca troquei as pilhas da lanterna. Ainda assim, desde que me mudei ela tem sido bastante útil nas ocasiões em que o fornecimento de luz é afetado.

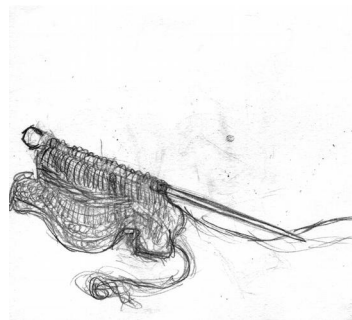


Dados assimétricos: Comprados em uma loja estilo arapuca para turistas, em um museu de Oslo, no ano de 2015. Comprei seis desses, porque custavam centavos, são interessantes, e para fazer uma certa piada infame de duplo sentido. Esses dados são ridiculamente tortos, nenhum deles é igual ao outro, e alguns possuem arestas praticamente diagonais, parecendo mais trapezoides do que cúbicos. Basicamente não servem para sua utilidade mais previsível, que é sortear um número. Ainda assim, são uma lembrança de viagem mais ou menos interessante.

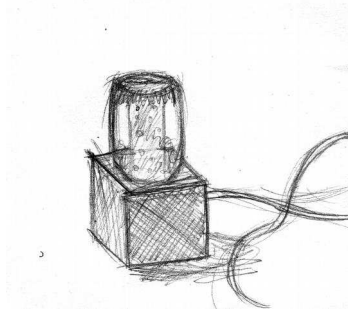


Máscara de dormir: Ganhei essa máscara de presente de minha namorada. Ela é feita de algum tecido macio, talvez seja cetim, talvez não. Tem ervas aromáticas dentro dela, mas já não exala muitos aromas devido ao tempo e ao uso. Costumo viajar mais ou menos com frequência, portanto ela me é bastante útil. Também pode ser posta no congelador ou no micro-ondas para ser aquecida ou resfriada antes de ser posta no rosto. Nunca a usei dessa forma, porém.

Em uma ocasião posterior, dois objetos foram desenhados. São eles:

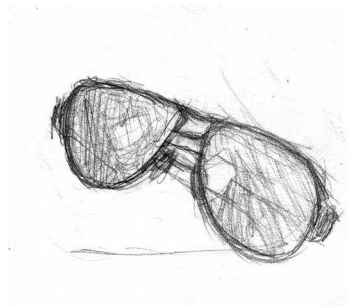


Tricô inacabado, ainda na agulha: Peça que eu não sei exatamente o que era para ser. Feita de lã barata, com agulhas baratas. Em algum ponto de minha vida decidi que aprender a fazer tricô seria interessante. Ainda mantenho esse posicionamento, mas à época o fato de ter outras obrigações me fez deixá-lo de lado. A peça, se bem me lembro, tem quarenta pontos. Suas carreiras são ordenadas de forma que a cada cinco carreiras de pontos normais, outras cinco são feitas de pontos invertidos. Em algum momento eu me perdi na contagem, pois, estando mais ou menos vinte e cinco carreiras prontas, uns intervalos são visivelmente maiores do que outros. A linha usada no tricô é azul, assim como a agulha.



Luminária de estrelas: É composta por um pote de vidro sobre uma base de cartão grosso ou madeira fina (não tenho certeza). Dentro do pote há uma folha de metal enrolada ao redor de uma lâmpada. A folha de metal tem alguns buracos por onde passa luz, fazendo, assim, com que ela se projete em pequenos pontos na parede. Mantenho esse abajur aceso porque é interessante ter algo além de escuridão para se ver nas paredes, durante a noite. Ganhei a luminária de presente de aniversário, não sei exatamente em que ano, também de minha namorada.

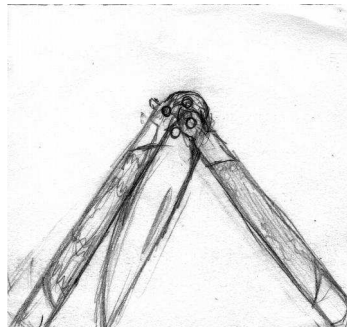
Na terceira e última sessão, os seguintes objetos foram desenhados:



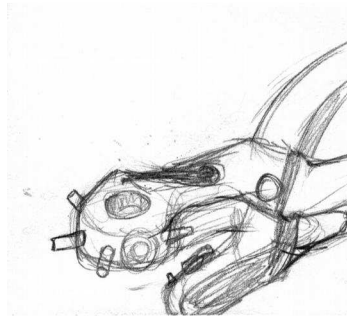
Óculos escuros: Pertenceram, por poucos meses antes de sua morte, a meu pai. Achei-os em minha casa por volta de 2014 e passei a usá-los diariamente desde então, por serem mais bonitos e conservados do que meus antigos óculos. São de estilo aviador, mas feitos de materiais mais “contemporâneos”, por assim dizer. Se suas lentes fossem de vidro e sua armação de metal, ele não teria resistido à quantidade de quedas (e eventuais pisões) que resistiu. Às vezes, enquanto ando em dias de sol, tenho a impressão que as lentes fazem parte de meus olhos, aleijando-me em sua ausência.



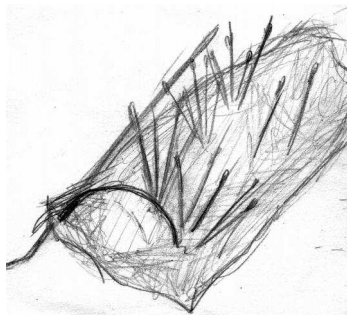
Novelo de fio encerado: Linha que uso para costurar grosseiramente cadernos de desenho e outros pequenos projetos. Comprei há mais de um ano e por enquanto ainda não gastei sequer a metade, até porque as quantidades que costumo utilizar em cada projeto são muito pequenas. Uma parte de sua linha, excedente após o uso, foi atada à ponta e enrolada irregularmente de volta. Apesar de apreciar seu processo de feitura, não desenho com uma frequência que justifique a frequência da confecção de cadernos.



Canivete borboleta: Desenhei-o meio aberto porque me parecia mais interessante dessa forma. Esse canivete possui um cabo composto por dois pedaços vazios, que giram em torno do próprio eixo e travam. Assim, abrigam ou sustentam a lâmina. Como a maioria dos canivetes que possuo, ele praticamente não teve uma utilidade prática até então. Apenas usei-o para treinar alguns floreios manuais - abri-lo ou fechá-lo com uma só mão, por exemplo. Objetos cortantes realmente não faltam em meu quarto, e todos cumprem sua função melhor do que um canivete. Uso uma tesoura para cortar e aparar, um estilete para cortes mais afiados ou precisos, e um alicate especial para perfurar. Portanto, esse canivete passa seus dias jogado na gaveta.



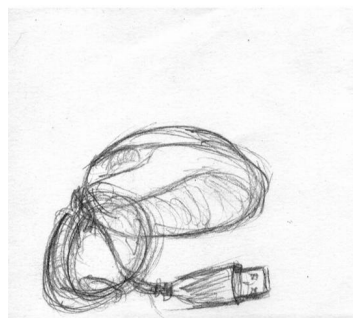
Perfurador manual: Uma espécie de alicate de pressão, feito de metal, bastante sólido e pesado. Serve especificamente para perfurar em vários diâmetros e também colocar rebites ou botões em roupas. Ganhei de uma pessoa que não mais o utilizaria. Também em minha posse não teve muito uso: apenas uma vez para ajustar a regulação de algumas fivelas de couro. O motivo pelo qual mantenho o perfurador comigo é que em algum ponto pode ser necessário, principalmente para colocar botões, quando eu tiver habilidade suficiente para costurar peças mais complexas.



Almofada para espetar agulhas: Almofada mais ou menos retangular de couro sintético (mas que não engana ninguém). Foi feita à mão por mim, quando as frágeis embalagens de agulhas que tinha começaram a rasgar. É costurada apenas nos dois maiores lados, já que um dos menores foi formado por uma dobra, e o outro ainda está aberto. Seu enchimento é composto por duas meias sem par, já que não consegui nenhum tipo de espuma quando a fiz, e desde então nunca me preocupei em conseguir um enchimento melhor. Estão espetados nela três jogos de agulha, dois deles de agulhas pouco diferentes entre si, e um deles com agulhas mais fortes, incluindo uma agulha curva e uma de crochê.



Cinto: O primeiro cinto de couro que comprei, e desde então, o único que tenho usado. Já está gasto, principalmente nas regiões que ficam dobradas ao ajustá-lo à minha cintura. É preto, possui uma fivela prateada, e tem dois buracos a mais do que os que originalmente tinha. Mesmo sendo o menor tamanho, ainda é largo demais para servir em mim. Comprei esse cinto poucas horas antes de minha formatura do ensino médio, por decidir que era inadequado vestir uma calça social com um cinto de tecido vermelho e azul-marinho. Quatro anos depois, ainda acredito que nenhuma outra decisão que tomei tenha sido tão certa.



Mouse novo inutilizável: Esse mouse não é tão interessante quanto seu antecessor. Havia comprado o mouse que utilizava antes desse no ano de 2012, logo depois de ganhar meu computador. Aquele mouse havia viajado comigo incontáveis vezes, tanto em curtas viagens locais quanto nas duas vezes em que viajei para fora do país. Sem nenhum tipo de inconveniente ou perda de qualidade. Ele tinha o tamanho e o peso certos para minha mão, era bom tanto para jogos quanto para edição de fotografias ou mesmo para uso da internet. O antigo mouse parou de funcionar no mês de julho desse ano. Acabei comprando esse, numa loja que não permitia testar os produtos. Além de muito leve e pouco anatômico, possui botões muito pequenos. Descobri que os botões além de pequenos são frágeis e impossíveis de serem consertados. A vida útil desse mouse foi três anos e onze meses mais curta do que a do anterior. E, falando no anterior, ainda sinto falta dele.



Pano de microfibra laranja: Pano barato que não deixa fiapos, usado para limpar as telas de meus aparelhos eletrônicos e lentes de meu óculos. Foi comprado junto com outros três, em uma promoção tentadora de “pague três, leve quatro”. Escolhi o pano laranja porque o roxo era muito feio, o verde muito brilhante, e o azul-escuro muito morto. Mesmo sendo lavado semanalmente e usado quase diariamente, ainda não encardiu e nem desbotou. Também continua aceitavelmente macio. Por isso, em três anos, ainda não foi substituído. Sua textura é interessante, mas é outro item da lista de detalhes que minha inabilidade não me permitiu transmitir ao desenho.

Seguindo o exercício, afixei todos os textos que anteriormente havia escrito em uma prancha de madeira, bem como todos os desenhos em outra prancha de madeira. A partir dessa configuração, coleí um desenho em cada texto, primeiramente tentando relacioná-los ao texto por alguma possível sinergia entre o objeto e a paisagem.

O que tornava a primeira relação interessante era o fato de que todos os objetos poderiam se relacionar de um jeito quase óbvio ao texto correspondente. *Incêndio* era precedido pelo desenho de um isqueiro, *Guirlandas* pelo de uma luminária. Mesmo os menos óbvios possuíam uma ligação muito clara entre si: para representar *Cratera* foi escolhido um canivete, pensando nas incisões que se faz à terra para a construção do assentamento descrito no texto; a almofada de agulhas que acompanhava *Pico* foi escolhida pela forma das agulhas análoga à dos pináculos.

Esse simbolismo metafórico quase brega passou a me incomodar um pouco, então resolvi desfazer as relações que havia feito e começá-las novamente. Dessa vez, procurei pensar ativamente na não-metaforização das relações entre paisagem e objeto. O resultado também não me agradou: se não havia mais uma metáfora explícita e óbvia na relação entre texto e imagem, ambos ainda existiam como entidades separadas.

Surgiu-me então a ideia de criar desenhos que remetessem a “paisagens” abstratas utilizando fragmentos dos desenhos de objetos que havia feito, realocados e reposicionados. Essa sequência de paisagens seria justaposta aos textos, e em cada uma das paisagens, um objeto seria eliminado e substituído por outro. Assim, formar-se-ia uma espécie de ciclo, onde, ao final, todos os objetos teriam sido postos em três paisagens diferentes.

Também me pareceu um tanto inócua e até mesmo contraditória a ideia das paisagens. O ponto de meu trabalho era justamente criar paisagens sem um recurso visual tão óbvio quanto desenhos ou ilustrações; estaria indo contra o que havia planejado, em primeiro lugar. Também, nenhuma das paisagens que desenhei realmente me agradou. Pareciam fracas, tanto conceitualmente quanto em sua execução; principalmente no que tange às composições. Decidi, por fim, que meu tempo poderia ser melhor aproveitado do que investindo em desenhos médios.

A ideia de ocupar o espaço em branco da folha com algum tipo de símbolo, porém, permaneceu. Justamente por influência desse exercício é que foram criados os símbolos da *Língua dos Sábios* que dão título aos textos que seriam posteriormente cifrados. É nesse sentido que considero o exercício de desenho dos objetos importante: em vez de *talismãs*, como era a ideia original, foram criados *ideogramas* para cada texto, em que cada desenho corresponde, ainda que de uma forma pouco óbvia, ao texto ao qual se relaciona.

c. O desaparecimento da névoa

Conferi meu mapa antes de iniciar a caminhada. O rio parecia menor, para mim, do que o mapa aparentava. No mesmo mapa, a ilha ocupava um espaço relativamente pequeno. A julgar pelo tamanho da ilha em relação à largura do rio, eu conseguiria contorná-la, ou pelo menos atravessá-la, em alguns minutos.

Caminhei pelo meio da neblina por um tempo que não sei precisar. Minha única referência de distância possível era meu cansaço, e mesmo esse a euforia não me permitia sentir. A neblina começou a se desfazer depois de algum tempo; ou talvez eu tão somente a deixava para trás. Não tinha certeza. De repente, estava em um campo aberto, com o chão bordado de grama e inço, cercado por um infinito horizonte verde. A ilha não parecia ter apenas o tamanho ilustrado no mapa. Qualquer que fosse a referência cartográfica de quem os desenhou, certamente estava muito equivocada.

Olhei ao redor, estupefato, apenas para constatar que a neblina que antes me envolvia havia como que instantaneamente se dissipado por completo. Da direção de onde vinha, não conseguia ver qualquer indício do rio, dos rochedos que fiz de atracadouro ou de meu tosco bote de borracha. Em vez, enxerguei apenas a maior montanha que até então havia visto em minha vida.

Parecia haver algum sentido aí. Talvez a caminhada tivesse sido tão longa porque eu havia subido a montanha e depois descido, o que explicava o desaparecimento da névoa; talvez a ilha fosse de alguma forma submersa e o topo da montanha estivesse no nível da água. Não importava agora. Voltei pelo mesmo caminho por onde viera, em direção à montanha que não me lembrava descer. Durante todo esse tempo, sentia como se não tivesse andado mais que poucos passos.

Apesar da estrada um tanto íngreme, a subida da montanha foi menos complicada do que eu imaginava que seria. Havia apenas uma trilha insólita, mas perfeitamente transitável, que aparentemente me levaria ao topo. Costeavam a pequena estrada alguns precipícios medonhos, e por vezes a trilha fazia curvas bruscas, como se o chão de repente sumisse à minha frente. Paradoxalmente, quanto mais eu me aproximava do topo, mais nítida parecia a terra abaixo.

Não sei exatamente quanto tempo se passou até eu chegar ao topo da montanha. Era impossível estimar o tempo, já que não havia um sol acima de mim: a forte luz parecia se projetar de toda a superfície do domo celeste, não de apenas um astro brilhante. Não havia

nenhum sinal da neblina pela qual eu passara mais cedo, a estrada também parecia completamente diferente. Com certeza eu não estivera no topo da montanha antes.

3. As escrituras e o nome

Inicialmente, nenhum dos textos que produzi possuía título. Levando em conta o fato de que o único lugar pelo qual os textos são referidos por seu nome é ao longo do presente trabalho, não havendo nenhuma menção a esses nomes em nenhum outro meio onde foram apresentados, considero que até agora não o possuem.

A ideia por trás dessa escolha é simples: os treze textos são partes de um só inteiro, o *Livro de Paisagens*. Nomes significativos para cada um dos textos seriam meros floreios textuais, redundantes em relação ao trabalho. Similarmente, embora por motivos diferentes, nomes descritivos seriam quase um pleonasma, já que a função de cada um dos textos é ser descritivo por si mesmo. Ainda assim, optei por utilizá-los simplesmente pela conveniência de se referir a cada um deles.

