

# 3

Igor Postiga Tavares  
orientação: Noni Geiger

UERJ/CTC/ESDI  
Rio de Janeiro, 2011

# 3

Igor Postiga Tavares  
orientação: Noni Geiger

Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
Centro de Tecnologia e Ciências  
Escola Superior de Desenho Industrial  
Rio de Janeiro, 2011

agradecimentos

**rosalina postiga**

**jarbas tavares**

**bruno postiga**

**clarisse furlani**

**noni geiger**

**elianne jobim**

**pedro de souza**

**freddy van camp**

**nathalia lepsch**

**rafael de vasconcelos**

**washington lessa**

**philippe leon**

**bruno velloso**

**manuela roitman**

**miriam junghans**

**wallace prévot**

**marcos vieira**

**A memória  
é uma ilha de edição.**  
Waly Salomão

**I pick things up,  
I am a collector.**  
Trent Reznor

**I ran into Isosceles.  
He had a great idea  
for a new triangle!**  
Woody Allen

# sumário

<b>1</b>	<b>resumo</b>	06
<b>2</b>	<b>introdução</b>	07
<b>3</b>	<b>objetivo</b>	08
<b>4</b>	<b>processo</b>	09
<b>5</b>	<b>projeto editorial</b>	
5.1	<b>definições</b>	10
5.2	<b>referências</b>	12
<b>6</b>	<b>projeto gráfico</b>	
6.1	<b>miolo</b>	
6.1.1	<b>formato, cadernos e diagrama</b>	16
6.1.2	<b>tipografia</b>	21
6.1.3	<b>textos</b>	23
6.1.4	<b>imagens e ilustrações</b>	23
6.1.5	<b>páginas 1 e 144</b>	24
6.1.6	<b>lombada e encadernação</b>	25
6.1.7	<b>fotos</b>	27
6.1.8	<b>os spreads</b>	31
6.2	<b>sobrecapa</b>	
6.2.1	<b>definições</b>	68
6.2.2	<b>fotos</b>	70
<b>7</b>	<b>conclusão</b>	77
<b>8</b>	<b>índice de referências</b>	78
<b>9</b>	<b>bibliografia</b>	84

# 1 **resumo**

O projeto consiste em um livro que aproxima Arte, Design e Arquitetura pela figura geométrica do triângulo e fornece triângulações oriundas de diversos campos do conhecimento como metáforas para relações entre aquelas três áreas.

## **palavras-chave**

- 1 — **livro**
  - 2 — **triangulação**
  - 3 — **metáfora**
  - 4 — **arte / design / arquitetura**
  - 5 — **três**
- 

## **abstract**

The project consists of a book that approaches Art, Design and Architecture through the geometric figure of the triangle and provides triangulations originated from several fields of knowledge as metaphors to the relations of those three areas.

## **keywords**

- 1 — **book**
- 2 — **triangulation**
- 3 — **metaphor**
- 4 — **art / design / architecture**
- 5 — **three**

## 2 introdução

Arte, Design e Arquitetura são saberes que compartilham semelhanças e diferenças. Este projeto aproxima essas três áreas pela figura geométrica do triângulo, por ser ele a geometria do três e pelo seu caráter essencial: o triângulo é o primeiro plano (a despeito da onipresença do quadrilátero em tudo o que é produzido pelo homem).

Um tema amplo como este permite a definição de projetos bastante diferentes. O caminho mais natural consiste em encontrar um recorte dentro do espectro de possibilidades. Em vez de utilizar os três saberes como ponto de partida para