São os pseudotítulos: Guirlandas, Labirinto, Espelhos, Montanha, Observatório, Pico, Cratera, Gradiente, Catacumbas, Incêndio, Tempestade, Bosque, Noite.

Calvino dá um nome a cada uma de suas *Cidades Invisíveis*. Não um nome descritivo, mas um nome próprio, feminino. Como se cada cidade fosse uma espécie de musa; ou ainda, que houvesse uma alma viva a pairar sobre as cidades, dando-lhes seu nome e talvez suas peculiaridades. Por outro lado, as *Galáxias* de Haroldo de Campos não são nomeadas. Na segunda edição do livro (Editora 34), os textos não são precedidos por títulos, e não há nenhuma forma de numeração ou identificação nas páginas. Em ensaio publicado no próprio livro, é dito que as *Galáxias* não possuem uma ordem certa de leitura; são encadernadas cronologicamente. Ainda assim, há uma espécie de índice no final do livro, e também um CD que acompanha o livro; em ambos, as galáxias são referidas por títulos. Esses títulos nada mais são do que as primeiras duas ou três palavras de cada Galáxia.

Borges tem um livro nomeado simplesmente *Ficciones*. É difícil ser mais incisivo do que isso. Parte dessa síntese foi emulada no *Livro de Paisagens*; cogitou-se chamá-lo apenas de "Paisagens". Posteriormente, optei por manter a palavra "Livro" no título, porque seria mais sonoro, e também por causa da forte conexão de meu trabalho com o livro como objeto.

A nomenclatura dos onze capítulos numerados desse trabalho é uma clara alusão às *Cidades Invisíveis*, conforme já foi anteriormente atestado. Previamente, cogitou-se escrever o trabalho inteiro em dois longos capítulos, que seriam chamados "Passado" e "Futuro". O

Passado tratar-se-ia de um diário de processo, também mencionando referências artísticas, enquanto o Futuro seriam as considerações teóricas do trabalho. Descartou-se essa ideia pois isso envolveria condensar registros, idealismos, crenças arbitrárias, referências artísticas e pequenas passagens pessoais em um único capítulo. Mesmo se o capítulo fosse subdividido, a leitura se provaria uma tarefa exaustiva por demais.

A premissa de um livro é justamente que se sinta vontade de lê-lo até o final. Portanto, não havia motivo nenhum que justificasse a escolha de dividi-lo em tão somente dois grandes capítulos. Na procura de um método alternativo de organizar uma escrita que parte de um processo dionisíaco, quase convulsivo, comecei a listar os tópicos que gostaria de abordar em algum ponto do trabalho. Havia uma certa convergência entre minha lista e as *Cidades Invisíveis*, então decidi partir dessa relação. A princípio o trabalho seria dividido em onze capítulos.

Apesar desse número ser suficiente, ainda não era o bastante para mim. Os interlúdios - cada um dos doze capítulos sem número, que cercam os numerados - também eram parte de meu processo, afinal. Poderia condensá-los em um só dos onze capítulos numerados, mas isso torná-los-ia meramente historiográficos; ou seja, não fariam parte do trabalho senão como um registro de um ato falho. Não sendo nenhum dos interlúdios maior do que três páginas, resolveu-se então intercalá-los. Seus títulos não possuem nenhum motivo especial para sua escolha; talvez uma intuição, talvez sua sonoridade, talvez uma referência. Também não são importantes para o entendimento dos textos.

Por fim, faz-se necessária uma anotação sobre o título do capítulo “As Escrituras e os Mortos”, e sua escolha para ser justamente o capítulo que contém todas as menções a outros autores. Esse título foi escolhido porque o Livro de Paisagens desenvolveu-se consideravelmente à distância de todas as referências citadas. Embora suas influências sejam claras, aqui eles pouco representam além de meras influências, ecos distantes daquilo que foram enquanto vivos ressoando suas bênçãos sobre o nascimento deste trabalho.

d. A Montanha, I

Percebi, sentado na sombra de uma rocha no topo da montanha, a entrada de uma caverna. Eu descansava somente por uma questão de instinto, já que fisicamente me sentia como se recém tivesse começado a andar. Comi um pedaço de algo doce que tinha comigo, e adentrei a caverna. Estava munido de uma lanterna, mas evitei acendê-la. Andava Tateando as paredes até meus olhos se acostumarem à baixa luminosidade, e tão logo eles se adaptaram, constatei que não seria necessário usar minha lanterna.

Havia um brilho azul que iluminava a caverna. Parecia emanar de suas paredes, mas eu não tinha certeza; de qualquer forma, eu conseguia me orientar perfeitamente com aquela pouca luminosidade. Já não via mais a clareza do dia atrás de mim, e tinha a impressão de que o mundo exterior havia sumido da mesma forma como a montanha aparecera antes. A caverna, além de meus passos, não era silenciosa. Vozes graves e baixas pareciam entonar cantos sem ritmo, como profecias ou orações. Assim como a luz, eu não sabia dizer de onde vinham.

Conforme eu andava - não sabia dizer se estava subindo, descendo ou se mantinha minha altitude dentro da caverna - as vozes pareciam se projetar e materializar cada vez mais. Eu quase tinha a impressão de entender suas preces apressadas, e quando me parecia quase claro o sentido delas, fui surpreendido por uma outra pessoa à minha frente. Perguntava-me, em meu idioma, como eu havia chegado até ali e o que estava fazendo.

Aquela figura era no mínimo peculiar: era muito mais alta do que eu, vestia um largo manto da cor das paredes rochosas, que não deixava ter ideia dos contornos de seu corpo, e possuía um cabelo descuidado, sem forma, até abaixo de seus joelhos. A estranheza de ouvir alguém tão diferente falando minha língua demorou alguns instantes para assentar-se em mim.

Sua voz era esganiçada, não sabia se era de homem ou mulher. Expliquei brevemente como chegara até ali, desde quando encontrei o mapa, a coincidência de percebê-lo na curva do rio, minha pequena jornada fluvial e a névoa que deu lugar à montanha. Aquele estranho sorriu rudimentarmente, e balbuciou algo sobre eu estar atrasado para algo que eu desconhecia.

4. As escrituras e os mortos

Conforme já foi dito anteriormente, optou-se por condensar marcos teóricos e artísticos em um só capítulo. Com tal decisão pretende-se tornar a leitura do trabalho menos estafante, e também propor uma leitura quase cronológica de meu encontro com tais referências.

Esse trabalho trata de escrita, mas também da criação de um mundo fantástico. Talvez a referência mais remota de minha vida, nesse quesito, sejam os livros de Julio Verne, especialmente *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* e *Viagem ao Centro da Terra*. *A volta ao mundo* foi o primeiro livro “de verdade” que li em minha vida. Ambos os livros apresentam descrições de grandes jornadas, sendo que *Viagem* ainda tem um caráter especulatório em si. Outros livros que li muito antes do início do presente trabalho, e, de certa forma, é sob sua sombra que o *Livro de Paisagens* e a *Jornada* existem, são os livros da série *Senhor dos Anéis*, de Tolkien. Não necessariamente o enredo, mas todo o mundo que Tolkien criou com base em mitologias já existentes, incluindo povos, idiomas e cultura, e que é apresentado em *O Silmarillion*.

Tolkien também traz em sua escrita uma forte relação com a atmosfera; a paisagem. Suas descrições, embora em alguns pontos sejam quase maçantes, trazem uma imersão que em muito contribui para a experiência do leitor. Talvez as possibilidades trazidas por essa imersão sejam mais interessantes do que o próprio enredo do livro. Quando uma ambiência é desenvolvida tanto (ou até mais) do que um enredo, cria-se um mundo aberto, onde leitores podem especular e idealizar seus próprios enredos potenciais. Talvez ocorra algo parecido com a música instrumental: enquanto não tiver um verso cantado, pode tratar sobre qualquer assunto. A ausência, nesses casos, trata-se acima de tudo de uma potencialização; o nada pode ser tudo.

Há uma dissonância, porém, entre o trabalho aqui apresentado, tanto no *Livro* quanto na *Jornada*: enquanto Tolkien e Verne criam um universo consistente, que faz sentido dentro de suas próprias leis, isso não necessariamente acontece em meu trabalho. A improbabilidade, talvez até mesmo a inconsistência, são partes importantes da *Jornada*, por exemplo. E além do mais, não há um enredo clássico - conflito, clímax, desfecho - em minhas narrativas, até pelo tamanho delas. Isso devo principalmente à leitura de Borges, tanto de seu *Ficções* quanto de sua sempre atual *Antologia da Literatura Fantástica*, escrita em conjunto com Adolfo Bioy-Casares e Silvina Ocampo.

Borges era um adepto da narrativa curta. *Ficções* inicia com uma constatação bem clara quanto a isso:

Desvario laborioso e empobrecedor é o de compor vastos livros; o de espalhar por quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. (BORGES, 1941)

Os contos de *Ficções*, apesar de obedecerem aos moldes de uma narrativa clássica em sua maioria, tratam acima de tudo de possibilidades, - "A Biblioteca de Babel", por exemplo - e por isso considero-os uma grande influência para meu trabalho. Borges também tem uma característica que tentei emular⁵: ele coloca-se como personagem em alguns contos, de modo que o leitor questione a veracidade e plausibilidade do texto. Na verdade, muitos de seus contos fantásticos são perfeitamente possíveis até certo ponto, incluindo "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius".

Há um motivo pelo qual esse conto foi mencionado. Em resumo, o conto inicia-se com uma conversa sobre espelhos entre Borges e seu amigo Bioy Casares. Casares menciona uma frase que leu em uma enciclopédia, em um verbete que consta apenas em sua cópia daquela enciclopédia. Ao longo do conto, é revelada a existência de um grupo de intelectuais que se empenha na criação de um novo universo, cuja premissa é substituir lentamente o universo existente, ainda que seja apenas uma idealização. Nesse conto, Borges jamais se apresenta como o criador de algum aspecto do universo, mas sim como um espectador dele. É apenas um sujeito - poderia, por acaso, ser qualquer outro - que é confrontado com uma descoberta assombrosa. Esse conto foi talvez a maior influência na forma de montagem e apresentação dos treze textos que compuseram o *Livro de Paisagens*, além de Tolkien, que inspirou a criação dos pseudo-alfabetos.

Se Borges inspirou a forma de exposição de meu trabalho, o crédito da inspiração para a feitura dele é de Italo Calvino e suas *Cidades Invisíveis*. As narrativas curtas e envolventes que Calvino desenvolve ao longo do livro condensam perfeitamente a ideia central de meu trabalho: que uma ambiência instigante carrega consigo tantos possíveis enredos quanto forem seus leitores. *Cidades Invisíveis* também apresenta paisagens construídas exclusivamente com palavras; textos verbovisuais. Essa era a intenção primordial do *Livro de Paisagens*, e de certa forma continua sendo, embora isso tenha sido atingido de uma forma diferente.

⁵ O motivo pelo qual a ambiguidade era desejada em sua execução é justamente porque o *Livro de Paisagens* compõe, em essência, uma ficção. Sua apresentação, porém, busca trazer alguns ares de uma verossimilhança desvanecente quanto maior for a imersão do espectador. Isso é detalhado em capítulos posteriores.

Tratando-se da criação dos alfabetos, além do já citado Tolkien, duas inspirações dentro do campo das artes visuais foram o *Manuscrito Voynich* e o *Codex Seraphinianus*. Ambos tem características em comum: são livros ilustrados escritos de forma críptica, em uma linguagem inventada (que talvez nem mesmo coerente seja). A principal diferença entre os dois é que enquanto o *Seraphinianus* foi produzido pelo artista italiano Luigi Serafini, ninguém reivindica a autoria do *Voynich*, sendo ainda o último muito mais antigo. Também é importante dizer que o *Codex Seraphinianus* aparentemente descreve um mundo bizarro, aparentemente alienígena, enquanto *Voynich* se trata de uma espécie de compilado de receitas e conhecimentos antigos indecifráveis. Sua menção aqui, se tratando de um documento mais histórico do que artístico, é por causa de dois motivos: primeiro pela atmosfera de mistério que ronda o manuscrito desde sua descoberta; segundo pela estética do livro, textos escritos em um sistema de caracteres incompreensível.

Uma referência tardia foi o trabalho de Fábio Zimbres no *Livro dos Sete Dias*. Assim como foi pretendido com a criação dos pseudo-alfabetos, Zimbres utilizou-se de uma tipografia críptica para "camuflar" o conteúdo de um texto. Seu alfabeto é quase caricato, dando a impressão de ser composto por rostos de vários personagens. Apesar das inúmeras diferenças de implementação, o cerne de ambos os trabalhos é parecido: uma fonte incompreensível atuando como obstáculo na leitura de um texto.

Também me inspiraram, no âmbito da criação dos alfabetos, os delicados trabalhos de Maria Lucia Cattani, especificamente aqueles em que está presente seu gesto, contido e repetitivo, quase como ideogramas. Quando tive a oportunidade de observar alguns trabalhos pontilhistas de Paul Signac, tive a impressão de que suas pinceladas curtas e incisivas se comportam quase como glifos, que juntos formam uma paisagem. Ao invés de conterem um símbolo fonético, porém, cada um de seus glifos contém em si a informação de uma cor. Menciono esses artistas sem pretensão de relacionar meu trabalho ou processo criativo ao deles; são apenas parte de meu repertório visual que considero importante citar.

Jenny Holzer, mais especificamente seus *Inflammatory Essays*, foi a primeira artista com quem tive contato a apresentar um trabalho que fosse exclusivamente o texto, serigraficamente impresso em folhas coloridas, sem necessariamente demonstrar uma preocupação gráfica com os trabalhos. Os *Essays* são uma série de textos, quase como pequenos manifestos, apresentando frases supostamente chocantes à sociedade. Justamente por isso, Holzer preza a

entrega da mensagem em detrimento da mídia. Seu trabalho, porém, tem um cunho sociopolítico que justifica o uso do texto por si só.

Para os exercícios que acabaram não entrando na produção final do trabalho, tive como influência o livro *An anecdoted topography of chance*, de Daniel Spoerri, que justapõe pequenos desenhos de objetos que o artista possuía sobre sua mesa com descrições arbitrárias dos objetos. Conforme pode ser lido em “*As escrituras e a memória*”, pratiquei um exercício parecido na busca por conferir visualidade a meus textos.

É importante citar algumas referências, ainda que sejam mais estéticas do que conceituais, das quais me vali na montagem final do trabalho – a mesa com alguns registros da expedição fictícia. A primeira lembrança que tive ao imaginar o conteúdo do que originalmente era para ser um livro transcrito para uma linguagem visual foi o trabalho *Diário de Viagem: relatos de razão e delírio*, da artista Daiana Schröpel. Há alguma consonância entre sua proposta, de idealizar uma personagem e, a partir do ponto de vista dela, criar uma narrativa, e o que se pretendeu no *Livro de Paisagens*. A forma de apresentação da obra de Daiana, basicamente uma mesa de trabalho com alguns registros dispostos, pareceu-me interessante do ponto de vista expográfico.

Há algo no *Livro de Paisagens* que difere do referido trabalho, porém. A ideia era que se estabelecesse uma relação entre espectador e obra que fosse além da contemplativa. Minha intenção desde o início foi quebrar - ou, ao menos, cavoucar - a parede que separa o espectador do objeto artístico. Criar uma narrativa envolta em um cenário não conseguiria, por si só, envolver o público mais profundamente. Nesse ponto, baseei-me no corpo de trabalho da artista Helene Sacco, especificamente sua *Objetoteca*.

A disposição dos vários elementos em uma espécie de gabinete, para ser livremente acessado pelo público, foi algo que tentei replicar em meu trabalho. Além disso, o fato de que Helene emprega objetos típicos de um escritório ou ambiente de trabalho em suas obras serviu como uma inspiração para a estética da montagem final do *Livro de Paisagens*. Utilizar uma escrivaninha mais ou menos comum, bem como as cadeiras, foi uma forma de tornar o ambiente onde o trabalho se encontra um pouco mais familiar aos espectadores, talvez até mesmo convidativo.

e. A descida da montanha e a libertadora ausência

Apontava-me uma direção das muitas nas quais a caverna se dividia, dizendo que se continuasse descendo chegaria ao sopé da montanha, exatamente no lugar onde minha subida tinha começado. Também me disse para tentar esquecer o que vi lá dentro por enquanto, e que quando aquele lugar me cansasse, poderia voltar à montanha. Eu não tinha um plano melhor, então decidi seguir a instrução daquele estranho ser, e comecei minha descida pela caverna.

A caverna agora era silenciosa. Não ouvia mais os ominosos cânticos que antes ressoavam, tampouco havia o brilho azul emanando, aparentemente, de todas as direções. Ao invés disso, uma crescente luz amarelada, como aquela que vinha do céu, iluminava a caverna até tornar suas paredes invisíveis. A esse ponto, olhei para trás e vi rochedos, como se recém tivesse saído deles. À minha frente, a imensa campina esverdeada se estendia a perder de vista.

Pensava se minha subida à montanha tinha sido real. Sentei-me no chão, com um pouco de pressa, e anotei o que recém testemunhara, para ter certeza que não esqueceria. A esse ponto, comecei a me preocupar um pouco com a materialidade das coisas daquele lugar. Afinal, eu precisaria, cedo ou tarde, sair dele. Enquanto estava sentado, percebi algumas vinhas e árvores fibrosas no chão a meu redor. Tive a ideia de trançar uma corda, ao modo de Teseu, que em último caso me levaria de volta àquela montanha. Apesar de tudo indicar o contrário, eu ainda acreditava que atrás dela estava meu bote, o rio, e que as coisas voltariam a fazer sentido assim que eu deixasse aquela ilhota da mesma forma como viera.

O tempo naquele lugar parecia não passar, então não me apressei com a corda. Enquanto a trançava, as tonalidades do céu mudaram algumas vezes. Não percebi nenhum tipo de padrão por elas obedecido, mas pude ver um negrume tomando o céu como nuvens de furacão, ondas magenta colorindo a terra de um vermelho fantasmagórico, e algumas luminosidades azuis que quase me lembravam o brilho que vira ao entrar na caverna.

Com minhas mãos já cansadas e avermelhadas pelo esforço, terminei o que julgava ser necessário de corda. Enterrei parcialmente um galho mais ou menos pontudo no chão e atei nele a trança de vime. Aquele seria o marco zero. Eu tinha enrolado a corda em um outro comprido pedaço de lenha, que me servia como novelo. Aquele, eu carregaria comigo. Quando o novelo acabasse, eu pretendia sentar-me e procurar trançar outro, ou mesmo enrolá-lo de volta e seguir caminhando em outra direção. E assim, sentindo o tempo que demorei para trançar minha longa corda como se fosse meros minutos, me pus a caminhar campina adentro.

5. As escrituras contínuas

Pretendo, nesse capítulo, apresentar uma leitura do ponto de vista de autor, não de personagem, do microcosmo no qual se situam a *Jornada* e o *Livro de Paisagens*. Diferentemente das *Cidades Invisíveis*, onde Calvino utiliza-se das cidades como metáforas para exprimir e ilustrar alguns conceitos, o *Livro de Paisagens* tem a mera função de seguir seu nome e ser uma espécie de minieniclopédia fictícia, para ser interpretada de forma literal.

Quando comecei a escrever os textos, imaginei-os como quase-relatos, impressões sobre certos lugares. Após a escrita do texto que convém chamar de *Montanha*, todos eles acabaram rumando a uma unificação - a “Montanha Vazia” descrita no texto teria condições de ser, afinal, o repositório de todos os outros. Guardei essa ideia em minha mente, mas, à época em que esse texto foi escrito, o direcionamento pretendido ao trabalho era outro.

Posteriormente, comecei a alimentar a ideia de traçar um mapa - mesmo que fosse rudimentar, sem uma escala ou coordenadas certas - para localizar todas as paisagens que descrevi em um território delimitado, supondo o quão próximas poderiam estar umas das outras. Novamente, à época o direcionamento pretendido para o trabalho era outro, muito diferente do rumo que ele acabou tomando.

Esse aspecto do trabalho veio a mudar quando comecei a produzir os alfabetos crípticos. Agora já não me bastava mostrar os textos; eu deveria apresentar um motivo para que os trabalhos estivessem escritos em um idioma estranho e incompreensível. Eu já possuía, de certa forma, esse motivo. Talvez pudesse ser o alfabeto com o qual os textos estavam registrados na Montanha Vazia. Pude ver uma espécie de trama se criando: os textos poderiam ser os últimos remanescentes de uma civilização (fictícia) em ruínas. O mapa - no qual eu já havia pensado anteriormente - serviria como uma tentativa de um explorador que teve contato com os textos de reordenar e reconstruir a narrativa daquela civilização escondida. Esse foi o gérmen da *Jornada*.

Optei por começá-la de uma forma mais ou menos borgiana - uma descoberta acidental que atíça a curiosidade do protagonista. Nesse caso, um mapa que trazia o desenho de um rio, mas sem nenhum tipo de representação em suas margens, com exceção de uma pequena ilha onde posteriormente desenvolve-se o enredo. A ideia de ilha, envelopada por água em todas as direções, tem a intenção de exprimir isolamento do resto do mundo. Ao mesmo tempo, o fato da ilha ser oculta em uma quase indetectável curva de rio supõe que tal ilha poderia se localizar

em qualquer lugar do mundo, ou qualquer lugar que tenha água em quantidade suficiente. A névoa, abundante tanto no rio quanto na ilha, serve como uma espécie de sala acústica, isolando ainda mais o protagonista do mundo que o cerca.

A maior parte da ilha foi inexplorada pelo personagem, apesar de suas extensas caminhadas. O princípio básico que rege a ilha é que ela é, de certa forma, infinita. Sem qualquer compromisso com as leis universais do mundo real, por assim dizer, há uma quantidade infinita de possibilidades. As paisagens registradas e posteriormente traduzidas pelo protagonista são só algumas de tais possibilidades; pensando assim, talvez a própria ilha possa ser lida como uma metáfora para o texto.

Os três alfabetos foram criados com a intenção de fornecer, dentro da lógica fabular em que está situado o trabalho, origens diferentes para as paisagens. Quatro deles seriam extraídos diretamente da montanha, quatro seriam de um antigo conselho de sábios, e cinco seriam sobre construções, lugares que o personagem encontrou, já em ruínas, durante sua expedição na ilha.

Na ilha, o tempo se comporta de forma diferente para cada ser ou objeto.⁶ Junto às diferentes escritas, são formas de retratar a ideia de pluralidade, até mesmo infinitude, pretendida para a ilha. Potencialmente, civilizações e existências podem existir e deixar de existir em questão de poucos segundos; outras podem durar eras.

Essa diferença de tempo também torna qualquer possível relação entre duas culturas praticamente intangível. É praticamente impossível que alguém de uma civilização que nasce e morre de forma quase instantânea consiga explorar aquelas que levam séculos para desabrochar. A dificuldade de socialização entre várias culturas confere uma importância tão maior à existência da Montanha Vazia. É a única forma que as civilizações possuem de coexistir: através da memória das paisagens, registradas infalivelmente por sua guardiã. É especulado pelo personagem que a única razão das civilizações existirem naquela distante ilha é para que sejam registradas no grande arquivo monolítico que é a Montanha Vazia.

A *Jornada* acabou por reivindicar um espaço muito maior do que o pretendido em meu trabalho. Para que sua leitura não se tornasse maçante, optei por entrelaçá-la aos capítulos "formais" deste trabalho. Isso acabou por criar até mesmo uma certa simultaneidade nas

⁶ Conforme detalhado no capítulo "i. Primeiro Diálogo: a existência da ilha", a passagem do tempo segue um padrão único, não-linear, para cada ser que a ele está sujeito.

incursões, do personagem pela ilha e também do leitor na criação e evolução do *Livro de Paisagens*.

f. Incursão no vazio

O primeiro lugar memorável onde cheguei foi um grande descampado. Antes disso, os verdes campos tinham quase se tornado uma floresta, e uma floresta nada interessante. Ainda assim, senti uma significativa mudança quando as arvorezinhas pouco frondosas deram lugar a um solo cinzento, quase deserto. Não demorou para que eu começasse a avistar prédios; não prédios baixos e rudimentares. Imponentes construções de concreto.

Pensei, de início, tratar-se de uma ilusão ou miragem. Logo cheguei perto o suficiente para tocá-los: eram definitivamente concreto e aço. Eu pisava em asfalto. Respirando, ainda que tênues, ares fumacentos. Houvera uma civilização aí, e talvez não muito diferente das que eu estava acostumado. Meu novelo de vime trançado ainda estava maior do que a metade de seu tamanho. Eu poderia explorar a decrepita cidade.

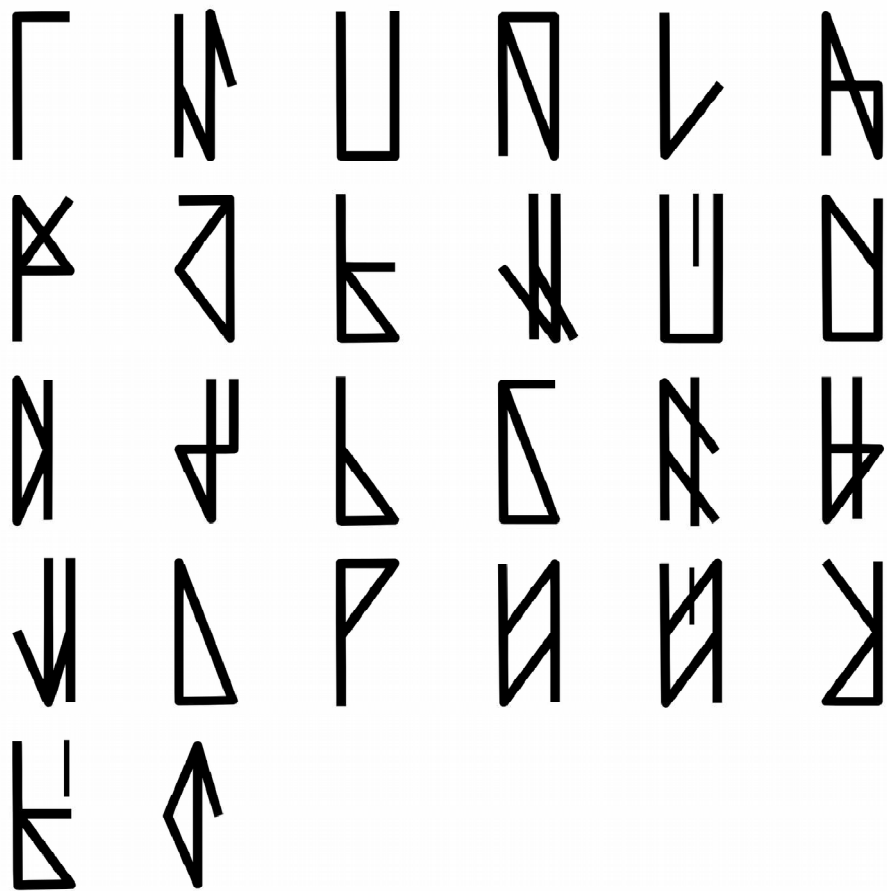
Nesse ponto de minha caminhada o céu estava escuro. Não que não emitisse luz; luzia apenas o suficiente para que eu enxergasse onde se pisava. Vaguei sem rumo por algum tempo, até chegar em um prédio que chamou minha atenção. Estava mais decaído do que os outros, e a parte visível de seu saguão estava rudimentarmente iluminada. Pareceu abrigar o começo de uma longa escadaria. Tive alguma vontade de descer aquelas escadas, mas não segui esse impulso. O âmbito total da grande cidade me interessava mais.

6. As escrituras ocultas

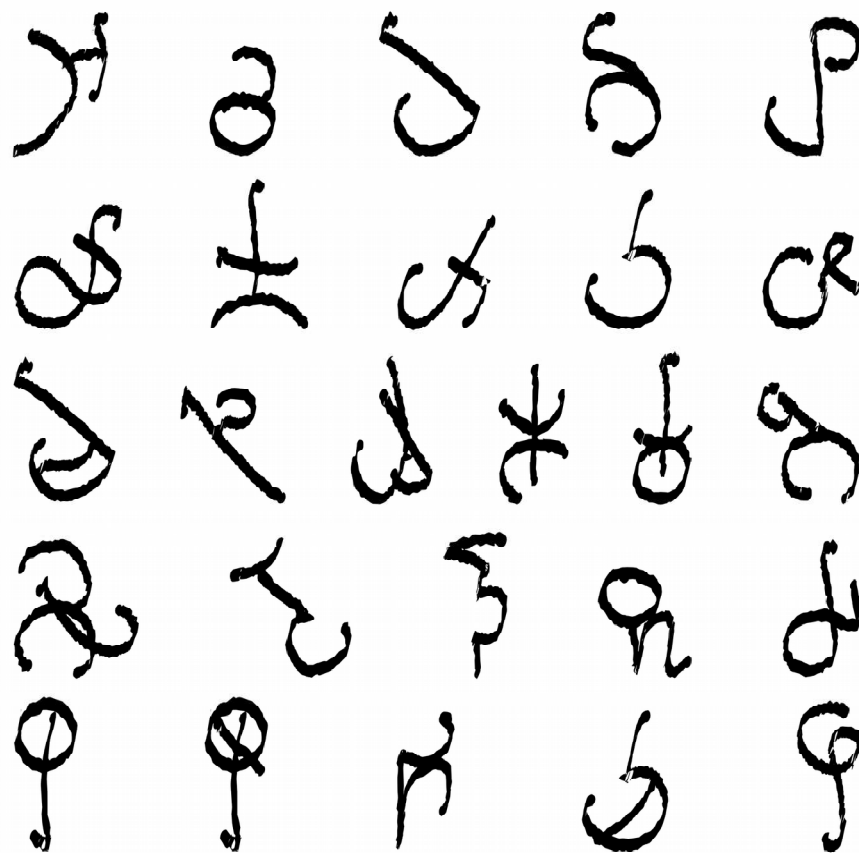
Foi decidido, durante o processo, transformar os textos que antes seriam exibidos apenas em sua verbalidade em alfabetos crípticos. A ideia por trás dessa decisão foi simples: se o que importava, no fundo, era enquadrar o trabalho em um contexto mais artístico do que literário, então não há uma necessidade primordial de que os textos sejam lidos. Essa ideia veio a mudar algum tempo depois, mas primeiramente se tratava de cifrar os textos em uma linguagem ou alfabeto intraduzível, para que fosse apenas visto. Lido, apenas com muita paciência e uma disposição que provavelmente a maioria dos leitores não teria.

O primeiro alfabeto que desenvolvi foi a *Escrita Simplificada*. A ideia por trás dele era que fosse um alfabeto fácil de se desenhar (a maioria das letras pode ser grafada com movimentos contínuos da caneta na superfície). Dentro da mitologia criada por mim ao longo do trabalho, a função desse alfabeto seria de tornar os textos neutros e atemporais, afinal, a ideia primordial dos textos-paisagens era a de registrar certos aspectos de uma civilização. Conforme a ideia foi se estabelecendo, porém, acabei dividindo os textos em três grupos diferentes.

A *Escrita Simplificada* foi utilizada no grupo que tratava de construções obrigatoriamente erguidas por seres humanos. Os outros dois grupos - o que tratava de fenômenos naturais, e o que tratava de fenômenos que ocorrem através da conjunção de humano/natureza - não pareciam se encaixar no alfabeto desenvolvido. Afinal, a *Escrita Simplificada* é angular e com poucos ornamentos. Foi, então, desenvolvida a *Escrita da Montanha*, de formas arredondadas e mais fluentes, parecida com a caligrafia árabe. Dentro do universo criado, a *Escrita da Montanha* é a utilizada pela Guardiã para registrar, nas paredes da Montanha Vazia, todo o conhecimento que lhe chega aos ouvidos, em uma tarefa repetitiva e praticamente infinita. Assim, faria mais sentido que uma escrita mais meticulosa, não focada apenas na preservação de uma cultura, fosse empregada.



Sendo assim, a *Escrita da Montanha* acabou sendo utilizada - além de sua importante função dentro do universo fictício - para apresentar os textos que tratam de fenômenos conjuntos entre humanos e natureza. Ainda restava um dos grupos - os quatro textos que abordam fenômenos naturais - para ser traduzido. Nesse, optou-se por criar um sistema não-linguístico. A ideia inicial era um sistema parecido com a língua chinesa, em que as palavras são representadas por ideogramas. Tal ideia foi descartada de prontidão, por possuir um nível de dificuldade que considerei, dado o espectro de tempo dado para a realização do trabalho, impraticável. Por isso, optei pelo sistema não-linguístico, talvez até mesmo não-verbal: a *Língua dos Sábios*.



Dentro da mitologia criada por mim, o Conselho dos Sábios preocupava-se em registrar os acontecimentos de uma forma que só eles mesmos pudessem entender; e que, além disso, pudesse ser compreendida de jeitos diferentes conforme quem a olha. Os membros do Conselho passavam suas reuniões analisando os registros de paisagens que eles mesmos produziam, tentando extrair significados cada vez mais exuberantes de suas paisagens. Por isso, optou-se por desenhá-las usando um sistema de escrita quase pictórico, análogo talvez ao de Gustav Klimt, onde partículas do desenho poderiam ser compreendidas como ideogramas do acaso. Acabei optando, por razões estéticas, por não incluir a Língua dos Sábios na montagem final do trabalho. Traduzi os textos que deveriam ser nela escritos para a Escrita da Montanha.

Ainda restava a lacuna da exibição do trabalho. Eu já possuía o fio condutor dele, por assim dizer. Não me pareceu suficiente apenas pendurar os textos traduzidos em uma parede, sem qualquer tipo de explicação; eles se tornariam apenas um objeto decorativo. Foi então que

optei por incluir partes do microcosmo que havia criado no cerne deste trabalho - tanto no presente texto quanto na parte expositiva.

Baseado nos livros de Julio Verne, criei uma espécie de viagem (sobre a qual falo mais no capítulo *As escrituras contínuas* do presente trabalho), que me daria um pretexto maior para apresentar aos espectadores o pequeno universo que circundava as paisagens do *Livro*. Essa história, na verdade uma verbalização de minhas ideias gerais ao escrever, gerou dois mapas - de um dos quais optei por abdicar da autoria e três manuscritos que emulam fragmentos de um diário de viagem escrito às pressas. Analisando todo o conteúdo - que inicialmente eu pretendia que fosse apenas um volume, fascículo ou edição - seria possível que o espectador refizesse os passos do personagem (que se diz autor do trabalho), ainda que com várias lacunas. A ideia de que o espectador pudesse preencher por si mesmo essas lacunas me agradou também. Por isso, em primeira instância, optei por não deixar a história completa ao alcance do público.

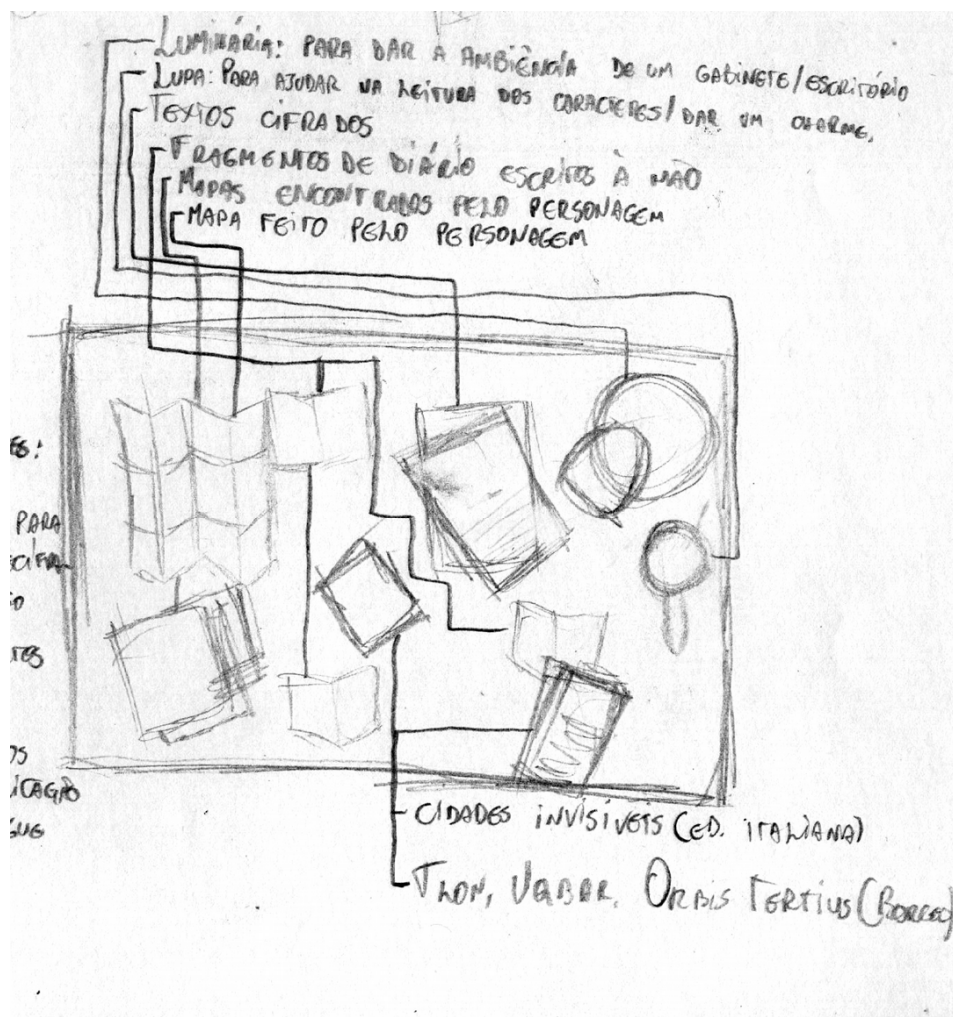
Ainda assim, não me parecia suficiente expor apenas o material que eu mesmo havia feito. Em uma atitude que considero, não sendo pretensão demais de minha parte, Borgiana, tive a ideia de misturar à composição do volume alguns textos reais que, de certa forma, conversassem com o texto. Escolhi dois deles: *Ficciones*, do próprio Borges, e uma edição italiana das *Cidades Invisíveis*. O fato de *Le Città Invisibili* estar em uma língua estrangeira, considero, remete a certos aspectos de meu trabalho, de viagens e idiomas desconhecidos.

Apenas no final do processo é que optei pela inclusão das versões traduzidas dos textos crípticos e da *Jornada* completa no volume. Afinal, por mais que me agrade a ideia do espectador criar sua própria narrativa com base no que foi apresentado, considerarei que não seria interessante para mim mesmo que os textos, ansiando serem lidos, fossem simplesmente escondidos do público. Da mesma forma, considerarei o texto *Jornada*, que era inicialmente para ser colocado apenas no texto acadêmico, não para ser lido pelos espectadores, um ponto interessante a ser mostrado. Eliminei, nessa etapa, a ideia de mostrar manuscritos, por não considerá-los interessantes o suficiente - talvez seriam até redundantes.

Eu já sabia o conteúdo do meu volume. Faltava, agora, pensar em um plano expográfico. Pensei em criar uma espécie de gabinete, como uma escrivaninha, onde estariam postos esses registros da viagem fictícia. Não tinha nenhuma pretensão estética na montagem do gabinete em si: ele deveria apenas servir como uma superfície para os conteúdos do que eu pretendia que fosse simplesmente um volume.

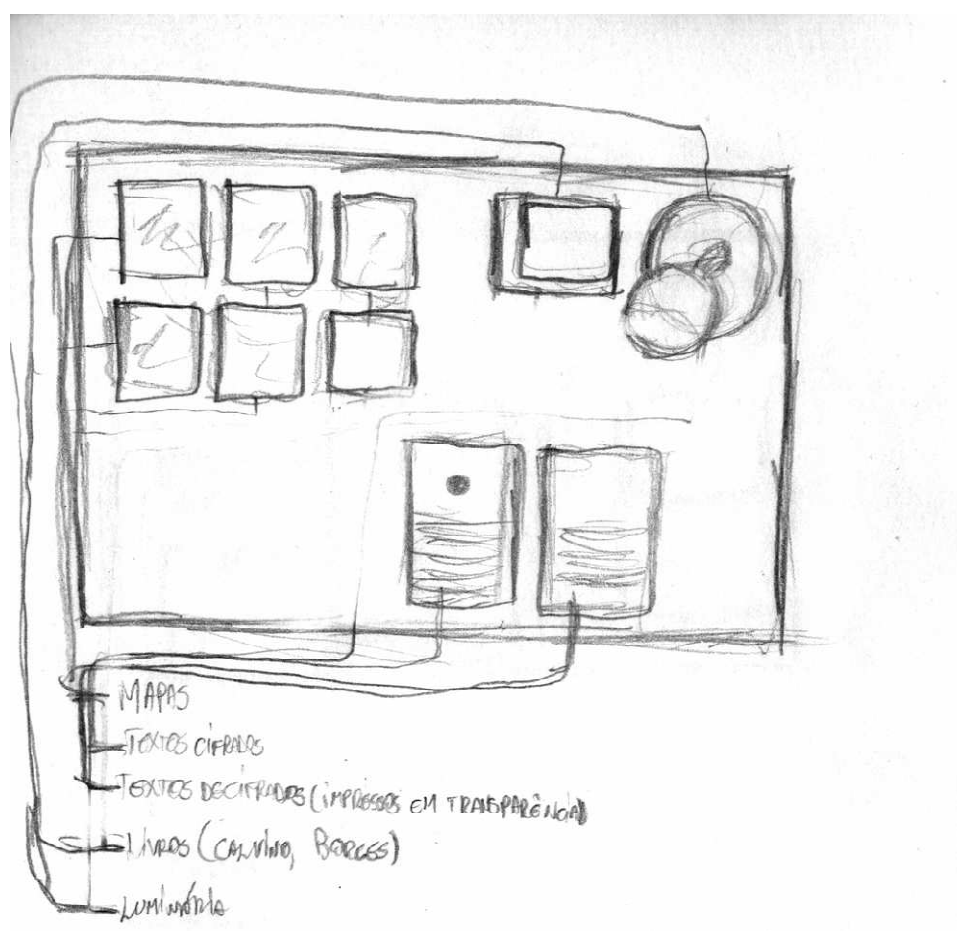
A justaposição de informações – em detrimento da ordenação linear de um volume – me pareceu mais coerente, ao menos para uma exposição. Eu poderia lidar com peças de tamanho e formato diferente (como os mapas e os volumes de Borges e Calvino), e além disso, não haveria uma ordem pré-determinada para que o conteúdo da mesa fosse lida; coisa difícil de evitar em um volume fechado. A luminária e a lente de aumento foram postas no conjunto para garantir a ele traços da atmosfera do gabinete de um pesquisador/explorador, onde uma luz direcionada é importante para que se enxergue o objeto passível de análise; e uma lente de aumento é conveniente pelo mesmo motivo.

Também não fazia parte da primeira ideia incluir manuscritos no trabalho. Pensava antes disso em utilizar impressões fac-similadas, justamente por causa da ideia de apresentar todas as informações em apenas um volume. Porém, ao pensar na ideia da mesa e das justaposições, pensei que conferiria mais verossimilhança, ou, de certa forma, ambiguidade (já que se lida com uma espécie de mistura entre o real e o fictício) ao trabalho exibir ao menos os mapas, para demonstrar um fino trabalho em sua feitura.



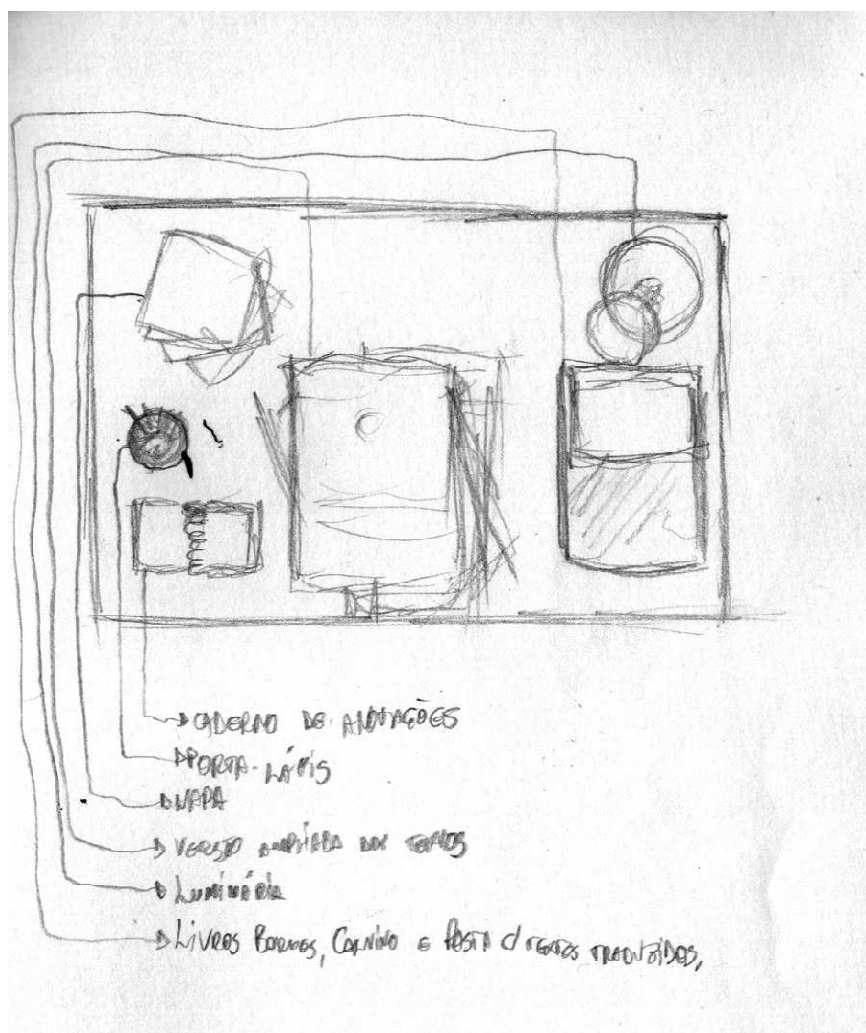
A ideia de não haver uma ordem certa para os elementos em cima da mesa, já que não espero que todos os espectadores deixem tudo exatamente na posição que encontraram (aliás, talvez seja impossível entender o trabalho por completo sem tirar seus elementos do lugar), também acaba sendo importante para meu trabalho. Dessa forma, cada um que chegar diante do trabalho terá um repertório de informações que poderão ser analisadas em qualquer ordem. Confere-se ao espectador uma possibilidade de seguir sua própria “Jornada”, partindo de um ponto para qualquer outro, e assim sucessivamente - um *Jardim de veredas que se bifurcam*.

Após a primeira montagem do trabalho, onde foram postos, conforme ilustrado, o mapa da ilha, os volumes de Borges e Calvino, impressões das treze paisagens tanto nas línguas originais quanto suas "traduções" para o português e uma luminária, constatou-se que faltava, de certa forma, algo que trouxesse vida ao cenário construído. Entenda-se aqui por “vida” uma conjunção de alguns fatores: verossimilhança, organicidade; em geral, fatores que dariam à montagem a impressão de ser não um objeto estático, imutável, mas sim um espaço de trabalho, que deva ser experienciado em primeira pessoa. Afinal, a ideia dessa montagem, desde o início, é oferecer o trabalho ao espectador como se oferece um livro.



Para o que passou a ser a montagem final, portanto, procurei tornar o trabalho mais convidativo. Uma escrivaninha comum, que poderia estar em qualquer escritório, gerência ou sala de estar, e duas cadeiras meramente funcionais, sem nenhuma pretensão cenográfica. Devem apenas servir como assento, e o fato de possuírem rodinhas reafirma sua mobilidade dentro da montagem. Sobre a mesa, manteve-se a luminária, os mapas e as edições de Borges e Calvino. Acrescentou-se a ela um caderno de anotações, um porta-lápis com vários suprimentos de escritório dentro dele, e impressões maiores e em papel sulfite dos textos cifrados.

Com isso, pretende-se oferecer suprimentos para que os espectadores possam tomar parte - devam tomar parte, caso pretendam ler os textos cifrados - na construção do trabalho. Já se falou que a intenção da montagem era apresentar uma narrativa bibliológica, por assim dizer, aos espectadores. Nesse caso, não se procurou montar um livro pronto, completamente escrito. Seus fragmentos estão espalhados sobre uma mesa de trabalho, onde aqueles que puderem se dedicar a vivenciar o *Livro de Paisagens* atuarão como escritores de uma narrativa não sequencial.



Por esse motivo foi posto um caderno de anotações sobre a mesa. Com algum tempo, quem se interessar por ler as paisagens poderá usar-se dele para fazer anotações sobre seu progresso na tarefa, criando uma série de registros que ajudarão os próximos leitores. Os textos em papel sulfite são mais confortáveis de serem manuseados ou riscados; não trazem a aura de refinamento que uma impressão em um papel texturizado e de gramatura maior traria.

Em um canto da mesa há também uma pasta fechada, relativamente discreta. Dentro dessa pasta estão as impressões mais finas - que originalmente seriam expostas - dos textos, juntamente com suas traduções impressas em papel vegetal e um livreto cujos conteúdos são os capítulos marcados por letras do presente trabalho. Quem se der o trabalho de explorar a montagem por completo saberá mais sobre ela do que revelam os textos escritos em alfabetos cifrados. Ainda assim, não se considerou a *Jornada* relevante para a exibição do trabalho. Seu papel na montagem é de mera figuração.

g. A cidade em ruínas

Intuí o final da cidade se aproximando. A altura dos prédios diminuía e o espaço entre eles aumentava; se a lógica do lugar de onde eu vinha se aplicasse aqui, era um sinal claro da desurbanização. Minha caminhada logo foi interrompida por um portal imenso. Suas paredes possuíam mais de três vezes a minha altura, e, não fosse o próprio portal pareciam impenetráveis.

Adentrei alguns passos no portal, mas logo recuei. Longos pedaços de madeira entalhada em decomposição espalhavam-se pelo solo. As paredes eram cobertas por sombras fantasmagóricas. Lembravam silhuetas humanas, mas de faces borradas. O lugar era uma espécie de corredor, um tanto claustrofóbico. Era exatamente o tipo de lugar em que eu não gostaria de estar, e o abandono em que ele se encontrava apenas amplificava minha sensação de clausura.

Tomei um caminho lateral, que logo se mostrou infrutífero também. O chão parecia ter simplesmente acabado à minha frente. Havia um íngreme despenhadeiro; não sei qual era sua profundidade, mas era o suficiente para que eu não pudesse enxergar coisa alguma abaixo de mim. Mais à frente, na outra margem do abismo, uma longilínea montanha se formava. Acima de seu topo, eu conseguia ver algumas luzes claras, muito diferentes da luz quase escura que me iluminava. Não soube se eram luzes que vinham do céu acima ou se eram emitidas no pico da montanha, mas não me detive muito nesse pensamento.

Usando minha corda guia, voltei até o alto portão e tomei o caminho oposto ao que viera: o único que ainda não tinha percorrido. Esse não terminava de forma abrupta, antes diluía suavemente a cidade na subida de uma colina. Chegando no alto dela, a luz já era outra: raios de um cinza absoluto, como num dia de neblina, embora o céu estivesse limpo.

Olhei a meu redor. De um lado, a grande cidade. Senti como se tivesse explorado apenas uma fração dela até então. Do outro, um território de cores sutis e gradientes quase imperceptíveis, mas que em um lado era vermelho de argila, e no outro, púrpura de videiras em fruta. A esse ponto, já estava quase sem corda e um tanto quanto curioso para descobrir o sentido daquela ex-cidade, quem poderia tê-la construído e porque fora abandonada. Dei meia volta, enrolando minha corda de vinhas novamente em meu novelo improvisado, e deixei que ela me guiasse de volta para o lugar de onde havia partido.

7. As paisagens cifradas

Seguem-se, nas próximas treze páginas, fac-símiles das paisagens ainda cifradas, em suas línguas originais segundo a Jornada. Em ordem, são elas: Guirlandas, Labirinto, Espelhos, Montanha, Observatório, Pico, Cratera, Gradiente, Catacumbas, Incêndio, Tempestade, Bosque, Noite.



Ե ՈՐՈՇՄԵՆՔԸ ՈՂՈՒՄԻՆ ԱԵՆ ԸՆԹՈՒՆՊԱՆԻՎՈՆ ԱՆՓՈՒՅՐԵՆՆԸ. ԵՊ ԸՆՈՂՈՂ ԴՊ ՎՐԴՊ ԸՂԹԻՆՈՒՄ ԼԻՎՍԻՎՈՒՄԻՆ—ՎԻ ԸԵՓՈՂՈՒՄ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ՈՆ ԹԻՆՎՈՒՄԻՆ ԵՊԸՊԻՄՈՒՅԵՐՓՈՆ. ԸՆՈՒՄ ԵՊ ՌՐԻ ՎՐԵ ԹԻՆՎԻՆՎՈՂՈՒՄ Ե ՎՐԵ ՈՆ ԿԵՊՈՂ ԹԻՎԻՆՎՈՂ. ՎՐԴՊ ՈՆՎՈՒՄ Ե ԵՊՓՈՒՆՎՈՒՄ ԸՂԹԻՆՈՒՄ ԼՊԸՆՍԵՂՈՒՆՎՈՆ ԸՐՂՓԻՎՈՒՄ, Ե ՈՆՎՈՂՈՒՄ—ՎԻ ԴԵ ԸԵՓՈՆ ՈՆ ՎՐԵ ՉՂԻՆՊ ՈՒՅԵՊ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ՈՆՎՈՒՄԻՆ ՈՆ ԿԵՊՈՂ ԵՐՐՂՈՆ. ՊՐԵՈՒՄ ՎԻՎՈՒՄ ՈՆՈՒ ԴԵ ԴՈՆՎՈՒՄԻՆ Ե ՈՐՈՇՄԵՆՔԸ. ՎԻՎՈՒՄ—ՎԻ ԿԵՂՈՒՄ ԸԵՊ ԴՐՐԻՆՈՒՄ ԵՐՉՂԹԻՎ ՊՂՓՈՒՄ, ՊԵՊՓՈՒՄ, ՈՆ ԵՓԻՉԸՊԻՄՈՒՅԵՐՈՂՈՆ ԸՂԻՂՓՉՂ ՍՂՇՂՈ ՈՆ ԱՆՈՒՅԻՊ ԲՊՂ ԼՊԵՐԲ Դ ԸՂԹՈՆ, ՎՐ Ե ՈՆՎՈՒՄՍԻՎՈՂՓՈՆ. ԱՆՓՈՒՅԻՊ ՎԻ ԵՊՎՈՒՄԻՆ ԴՊ ՊԵՓՐՈՒՄ ՈՆ ՍՂՈՂ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ— ԲՊՂ ԸՊԵՓՈՒՄՈՂ ԸՊԵՂՈՒՄ, ԲՊ ԹԻՆ ԿԵՈՒՅԵՂՓԵ, ԲՊ ՉՆՈՒՄ ՍԵՊ ԲՊ ԸՂՈՒՅԵ ԲՊ ԸՐՐՈՒ ԿԵՆՊ ՈՆ ՌՐԻ Ե ՎԻՍԻՎՈՂՓԵՆ, ՊՐՉՈՒՄ ԿԵՂՈՂՈՂ ԿԵՂՈՒՄՍԻՎՈՆ: ԴՐՐՈՂՈՂ ՈՆ ԿԵՊՈՂ ՉՐԿԵՐՈՆ, ԵՐՈՒՄ ՈՆ ԿԵՊՈՂ ԼՊՎՈՒՄՍԻՎՈՒՄՈՆ ԿԵՊՈՂՈՆ— Դ ՎՐՓՈՂՐԵ ՈՆ ՍՂՐՐՈՒՄՈՂ ՍԵՂՈՒՄ ՈՆՈՂՐԻՊ Ե ՎԵՆՎՈՒՄՍԻՎՈՂ.

ԴԵՓՈՂ ԴՊՈՒՄ, ՎՐԵ ԸՂԹԻՆՈՒՄ ԲՊ ԹՊՂՈՆ ՈՆՈՂՈՒՄ ԵՊԵՂՈՂՈՒՄ—ՎԻ ԸԵՊ ՎԻՐՊ ԱՆՊՈՒՆՈՒՄ. ՊՂՈՂ ԸՆՈՂՈՒՄ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ԿՂՈՂՓՈՆՈՒՄ ԱՆՈՒ ԹԻՆՈՒՄՍԻՎՈՒՄ. ՊՂՈՂ Ե ՈՐՈՇՄԵՆՔԸ ՈՂՈՒՄ ԿՂՈՒՄ Ե ԼՊՈՒՄՍԻՎՈՒՄ, Ե ՎԻՐՊ ԴՊՎՈՒՄ ԸՊԵՐՓԻՄՈՒՅԵՐՈՂՈՆ ՎՐԿՈՂՓՈՆՈՒՄ. ՍՂՈՂ ԲՊ ՈՒՄ ԿՐՂՈՒՄ Ե ԸՐԵ ԿԵՈՒ ԵՊ ՎԵՓՐՈՂՈՂՈՂՈՒՄ ՌՐԻ ԵՊՎՈՒՄԻՆ ԲՊ ՈՆՈՒՄ ԸԵՊ ՊՐԵՈՒ ԸՆՈՒՄ ՎԻ ԸԵՊՂ ԼՊՐՊՈՒՄՈՆ ԸՂԹՂ Դ ՈՆՎՈՆ. ԱՆՈՒ ՎԻ ԸՆՈՂ Դ ԼՊՈՂՈՂՐՐՐՐՐՈՒՄ ՈՆ ՍՂՈՂ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ԸՆՈՒՄՈՒՄ ՎԵՆՈՒՄՈՆ ԿԵՂՈՒՄՈՆ ԸՂԹՂ ՓՐՓՈՂ ՎԻՊ ԱՆՎՈՒՄՈՂՈՂՈՂ. ԸՂՈՒՄՈՒ ՎՐԵ Ե ԲՊՂ ԵՐՐԵ ԼԿԵՂՈՒ ԿԵՂՈՒ Ե ԵՐՉՂՈՒ: ԵՊՈՒ ԵՊԸՐՐՈՂ ԵՐՉՂՈՒ ԸՂԹՂ ԸՆՈՒՄ ԵՊ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ԴԵ ՈՆՈՒՄ ԸՆՈՒՄ. ԵՊ ԴՐՐՈՒ ԸԵՓՈՆ, ՍԵՂՈՂՈՂ Դ ՎԻ ՈՆՈՒՄ, ՎՐԵՊ ՈՆ ՈՆՎՈՒՄ ՈՆ ՎՐԴՊ ՊԵՐՐՈՂՈՂ Ե ԸՆՈՂՈՒ ԵՊ ԱՆՊՈՒՆՈՒՄ, ՊՈՒՐՐԻՊՈՒ ԿՐՂՈՒՐՐԻՊ ՊԵՊՈՒՄՈՆ ՈՆ ԿՐԻՊ ԸՂՈՂ. ՈՆՈՒՄ ՈՆ ՊՐՐԵՎ ՊԵՓՐՈՒՄ ԴՆՎՈՂ Դ ԴՊՈՒՄՈՒՄ ԴԵ ՊԵՂՈՒՄ ԼՊՈՒՂՐՈՒՄ, ԸՆՈՒՄՈՒՄ—ՎԻ ՌՐԻ ՈՆ ԴՐՐՈՒ ՎԵՈՒՄ ՎՐ ՎԻ ՎՐԵՐ ՈՆ ՈՐՈՇՄԵՆՔԸ. ԵՊ ԱՆՊՈՒՆՈՒՄ ՎԻ ՈՆՎՈՒՄՈՂՈՂՈՒՄ, ԴՊ ԸՂԹԻՆՈՒՄ ՎՐԵ ՎԵՊՈՒՄՈՆ ԼՊՈՂՈՒՄՈՂ, ԸՊԵՂՈՂՈՂՈՂ ԱՆՈՒ ԲՊՂ ԸԵՓՈՂՐՈՂ ԲՊԵՊՈՒՄ, Ե ՎՐԵ ՉՂ ԴՈՂՈՂ ԿԵՊՈՂ— ԵՐ ԹԻՆՎԻՆՎՈՒՄ ՈՆՈՂ— ԴԵ ԹԻՆՈՒՄ.



.....

ԴՆ ԵՈՂԳ՝ՈՂ ՈՆ ԸՆԻՔԸ, Դ ՍԵՈՂՈՆ ԼՔԴ ԸՖԴԸԵՍԴԻՎԸՆ ՔԵՖՊԴՆ. ԸԴՈՆԻՔ ԿԵՊՈՆ ԿԴԵՊ ՍԴՈՆԴ ՈՆ ԿՐԼ ՎԻ ԸԵՆԻՔԵԴ ԼՊՏՆԻԴԻ ՈՆ ԲՊԴ ՍԵՈՂՈՆ ՈՆ ՎԻՐ ԸԴՊԴՔԸ, ԿԴՊ ԼՔԴ, ԼՊ ԴՊՏՆԸՎՊ ՔԼՈՆԻԴՔԸՆՎ, ՔԵՖՊԴՆ. ՍԵՔԿԵՖՊԻ ՎԻ ԸԵՊԴՈԴ ՈԵՊՏԴՔՍԵԴ, ԸԴՊՊԴՔՈՆ ԸԵՔ ՎԻՐՊ ՈԵՊՏԵԸԸՎՊ ՔՐՔԴԵՊ, ԼՊՏԻԴՈԴՊ ԿԴՆ ԸԵՆԵԴՈԴՊ, ԼՔՍԵՊՏԴՊ ՔԵՍՉԵՊՊ ԴԸՆ ԼՔԿԵՊ ՊՐՈԵՔ ԼՊ ԲՊԴ ՈԴՊ ԿԴԵԴԴՊ ՍԵՆԵՔԴՊ ԿՐԼ ՍԵՊՈԴՈԴ Ե ՈՐՔԴՔ Լ ԵՈՂԴՔ ՈՆ ԿԵՈՏԴ ՔԴ ՈԵՔԼՍՐԵ ՈԴ ՍԵՈՂՈՆ, ԸԵՆԻՔ՝ ՎԼ՝ԵԴ ԿԼՔ ԿՐԼ Դ ՍԵՈՂՈՆ ՊՐՈԵԴ ԼՊ ԿԼԵԵ Դ ԸԴԵՊԴՔԻՊ ԴԵ ՔԼՈՆՔ. ՔՐԵ ՈՆԿԵՈՆ Դ ՈԵՊՏԴՔՍԵԴ, ԵՐ ԸԵՔ ՎԻՔ ԼՔՍԵՊԼՔՏԴԴ ԸԵՔ ԴՈՔԵ ԿԴԵԵՔ. Դ ՍԵՈՂՈՆ ԸԵՔՔՈԴՈԴ՝ՎԻ ԸԴՔԸՆ ՈՆ ԲՊԴ ԸՆՔԿԵՈՆԸ ԼՊՍՈՂ ՍՔԵՊԴԸԵՍԴ, ՍԵՊԼՍԴՔՈՆ ՔԵՊ ՔԵՂՎՊ ԸԵՊԴՔԼՊ ՈՆ ԿԵՔԸԵՈՆ Լ ՈԴՈԴՔՈԴ, ԸԴՊՊԴՔՈՆ ԸՆՍԵՊ ԿԴԵՊ ՈԵՊԼՔՊՎՊ ԸԵՔՊ ՈՆ ԴՔՐՆ ՈԴՊ ԴՔՐԴՊ ՈՆ ԲՊ ԻՔԴՔՈՆ ԿԵԵ, ԴՊ ԿԼՔՈՆՊ ԿԵՈՂԴՊ ՈՆ ԲՊ ԿԵՊԴՐԼ, Դ ԸՈԴՔԸՂՍՐԵ ՈՆ ԸԴՊԴՍ ՊԴ ԴՊԴՔԼՈԴՈԴ, ԵՊ ԸՆՔՔԼՔՊ ԴՔՔԵՆՎՊՎ ՈՆ ՍԵՔ ՈԴՔԴՔՊ, ԿԵՊԼՈԵՊՎ ՈՆԿԴԵՊ ԸԴՔԴ ԿՐԼ ԿԵՊՈՆ ՍՐՈՏԵՊԴՈՆՎ, ԴԸՆ ԼՔԿԵՊ ԸՆՔԿԵՔԴՔ ԼՊ ԿԴՈՆՎԵԴՊ ՍԵՔ ՈՆ ՍԵՊՔԼ ԿՐԼ, ԴԵ ՔՐՈՆՔ ՈՆ ՍՔԼՔՐՊՐՈՆ, ԼՔՍՉԵԴՊ՝ՎԻ ՈՆ ԲՊ ԿԼՔԿԵՈՆՉԵ ԿՐԴՎԼ ՊԴՔՐԵՔԼԵ.

ՔԴ ՎԼՔՐՔՈԴ ԵՈԴ ԴՐԼՈԴ ՍԵՈՂՈՆ, ԲՊ ԸԴՊՊԴՔՈՆ ԴԸՆՔԸ ԸԵՆԻՔԵԴ ԸՆՔՏԴՔ ՈՆՍՈՆԵՔԴՔ ԴՊ ԿԴԵԴԴՔԼՊ ՈՆ ՍԵՔ, ԵՐ ԲՊԴ ԸՆԿՐԼՔԴ ԵՊՏԵՊԿԵՈՐԵ ԿՐԼ ԿԵՊՈՆ, ՔԴ ԻՔԴՔՈՆ ԿԴՊՊԴ ՍՔԵՊԴԸԵՍԴ. Լ ՎԻ ԿԵՊՈՆ ՈՆՈԵՍԴՈՆ Ե ՊՐԿԵՍԵԼՔԸՆ, ՍԵՔԸԵՔՐԴՔԵԴ ԿԵՏԴՔՈՆ Դ ՍԵՈՂՈՆ ՍԵՊ ԴՔՐՏԸՊ ԵՈՂՎՊ ԴԸՆ ԸՆՔՍԼՔԼՔ ԿՐԼ ՔՐԵ ՉԴ ՔԼՔՐՈՆ ԸԵԸՆ ՈՆ ՍԵՔՏԴՊՏԸՆ ԼՊ ՎԻՐ ԸՆՔԿԵՈՆԵՔԵԵ; ԸՆՈԴՊ ԴՊ ՍԵՔԼՊ ՊՐԵ ԿԵՔՔԴՊ Լ ԿՐՔՈՆՊ՝ՎԻ ԿՐԴՎԼ ԿՐԼ ՍԵՊ ԸՆՔԿԵՈՆԸ ԴՐԼՈԴՊ ԴԵ ՔԼՈՆՔ ՈՆ ՎԵ. ԴՊ ՍԵՔԼՊ, ԸԵՔ ՎԻ ԿԵՊՏՐՔԴՔԼՊ ԸԴԵ ԸՔԼՍԵՊԴՆԼՔԸՆ, ՎԻՊ ԿՐԴՈՐԼՔ ԿՐԵՈՆ, ԴՍՈՂՊ ՈՆՊՏԴԴՔԼՍԼՔՈՆ. ԿԼՊՈՆ ԿՐԴՔՈՆ ԵՊՎԵՊԴՈԴՊ ԸԵՔ ԸՆԿԸՆ ՊՐԿԵՍԵԼՔԸՆ, ԿԴՆ ՎԻ ՍԵՔՎԼՔՐԼ ՈԵՊՏԵՔՐԵ՝ՈԴՊ ԼՔՏԼՊ ՎԵ.



.....

Ե ՆԻՅՉԵ ԸՔԵՆԵՆ, ԸԴՊՏՉՉԵ ՎԻՐ ՈՒՍԴԵՆԻՎՈՆ, ՎԴ ՎՐԵ ՈՒՊԵՎՈՒՄԻ ԳՐՈԴ ՊԵՆՈՒՆ ՎԻՐ ԸԴՎՈԴՈՆ. Ե ԲՎԵՍ ՊԵՆԵՆ ԸՆՈՆ ԿՐԴՈ ԴԵՎՈԴ ԼՎՈԴ ԼՊ ԸՆ, ՈՒՓԵՆ ԴՍՔՐՎՎ, Ե ԸԴՊԴ ՊԴՊՈՒ Ե ԵՎԵՍԵՆ ՈՆ ՎՐԴՎ ՍԴՈԴՍՐՊՊՈՂՎ. ԲՊԴ ՊՆՈԴ ԼՎՈԴՈԴ ԼՎՈՒԵՊՈՍ ՍԵՔ ՈՆ ՊՔԵՎՓԼ ԼՎՊԼՈՉԼՍԵՆՆ ԸՆԻԴ Դ ՊԴԵՂԵ, ԸԵՔ ՊԵՆ ՈՆ ԵՎՍԵՎՈԴՊԵՎԵՎ Ե ՆԼՊՈՒԵՔԵՎՔՎՎՎՎ ՈՆՔՊԴՎ. ԿԵՎՈԴ Դ ՈՒՎՈՒԵՈԴ, ՈՒՎՈՒՊԵՆՎՎՎՎՎՎ ՐՊԴ ՔԴՈՆԵԴ ԴՈՍԴ Ե ՊԴՈ ԵՍՐՊԵՎՐՈԴ. ԲՊԴ ԵՐ ԵՐՈՒՊ ՎԵՎՔԴ ՈՆ ՍՐՓ ԼՎՈՍԸՈԴ ԸԴՊԴ ՈՎՔՈՒՔ ԴԴՎ ՍԴՈԴՍՐՊՊՈՂՎ, ՈՆԵՂԴՐՈՆ ՆԼՔ ԴՈՆՎՎ ՊԴՊՔՎՎ — ԴՍՔՐՎՎ ՊԼՈԴՈՒԵՍՎՎ, ԵՐՈՒՔՎ ՈՆ ՊԴՈՆԵՊԴ. Դ ՊԴԵՆԵԴ ՈՎՎ ՊԴՊՔՎՎ ԼՎՈԴԵ ԸՉԼԵՎՎ ԴՈՆ ԸԵՐՍԵ ՊԴԵՎ ՈԴ ՊԼՈԴՈՆ. ՈՆԻԵՆ Դ ԲՊԵՈԴՈՆ, ՎՐԵ ՎԵ ԵՊՎԵՊՊՈՂ ՎԵՎՐՊ ԸԵՆ ԸԵՆԵՊ ԵՐ ՎԼՈՒՆԻՎՈՆ, ՎԵՎՈՆ ԵՎ ՈՒԵՐՎԵՎՎ ԴՈՐՎՈԴՎՈՆՎՎ ՎԵ ԸՉՐԵ Ե ՎՎՎ ՊԴՊՔՎՎ Դ ԴԴԵՆ ԼԻԵՆԻՎՈՒԴ ԸԴՊԴ Ե ԴՈԴՎՈՆՎՐԵ ՈՆ ՍՐՔԴ.

ՉԴ ՐՊ ԿԼՎԵՆԻՎԵ ՊԵՎՈՆԻԵՆՎՎ ՊԼՎՈՒՎՈՂՈՆ ԸԵՔ ԸԵՈԴՎ ԴՎ ՈԴՐՎՐՎՎ ՎՐՎ ԵՎՊՊՊՈՂՈՆՎՎ ՎՎՊՊՆ ԴՎ ՍԴՈԴՍՐՊՊՈՂՎ. Ե ՎՐՈՒՎՈՆ ԿՐԼ ՎՆՊ ՐՊ ՍԵՎՈՒՆՈՆ ԴՈՆՐՐՈՆ ՈՆ ԸՊՈՆԵՊՈՂՈՂՎ, ԴՎ ՎՐՊՈՎՈԴՎՈՒԵԴՎ ՍԵՎՈՒԵՈԴՎ ՈՎՔՈՒՆ ՈՎՎ ՊԴՊՔՎՎ ԴՈՂՈՂՊ ԼԻԴԵՆԵՊՐՈՆ Ե ԸՊՈՒԸԴՐՎՐՈՆՎՎՎ ՍԵՊԵ ՐՊ ՎԼԻԵՆԵՊ ԸՆՈՆ ԼՎՈՂՈՒՎՎ ԴՊՊԵԼՎՈՆ. ԿՐՈՂՐԼԻՔ ՐՊ ԿՐԼ ԼՎՈՒՆ ԸՆՊԼՈԴ Դ ՎԼՎՈՒՆ ՎԼՐՎ ԼԿԵՈՆՎՎ ԴՍՐՍԵՎԵԼՎՎՎ ԼՊ ԸԵՐՍԵՎ ՊԵՎՐՈՆՎ. ԸՐՈՆ Ե ԿՐԼ Դ ՎԼԻՊԴ ԵՎՊՊՊԵՎՐՈՆ ԸՊՊՊԵՆ ԿՐԼ ՎԼՎՐ ՈՐՍԵՈԴՊՆԻՎՈՆ ԴՎՐՈՒՎՈՆ Ե Դ ԼՎՈՒՎՈԴ — Ե ԸԵՔ ԵՎՎԵ, Ե ՎՎՊՊՆ ԼՈԴ Ե ԲՎԵՍ ՍԵՎՎԼՎՎՎ. ՈԴՎ ՉԵՎՈՒՎՎՎՎ ՊԴԵՎ ԸՊՆԸՐՔՐՈԴՎ, ԴՍՔՐԵՊ ՈՒՓ ԸՆՔ ՊԵՎՈՆ, ԼՎՈՒՆ ԵՎ ՊԴՊՔՎՎ, ՍՊԵԴՐՊՊՎ Դ ԼՎՈՒՆԵՈԴ ՈՆ ՎԼՐՎ ՊՆԻԵՆԻՎՈՆՎ. ԵՐՈՒՊ ԿՐՈՂ ՈՆ ՐՊ ԴՈՂՈՂՈՆ ՎՐՐԵ ԿԼՎՈՒՆԵՆ, ՍԵՊ ՈՆԻՎՐՎՎ, ԸԴՈՆԻՓ ՍԵՎՈՎՐՎՎ ՈՆ ԸՆՎՈՒՎՎՎ Դ ՈՒՎՎ. ՐՊ ՊԼՈՂՈՆ ՊԴՎՈԴՐՈՆ ՎՐՈՒՎՎ Ե Ե ՈՆ ԿՐԼ ԴՈՒՎ ՎԼ ԸՊՆՈՆՎՐՔԴ ԵՎՊՊՊԵՎՐՈՆՎՎ, Դ ՍԴՈԴՍՐՊՊՈՂ ԿԵՎՐՈՆՎՈՆ ՈՆՎՊՊՊՈՒՍԴ ԼՊ ՐՊԴ ԼՎՈՆՍԵՆ ՈՆ ԸՊՊՊԴ ԸԴՊՈՒՎՎՈՂՎ, ՈՆ ՍԼՎՐՊՔՎՎ ՊՐՍԵՈՒՍՎՎ Ե ԸՎՈՂՈՆՎՎ. ՈՂՈԴ Դ ԵՊՈՒՎՎՈՒՆԵՈՒՆՈՂՈՆ ՈՆ ՎԼ ԼՎՈՒՎՈՂՎՎՎՎՎՎՎՎՎ ՈՆԻՆՈՂՈՆՎՎՎ ՎՆՊ ՎՐՈՂՊՊՆԵՔ ԴՆ ՍԴՐՈՆ ԸՎՐՈՂՈՒՆ ՈՆ ՎՐԴՎ ՎԵՊՎՐՎՎ, ՎՐՈԴ ՈՆ ԿՐԼ Ե ՊԼՈՂՈՆ ՈՂ ԼՎՈՒՎՈՂ ԼՊ ՈՒՐՎԵՎ ՎՐՊՔՎ ԸԵՆՈՒՊ ՎՆՔ ՍԵՊՈՒՆԻՈՂՈՆ ԵՐ ՊԼՈՂՈՂՈՆ. ԴՎՐՈՆՎՎՎՎՎ ԿՐԼ ԴՎ ՍԴՈԴՍՐՊՊՈՂ ՍԵՎՈՎՉՈՂՊ ԸՐՈՆ Ե ԿՐԼ ՎՐ ԿՆԵ ՈՒՎՈՒՎՈՆ ԸԵՔ ՎԼՐՎ ԼՎՈՒՎՈՂՈՆՎՎՎ, Ե ԴՆ ՊՊՊ ԸՆՊՈՆ, ՍԵՎՎՐ ՎԼՎՐՊՈՂ.

h. A montanha, II

Estava, novamente, diante da montanha. Exatamente na saída que antes percorrera. Eu poderia subi-la novamente; a trilha se abria à minha frente. Decidi apostar no contrassenso. Tentei forçar minha passagem em direção à rocha através da qual eu tinha certeza ter saído. Surpreendentemente, pareceu ter funcionado.

Não tive a impressão de ter atravessado uma rocha, tampouco de ter mudado de ambiente. Mesmo sabendo caminhar, minha impressão era a de que grandes engrenagens rangiam e modificavam o mundo a meu redor. Quando percebi, estava dentro do que parecia uma grande biblioteca. Os mesmos cânticos da caverna ressoavam mais altos, e o mesmo brilho azul iluminava apenas o necessário.

Largas colunas eram sustentadas por entalhes de figuras titânicas. Como se tivessem a incumbência de segurar o teto do salão. Apesar de não possuir em si nenhum tesouro ou riqueza, aquele ambiente me provocava o mesmo espanto que imaginaria sentir se fosse confrontado com um mausoléu de ouro e brilhantes. Algumas estantes sóbrias enfeitavam irregularmente suas quatro paredes. Entre elas, formavam-se alguns corredores.

Não havia nenhum livro nas estantes. Apenas alguns papéis atirados, sem nenhuma ordem aparente. Aproximei-me deles: alguns possuíam desenhos quase crípticos; outros continham escritos em um alfabeto que me remetia a runas angulares. Pareciam, à primeira vista, completamente legíveis desde que apreciados com o devido tempo. Carreguei comigo o maço de folhas. Havia cinco escritos e quatro desenhos. Depois, segui andando para dentro da grande biblioteca. Algo me dizia que a saída não funcionaria da mesma forma que a entrada.

Havia um só corredor. Tinha certeza de que estava indo para o lugar certo: as vozes eram progressivamente mais altas, e a caverna mais brilhante. Em algum ponto da travessia, meus sentidos pareciam completamente saturados: eu só enxergava o brilho azulado e só ouvia os cânticos dissonantes. Materializou-se à minha frente, como se juntasse o som e a luz para formar sua existência física, a mesma figura que eu havia encontrado antes, longilínea e desgrenhada.

8. As paisagens

I

Começara como uma, apenas, discreta guirlanda iluminada em uma das janelas do caótico centro da convulsiva cidade. As luzes neônicas da noite clareavam a cidade quase mais que a luz diurna; aquela guirlanda em uma das janelas mais altas não era de forma alguma eficiente em somar à iluminação. Também não foi dada muita atenção quando outras guirlandas se puseram nas janelas, por motivos desconhecidos. Era quase como um outro modismo qualquer, ou uma comemoração sazonal que se estendera demais.

Em algum momento, havia uma janela aguirlandada para cada anúncio chamariz cintilante da cidade. Depois duas, ou três, e de forma que ninguém percebesse sua implementação, mas que sua presença fosse impossível de se ignorar, não havia nenhuma zona escura na cidade. Quem passasse pelas ruas de metrópole oriental durante a noite não encontraria repouso para seus olhos estufados de luz.

Não se percebia também, por um fenômeno inexplicável, a luz das guirlandas a aumentar. Toda porta, janela e parede onde se instalara uma guirlanda tornara-se uma fachada luminosa de sua moradia, depois uma vitrine, e uma a uma as luzes do comércio apagavam-se sem ninguém dar falta, até não sobrar nenhuma luz que não fosse a das ofuscantes guirlandas. Posteriormente, talvez não sobrasse nada que não fosse luz.

II

O Labirinto das Faces foi perversamente construído. Em todas as suas paredes encontram-se pintados retratos de realismo impressionante. Todos os que são retratados o são de forma generosa. Suas vestes e ornamentos parecem especialmente planejados, e destacam-se ao ponto de não haver dois retratos vestidos de forma igual. Muitos sentem medo ao adentrar o Labirinto. Sentir-se fitado por aqueles olhares mansos, mornos, de inexpressividade tamanha capaz de compor uma emoção à parte, já é desconcertante. Conforme se observa as minúcias de cada retrato – uma princesa tribal, um rei vitoriano, um homem com um paletó um pouco maior do que o necessário, mulheres vestidas festivamente: algumas de forma humilde, outras de forma excessivamente formal – a sensação de clausura cresce devagar e silenciosa.

Ainda assim, não parece um grande desafio orientar-se por seus corredores. Basta tomar

retratos marcantes como referência. Mas o Labirinto das Faces é extenso, e seus ares progressivamente sufocantes. Cada um dos quadros é tão rico em singularidades que observar um deles por muito tempo se torna exaustivo para a mente. Como se toda a extravagância de cada retrato tivesse sido feita para nunca ser contemplada. Também não é uma opção evitar fixar o olhar: isso implica olhar para todos os retratos ao mesmo tempo. Em algum ponto, começam a se mover, sair de dentro de suas molduras e tomar os corredores, bloquear qualquer movimento de quem passa. Depois de vários minutos apenas a assistir ao bizarro espetáculo, percebe-se que de algum jeito já se saiu do labirinto. Os corredores se desintegraram, as paredes são novamente espaçosas, preenchidas com uma pintura uniforme, e não há alma viva - ou retrato dela - ao redor.

III

No início do megalômano empreendimento científico, nenhum dos envolvidos poderia imaginar que o mais eficiente instrumento de navegação através do plano temporal seria um mero espelho. Na verdade, incontáveis espelhos. A teoria por trás do projeto é longa demais para que se explique, mas o resultado foi no mínimo convincente. Através da colocação inteligente de alguns espelhos, tornou-se possível, dentro de uma espécie de claraboia, que se olhasse para o tempo como se olha para o espaço. Ajustando-se os espelhos para o céu, se conseguiria ver estrelas acendendo-se e apagando-se como luzes, astros e cometas traçando suas rotas rapidamente no céu noturno, e, com ambições um pouco mais modestas, quantas auroras terrestres se quisesse.

Os espelhos dobravam o tempo como se dançassem conforme uma convulsiva sinfonia. Uma sucessão de reflexões acumulava momento o suficiente para atingir velocidades antes impensáveis, e a imagem do espelho acabava traindo sua condição de mero reflexo e tomando para si o papel do retrato; mesmo do oráculo. Tornava-se fácil observar a si mesmo dentro de alguns anos, ou ver o desabrochar de uma flor em questão de segundos, contanto que a flor coubesse no salão de espelhos. Não se pode precisar exatamente o tipo de visão com que eram confrontados os que se prontificavam a entrar no salão de espelhos. Também não era uma decisão fácil de ser tomada; não se pode fugir da força brutal das imagens, ainda mais quando elas juram ser verdadeiras. Nunca houve, porém, um par de pessoas que deixasse o salão com impressões remotamente parecidas.

IV

O tempo desacelera conforme se escala a Montanha Vazia. As últimas dezenas de metros da jornada parecem durar dias, embora possam ser vencidas em meros minutos. Há uma entrada em seu cume. Não há nenhum degrau, apenas um leve declive, quase tão imperceptível quanto as curvas. Conforme se entra na montanha, pode-se ouvir ecos de vozes murmurantes, declamando qualquer coisa de forma monotônica. Os corredores da montanha são, de vez em quando, interrompidos por galerias imensas, que se estendem para cima ou para baixo. Andaimos rudimentares, plataformas suspensas por cordas e mezaninos são visíveis dentro das galerias.

Todas as paredes da Montanha Vazia possuem ideogramas entalhados diretamente na rocha; brilham azuis, pálidos. As vozes que lá dentro ecoam recitam ominosas, quase transcendentais, os ideogramas escritos nas paredes. A linguagem é estranha e sua pronúncia não é amigável. Não tarda muito para que quem anda pela Montanha Vazia comece a entender o que se passa dentro dela. Através dos corredores aparentemente lineares e das galerias assimetricamente espaçadas, está escrito todo o conhecimento de seu mantenedor. Devota sua vida à guarda de tudo o que sabe através dos seres que habitam a caverna; já é parcialmente cego e surdo ao brilho azulado e às vozes em baixas escalas. Risca a rocha com as pontas de seus dedos, e parece nunca estar em qualquer recinto onde haja outra gente. Não se sabe o que espera almejar com essa tarefa, mas enquanto a Montanha Vazia permanecer em pé, também estará preservado o amplo conhecimento nela imbuído.

V

Visto de fora, o edifício nomeado Observatório não se destaca em nada que não seja seu tamanho. Suas fachadas - a parte visível a partir da rua - contornam seu quarteirão. Deixando sua grandeza de lado, sua construção possui uma arquitetura mediana, tão neutra quanto possível. Sua cor é sóbria, um cinza já esbranquiçado. Muitas janelas, todas iguais. Também nada é visível para quem as olha de fora para dentro, exceto o reflexo do céu. Nenhum móvel ou movimento, como se não existisse vida alguma dentro do prédio. Assemelha-se profundamente a uma escola, hospital, prisão, quartel ou convento. Não se sabe quem e como o habita, as pessoas que dele entram e saem parecem desconhecidas - se não invisíveis - a todos que não sejam elas mesmas.

Suas janelas, mesmo sendo planas, apresentam um espetáculo um tanto incomum. Todas as

vidraças são exatamente paralelas às paredes do prédio; apontam apenas para os densos edifícios ao redor. Ainda assim, olhe-se de fora ou para fora, o que se vê é apenas o céu. Existem tantos céus quantas são as aparentemente infinitas janelas incrustadas em suas fachadas. Quem olhar em uma das janelas verá um céu morno de final de inverno; logo ao lado haverá um anil esplendoroso, como se toda a luz do sol estivesse direcionada àquela vidraça. Nebulosos céus quase invisíveis se avizinham do constelado firmamento noturno. Crepúsculos e auroras acontecem a poucos metros de distância simultaneamente. Nuvens se formam ali, outras se dissipam sem chover acolá, deixando para trás uma atmosfera de úmidas baforadas. Alguns olham para o alto procurando a origem das nuances refletidas, mas apenas por capricho ingrato e infrutífero. Os arranha-céus ao redor do Observatório são altos demais para que se enxergue o céu.

VI

Desde a parte mais baixa da cadeia de montanhas é possível avistar algumas dúzias de pináculos em seu topo. Ao chegar mais perto se percebe que os pináculos são sustentados por edifícios de pobre arquitetura, embora diferentes entre si. Não há janelas em nenhum dos edifícios, apenas escadarias ou grotescos elevadores de carga que muitas vezes são acessados ainda na parte externa dos prédios. Perto do topo dos edifícios, logo antes da subida ao pináculo, a construção aparenta tornar-se outra. Alguns pináculos são antessalas, hospedando elevadores que levam até casas construídas em seu topo, como ninhos de observação de navios. Outros são antenas que decoram o topo de habitações igualmente luxuosas. Alguns são espiralados, outros serpentinados, alguns até arriscam formas mais ousadas: parábolas, esferas, protuberâncias irregulares.

Seus habitantes veneram, também, o céu. Esforçam-se para estar o mais alto que puderem, enterrados no mais alto céu, ainda que a existência de um céu como idealizam seja metafórica. Acima dos edifícios, meros pedestais, desenvolve-se um ecossistema inteiro de torres, agulhões e passarelas – todos, de uma ou outra forma, com sede de ascensão. À noite todos os pináculos se iluminam a cortejar estrelas e galáxias, buscando imitá-las ou impressioná-las. À distância, não é possível ver as edificações que sustentam as torres acima, mas é perfeitamente visível para quem observa de longe uma solitária e iluminada ilusão celeste.

VII

Terá dificuldades, alguém que não saiba a localização do vilarejo, para encontrá-lo. Situado no fundo de uma grande cratera, é praticamente invisível antes que se comece a descer. Longos lances de escadas, alguns embutidos na rocha, outros construídos de barro compacto amontoado; rampas espiraladas nos lugares onde a inclinação permite; até mesmo algumas escadas verticais e cordames para que se escorregue abaixo. Os que vivem no fundo da cratera veneram o céu. Qualquer declive cinzelado na rocha parece ainda mais imponente ao se descobrir que nenhuma das formações é absolutamente natural: a cratera foi totalmente escavada pelos habitantes da vila.

A paisagem no fundo não é muito diferente daquela que se vê acima. Cada pavilhão ou residência está dentro de um outro pequeno buraco, de profundidade e diâmetro variáveis. No centro de todas as habitações há uma espécie de sulco cerimonial – talvez a cratera com a maior circunferência. Lagos artificiais podem ser vistos a cada poucos metros, de águas claras, porém turvas o suficiente para que reflitam o que está acima. Em algum ponto de sua história, o povo local decidiu que o céu não é apenas o inalcançável anil ou as distantes nuvens. Para os habitantes daquela profundidade, céu é tudo o que toca onde termina a terra. Cavando mais fundo conseguem se deixar envolver ainda mais pelos céus, e até mesmo reivindicar um pedaço significativamente maior dele sobre si.

VIII

Ao olhá-la de perto, a cidade era praticamente normal. Talvez fosse mais calma do que se poderia esperar de uma cidade de seu tamanho, mas era, em aspectos relevantes, normal. Conforme se tomava distância, passando por seus distritos rurais, estradas mal povoadas, encostas rochosas até enfim subir em uma das várias colinas que cercavam o lugar e olhar de volta na direção da cidade, poder-se-ia ver que a cidade sumia em meio à paisagem ao redor. Não devido à distância, ou por ser encoberta por algo maior. A cidade tornava-se parte de uma perfeita escala cromática, começando nos roxos pomares de mirtilo e lavanda, passando pelos mais diversos tons de azul das águas de um grande rio, as verdes folhas de um bosque, a plantação de tabaco já amarelada, os terrenos argilosos de cor laranja, movediços demais para que fossem cultivados, até enfim terminar em falésias cor de cobre que, ao rubor do crepúsculo, enchiam-se de um vermelho quase sanguíneo.

Na segunda ida àquela cidade, um passante atento poderia tentar localizar as variações de cor,

ou uma pequena imperfeição que fosse, na grande massa cromática. E se fosse dedicado o suficiente, continuaria fitando a cidade com argutos olhos até perceber que não há nenhum tipo de contraste em seu território; todas as cores são mornas e fundem-se quase que com perfeição àquelas ao redor de si. As cores, por se misturarem tão precisamente, sem qualquer ruído, acabam desaparecendo. Mesmo quando observadas por tempo suficiente, mal se consegue distingui-las entre si.

IX

O velho prédio, tamanho seu decaimento, já não demonstra nada sobre seu passado. O único motivo pelo qual ainda está em pé, dizem alguns, é para marcar o início de suas catacumbas. Uma bela escada espiral cor de bronze envelhecido leva a baixo, por meio de incontáveis e vertiginosos degraus. Finda a descida, descobre-se uma galeria alta e mal iluminada. Uma ou outra nesga de luz escapa para dentro das catacumbas, deixando ver altos barris – alguns metálicos, outros de madeira. A maioria dos barris estão cheios até pouco mais da metade. Devido à umidade, não se observa nenhum tipo de poeira ou sedimento, sendo os líquens abundantes no chão e nos barris a maior evidência para o abandono do lugar.

Há um fenômeno misterioso responsável por todas as lacunas nas informações sobre as catacumbas. É suposto que sem um controle adequado de temperatura, as substâncias contidas dentro dos barris acabam evaporando e propagando-se como um nevoeiro pelo espaçoso ambiente. Qualquer um que entre começa a sentir seus efeitos alucinógenos em poucos minutos. Tudo o que a névoa inebriante permite que seja lucidamente analisado é a entrada – e por isso, é sobre ela o único consenso. Das histórias mais propagadas, alguém diz ter visto, entre os barris, criaturas à espreita de seus movimentos. Outra fala de um abastado salão festivo, com dezenas, talvez centenas de pessoas à mesa. Um relato bastante notório é o de que após se prolongar infinitamente, a catacumba finalmente desemboca em uma espécie de terra paradisíaca, de cenários bucólicos e tentadores. Dada a impossibilidade de se explorá-las devidamente sem sucumbir ao canto pneumático de suas sirenas, nada do que é relatado da entrada em diante jamais poderá ser comprovado ou refutado. Assume-se que as catacumbas contenham tudo o que já foi descrito por seus exploradores, e, ao mesmo tempo, coisa nenhuma.

X

De tão lentamente queimar, às vezes o incêndio torna-se quase imperceptível. É verdade que em muitos dos dias a fumaça paira sobre hectares para além do epicentro da grande combustão, atrapalhando o trânsito terrestre e aéreo e incomodando os pulmões dos habitantes - ainda que a região habitada mais próxima esteja longe o suficiente a ponto de pouco perceber a presença do fogo. Mas durante a maior parte do ano, o fogo é baixo ao ponto que, fora da área de risco, pode-se muito bem assumir que ele não existe.

Enquanto houver solo, as chamas permanecerão em combustão. Talvez o solo da região seja rico em elementos incandescentes, talvez as árvores e a relva que tenham essa propriedade. Desde que se descobriu o grande incêndio, ele não parou de queimar; ainda assim, nunca saiu de uma área restrita. Queima em círculo. E sua translação flamejante é tão lenta que até as labaredas completarem um ciclo, o fogo no início dele já se apagou há longos anos, e toda a vida se recompôs o quanto pôde, só para novamente alimentá-lo.

As labaredas, por sua vez, já assumiram as mais diversas formas em seu moto-perpétuo. Já foram relva que toma conta do terreno fértil, já foram uma revoada de pássaros ligeiros e agressivos, as tropas de um conquistador com seus dez mil cavaleiros, muralha ou mausoléu. Assumiram inúmeras formas etéreas, lentamente a se impôr sobre o que estivesse em seu caminho.

XI

Ventos incomuns no meio do deserto - os mesmos que causam tempestades de areia praticamente eternas - fizeram com que apenas uma pequena faixa de terra fosse salubre o suficiente para a passagem das caravanas. A estrada não é muito mais larga do que alguns camelos ou veículos específicos enfileirados, e em seus dois lados, como se uma parede invisível segurasse os grãos de areia, venta incessantemente. A espessa cortina de areia erguida do chão torna impossível de se ver qualquer coisa através da ventania.

Há uma certa transparência, porém, quando se trata de ver o que está dentro da tempestade. Ruínas antigas, oásis refrescantes, cidades monumentais, imensas pastagens verdejantes, cheias de animais das mais diversas espécies, cachoeiras e despenhadeiros, grandes extensões de floresta. Se os relatos dos viajantes forem considerados, a lista é infinita. A tempestade, imagina-se, ocupa todo o território do deserto que não seja aquela estrada causada por uma bonança

inexplicável entre turbulentas rajadas de vento. Caso contrário, seria impossível que contivesse tudo o que é descrito em seu interior. A existência da tempestade, a densa barreira de finos grãos, pode ser uma mera desculpa para que o resto se preserve existindo intocável.

XII

Caminhava-se esgueirando através um bosque formado por raízes, todas de uma mesma planta. Não tinha início nem fim aparente, e todas as vezes em que se tentou escavar a terra sob suas ramificações radiciais, só se encontrou mais raízes, uma espessa camada delas. Pedços, fragmentos, fósseis ou meros sinais de troncos, galhos, folhas, flores ou frutos jamais foram encontrados ao redor da grande árvore. Não há um consenso também sobre que tipo de árvore poderia ser. Especula-se que crescerá sempre enquanto viva, embora de forma mais acelerada do que árvores comuns. Sua velocidade é mais facilmente comparável à que crescem pestes de jardim.

Os vestígios de estruturas diversas já encontrados provém de outras plantas. O Bosque dos Ossos, como foi chamado devido ao aspecto de suas raízes, acabou por tomar conta, sugando os nutrientes e sufocando as raízes do solo, de toda uma região a seu redor. É fácil distinguir o Bosque dos Ossos da espessa floresta virginal a seu redor. O Bosque, porém, não é estéril. Plantas parasitais e simbióticas abriam caminho por entre as raízes ainda jovens, pouco encoraçadas. Também os insetos, atraídos pela seiva dos organismos parasitas e os pássaros, atraídos pelos insetos, encontraram seus caminhos por entre as lânguidas raízes calcificadas. Até os humanos silvícolas das regiões antes férteis conseguem verter como vermes por seus emaranhados, sempre tirando dos organismos parasitais algum pólen curativo, fruto succulento ou erva aromática. Enquanto as raízes parasitam a terra, desolando-a, organismos resilientes, de forma incessante e talvez miraculosa, parasitam as raízes. E assim ainda há vida no Bosque dos Ossos.

XIII

Chove no meio do nada. A noite é tão escura quanto pode ser, e só não é totalmente silenciosa por causa do zunido pluvial caindo nas folhagens, no asfalto, na terra. Talvez quem por infortúnio vague ou dirija pelo lugar esteja mais preocupado em sair dele, voltar à luz da civilização, e acabe tendo daquele espaço uma impressão incólume, pouco relevante, e que

talvez nem seja memorável. Mas o ônus do puro isolamento não é tudo o que oferece aquele lugar de profunda solidão.

Muitos dos que julgam passar pelo lugar sob uma chuva torrencial na verdade deixaram-se enganar pela brisa a ruflar as folhagens ou pela correnteza do rio, embora oculto, próximo à estrada. Os que dizem ter ouvido trovões assombrosos talvez estivessem obstinados demais para perceber que o ruído vinha de um caminhão passando logo a seu lado. Quem jura que passou pelo lugar sob um céu fechado, impenetrável por um lampejo de luz que seja, pode ter visto apenas a copa majestosa de uma velha árvore; o oposto também é possível: os que viram um céu estrelado na verdade observavam enxames de vaga-lumes presos às teias de aranha suspensas nos altos galhos. As rachaduras do chão por vezes são confundidas com raízes ou serpentes; as pestes que nascem já foram relatadas como flores; alguns juram pisar em gelo craquejante quando na verdade andam sobre gravetos e pinhas de invernos passados. Incêndios confundem-se com auroras, ventos gelados com granizo, sombras de densos capões com a noite, a própria noite com cavernas. O ermo lugar não confronta seus trafegantes com a mera solidão exterior; antes, arranca o viajante de sua própria companhia e põe a trapaceá-lo seus próprios sentidos.

i. Primeiro diálogo: a existência da ilha

O ser me recebeu de forma acolhedora, tanto quanto possível. Sentamo-nos no chão, de frente um para o outro. Disse-me, como se tivesse a seu alcance todo o tempo da existência, que responderia quaisquer perguntas que eu fizesse a ela. Apenas nesse momento tive certeza estar diante de um ser de sexo feminino. Todas as vozes que entoavam cantos pareceram juntar-se em apenas uma grave e rouca voz.

Naturalmente, indaguei-lhe primeiro sobre aquela ilha. Do que ela se tratava, e também da natureza dos fenômenos que continuavam a acontecer ao redor de mim. Ela respirou fundo, como se já esperasse a pergunta.

Aquele lugar não tem uma existência física exata. O velho mapa da biblioteca apenas demonstrava uma maneira de chegar até lá, em uma curva de rio quase indetectável. Talvez houvessem outros inúmeros pontos onde o mundo ao qual eu estava acostumado deixava de ser dominante, e dava acesso a essa outra dimensão, enevoadas e sem trejeitos específicos.

Também o tempo funcionava de forma diferente. Ela não soube me dizer há quanto tempo habitava a montanha, e quando mencionei horas, meses e anos, ela me olhou de forma nostálgica, como quem lembra de uma cena de sua infância. Eu caminhara durante o que me pareciam dias, mas fisicamente estava tão exausto quanto estaria se tivesse percorrido poucas centenas de metros. Ela disse que desde minha primeira visita à montanha até minha volta, havia sentido como se uma era tivesse passado, e levado consigo tudo o que era estável no mundo de antes. A luz do céu, por sua vez, se comportava como se tivessem sido apenas segundos.

Cada partícula parecia funcionar de acordo com seu próprio tempo naquele lugar, e, por vezes, de acordo com seu próprio espaço também. Tanto era que civilizações poderiam existir e deixar de existir em questão de segundos, ao passo de que gestações chegavam a durar séculos. As oscilações espaço-temporais eram inexplicáveis até mesmo para ela, mas não deixavam de acontecer. Tudo era instável, civilizações inteiras apareciam e desapareciam em tempos descompassados e espaços inconstantes.

Aquela estranha mulher tinha apenas uma função: registrar com afincado tudo o que chegasse até seus ouvidos. Dentro da montanha, trabalhava constantemente sem se cansar e sem parar por um minuto que fosse. A menos, é claro, quando fosse para receber um incauto.

j. Segundo diálogo: a função da montanha vazia

Desde o início, ela disse que habitara aquela grande montanha, registrando em suas paredes tudo o que chegasse a seu conhecimento. Os pássaros ao redor da montanha a emprestavam, por vezes, seus olhos. Também viajantes perdidos, como eu, costumavam ajudá-la com relatos.

Seus dedos gravavam a rocha com caracteres de um alfabeto ilegível. Depois de escritos, os caracteres passavam a emitir um brilho azul pálido, suficiente para iluminar timidamente a caverna. Disse-me para olhar ao redor; finalmente eu conseguia enxergar na rocha a fonte daquela luz que antes me era um mistério. As paredes, em meus dois lados e também acima, estavam completamente tomadas por uma escritura constante, sem pausas.

No início a entidade escrevia em sua própria língua, mas suas letras foram deformando-se com o passar do tempo. Agora eram símbolos hieroglíficos, como se fossem feitos para não serem lidos. Indaguei-lhe sobre isso; ela disse que os estranhos símbolos, pelo contrário, serviam justamente para ser lidos. Mas só por quem conseguisse dedicar tempo suficiente a seu entendimento. Também, aqueles caracteres continham a peculiaridade de darem evidências o suficiente para que a montanha fosse lida por si só, era codificada em seus próprios meios. Isso garantiria que, mesmo que o mundo inteiro mudasse e a montanha fosse o único resto de memória a ser descoberto e estudado, conseguir-se-ia estudá-lo sem conhecimento prévio de algum outro idioma.

Enquanto tentava assimilar a incrível quantidade de informação, a guardiã da memória pediu que eu contasse minha história a ela. Tão logo eu comecei, ela começou a registrá-la compulsivamente em uma parede ainda vazia. As pontas de seus dedos, nuas, não só entalhavam a rocha como também faziam-na emitir aquela ominosa radiação azulada. Contei-lhe o pouco que sabia, não só sobre a ilha, mas também o pouco que sabia e poderia lembrar sobre o mundo onde eu vivia até então.

Me detive um pouco sobre as escrituras na parede. Apesar de, a meus olhos desacostumados, serem apenas glifos sem significado, eu conseguia perceber um certo padrão neles. Algumas letras se repetiam mais do que outras, palavras de poucas letras cujas letras finais consoavam com as de outras, e vários tipos de padrões linguísticos comuns. Quando dei por mim, já estava praticamente lendo os textos escritos naquele estranho alfabeto. Para minha surpresa, os textos estavam escritos em uma forma perfeitamente legível de meu próprio

idioma, em que cada estranho caractere correspondia a uma letra. Desconsiderando essa única diferença, as inscrições na caverna se comportavam perfeitamente iguais a meu idioma.

k. Terceiro diálogo: sobre as escritas

Era estranho que um lugar tão ermo utilizasse coincidentemente meu idioma, mesmo sendo parte do território geográfico de meu país. Tudo era diferente naquele lugar, de forma que mesmo uma coincidência tão ínfima quanto essa me parecia altamente improvável. Perguntei-a sobre o idioma usado para escrever os textos nas paredes. Ela, pacientemente, parou de marcar as paredes com seus dedos e voltou-se a mim mais uma vez.

Aparentemente, não havia um idioma definido no lugar. Ela mesma dizia não falar um idioma específico comigo, mas o único idioma que conhecia. Eu escutava suas falas em meu idioma por algum fenômeno desconhecido, e assim que ela se calou, pude ouvir que também as vozes da caverna recitavam, todas ao mesmo tempo, frases dissonantes em minha língua. Perguntei-lhe se outra pessoa de uma origem distinta também, ao entrar na Montanha Vazia, seria capaz de se comunicar com ela, comigo ou, esforçando-se o suficiente para decifrar o alfabeto, ler as escrituras. A guardiã da Montanha assertou, e disse ainda que aquele lugar inteiro parece facilitar conscientemente a comunicação direta entre duas pessoas.

Lembrei-me do salão que adentrei na minha segunda vinda à montanha, e mostrei a ela os textos e estranhos desenhos que lá havia encontrado. Com certeza, como detentora do conhecimento maior sobre aquele lugar, ela saberia me informar do que se tratava. Olhou os textos atentamente por poucos segundos, até mudar suas feições de um jeito absolutamente humano, como quem se lembra de um velho conhecido.

Os textos estavam escritos no que se chamava Escrita Simplificada. Era, também, um sistema de escrita impronunciável. Houve naquele lugar uma civilização quase humana muito avançada, que permanecera viva até pouco tempo antes de minha chegada. A essa civilização, assim como a Guardiã da Montanha, também urgia registrar sua existência, principalmente os grandes monumentos por ela construídos; suas maravilhas arquitetônicas e culturais. A civilização decaíra naturalmente, e seus edifícios já provavelmente estavam totalmente deteriorados.

Antes disso, porém, eles conseguiram desenvolver um sistema de escrita, baseado nas incursões de alguns de seu povo à Montanha Vazia. Não era tão delicado quanto os símbolos traçados pela guardiã nas paredes da Montanha. Possuía traços mais angulares e de certa forma

grosseiros, mas servia à sua finalidade. Leu os textos com agilidade, apesar de escritos em uma língua que não era a sua, e procedeu a escrevê-los sobre as paredes em seu próprio alfabeto. Quase simultaneamente procedi a ler os textos, e todos me pareciam estranhamente familiares.

Quando ela terminou sua tarefa e eu minha árdua leitura, perguntei-lhe sobre os quatro desenhos que encontrei. Diferente do que fora antes, para aqueles desenhos ela possuía uma resposta já pronta, quase ensaiada.

Contou-me que antes de se isolar na Montanha Vazia, era parte de um círculo de sábios. Ela não sabia precisar quantos eram, mas certamente não era um conselho pouco restritivo. Os sábios também tinham a função de organizar o conhecimento que lhes chegava, mas, em sua visão, o conhecimento não tinha a necessidade de ser acessível a alguém além de si próprios. Por isso, eles registravam a informação que lhes cabia na chamada Língua dos Sábios.

A Língua dos Sábios nada mais era do que uma mistura da escrita com composições visuais. Escreviam, diante de si, a cena que gostariam de registrar. Usavam-se de glifos, as vezes mais enfeitados do que o necessário, para registrar seu pensamento. A escrita, por sua vez, poderia ser lida de tantas formas quanto fossem as pessoas que a lessem. A Língua dos Sábios dizia tudo, mas ao mesmo tempo não dizia nada. A guardiã da Montanha Vazia, segundo me relatara, saíra do conselho por vontade própria, não muito tempo antes dele se extinguir completamente. Depois, ela encontrou e estabeleceu-se na Montanha Vazia, iniciando seu infinito registro.

Apesar disso, a Língua dos Sábios não fora totalmente abolida: havia um símbolo maior sobre cada um dos textos que encontrei, que não correspondia a nenhuma das outras duas escritas; segundo a guardiã, aquele símbolo era como se fosse o título de cada uma das paisagens. Os títulos de cada paisagem eram escritos na Língua dos Sábios, e também a única utilidade prática dela naquele momento.

Perguntei-lhe se poderia levar as paisagens comigo. Ela disse que mesmo que eu as levasse, cada um que pusesse seus olhos nelas, especialmente nas escritas na Língua dos Sábios, teria uma percepção diferente da paisagem. Mas pediu-me cordialmente para traduzir, na Escrita da Montanha, qualquer coisa que conseguisse enxergar na língua dos sábios, para que ela então registrasse nas extensivas paredes de sua caverna. Fora da Montanha Vazia, aqueles textos quase rupestres que eu encontrara não possuíam nenhum valor, fosse estético ou qualquer outro.

I. Quarto diálogo: A visão da Guardiã

Apesar de nenhuma de minhas perguntas estar exatamente respondida, para todas eu já havia obtido algum conhecimento satisfatório. Mas se já sabia o que a Guardiã da Montanha fazia, restava-me entender a razão; o motivo pela qual ela dedicava seus dias a registrar tudo aquilo que sabia em um mundo de possibilidades aparentemente infinitas.

Ela me respondeu, sem ter que pensar por muito tempo, que o que a motivava era simplesmente uma grande sede pelo conhecimento e entendimento do mundo onde vivia. Não que ela sentisse essa sede, mas parecia-lhe que alguém poderia vir a sentir - e, segundo ela, eu não fora o primeiro e provavelmente não seria o último - e quando essas pessoas aparecessem, elas deveriam ter tanto acesso ao conhecimento quanto a própria Guardiã tinha.

Continuou, dizendo que não havia um motivo claro pelo qual as coisas aconteciam: o surgimento das civilizações, o Conselho dos Sábios, a Montanha Vazia como um grande oásis de estabilidade naquele mundo irrestrito. Tudo lhe parecia tão vago e ao acaso, e tudo também deixava de existir tão rápido que, ao longo do tempo, a guardiã desenvolveu uma crença da qual era convicta: tudo o que acontecia naquelas terras acontecia apenas para que fosse registrado.

Afinal, gravar suas impressões sobre algo naquelas paredes imortalizava, de certa forma, a existência daquilo. E estaria lá. Toda a vez que alguém chegasse até a Montanha Vazia, que por sua vez era o destino mais fácil e duradouro daquelas terras instáveis, teria toda a história daquelas terras, ou ao menos a parcela da qual a guardiã sabia, a seu alcance. Bastar-lhe-ia apenas ter dedicação o suficiente para se inteirar do idioma.

Quando terminou de responder minha pergunta, a guardiã despediu-se de mim dizendo que deveria voltar a seu infinito ofício. Perguntei-lhe se poderia passar mais tempo dentro daquelas cavernas adornadas por histórias de tempos passados (ou talvez ainda atuais). Ela permitiu, dizendo que a única condição era que eu simplesmente não me deixasse hipnotizar por muito tempo.

Fiz algumas anotações que me permitiriam, mais tarde, decifrar os alfabetos da caverna, e copiei alguns trechos que, pelo que consegui compreender, me pareceram interessantes ao momento. Certo de que jamais voltaria, e mesmo se voltasse, encontraria um cenário completamente diferente daquele que agora abandonava, andei em direção à saída da montanha.

Não precisei descê-la: estava novamente no pequeno atracadouro onde havia deixado meu barco, uma minúscula praia de areia cercada por estalagmites rochosas e com uma densa neblina espalhando-se em todas as direções. Dessa vez, sabendo exatamente o que procurava, ao olhar para o alto consegui avistar um fátuo brilho azul no topo da montanha já oculta pela névoa.

Considerações finais

Comparando o *Livro de Paisagens*, após sua finalização, com as anotações que havia feito no início de minha pesquisa, posso afirmar com certa propriedade que se tratam de dois trabalhos completamente diferentes. O primeiro esboço desse trabalho, chamado provisoriamente de *Eva Mitocôndrica*, apresentava uma lógica de visualidade verbal, por assim dizer. Seu único suporte gráfico seriam as descrições presentes nos textos paisagens, e os mesmos seriam veiculados em um livro. Esperava-se estabelecer a descrição textual como ancestral comum a todas as imagens mentais criadas por cada um dos espectadores, e o trabalho deveria sustentar-se como uma obra visual a partir desse raciocínio. Levando isso em consideração, o modo de apresentação escolhido para o *Livro de Paisagens* é uma grande falha.

O processo de criação de cada uma das paisagens enquanto textos é muito mais interessante e relevante, em minha visão de autor, do que a instalação física do trabalho em um espaço expositivo. Apesar de estar sujeito às suas normas, pretendia estabelecer certa autonomia de meu trabalho em relação às paredes de uma galeria. Talvez essa tenha sido a maior de minhas frustrações durante os últimos meses da produção do trabalho. Por isso não dei-lhes a mesma ênfase ao longo do texto. No fim, tanto a forma de instalar o *Livro de Paisagens* quanto a inclusão da “mitologia” transcrita em *Jornada* não passam de uma espécie de cunha; uma forma mais ou menos cômoda de incluir os textos paisagens em um contexto visual.

Por uma conjunção inoportuna de fatores externos, não foi realizada nenhuma exposição pública do *Livro de Paisagens* até a data de entrega deste trabalho. Cogitei exibi-lo em espaços públicos para testar seu potencial de atrair ou cativar o público para que o apreciasse com calma. Devido ao curto espectro de tempo entre a consolidação da forma de apresentação do *Livro* e o prazo de entrega do trabalho, não foi possível realizar tal exibição.

Apesar de todos os supracitados fatores, ainda pode-se dizer que há uma certa consonância entre ambos os trabalhos – aquele idealizado e aquele realizado. Em ambos, o espectador cumpre um papel crucial, não apenas como receptor, para o entendimento da obra; mas sim como ser atuante, para a própria existência do trabalho enquanto tal.

Se a intenção inicial do trabalho era excluir o ruído visual, encurtando o caminho entre a ideia a ser expressa e o público que a compreende, pode-se talvez considerá-lo mais uma

falha, já que as decisões tomadas ao longo do processo acabaram tornando a parte importante do trabalho ainda mais ilegível através dos alfabetos crípticos. Porém, com a criação de uma outra narrativa especificamente sobre os alfabetos, além de que se imergir no trabalho tornou-se uma exigência para apreciá-lo, houve algum sucesso, pelo menos idealmente, no que tange à imersão e atividade do espectador diante da obra.

Consta nesse capítulo todo o julgamento ao qual me permiti sobre meu próprio trabalho. Sobre o sucesso de quaisquer outros aspectos que possam vir a ser relevantes, não cabe a mim opinar.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luiz. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CALVINO, Italo. *Le città Invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CASARES, Adolfo, et al. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins fontes, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHRÖPEL, Daiana. *Fingo fingire fictionem: O processo criativo no entremeio*. 2013. 99 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/97666>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. 321 f. Tese - Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12111>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

TOLKIEN, John R. R. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VERNE, Júlio. *A Volta ao Mundo em 80 Dias*. São Paulo: Editora Brasileira, 1983.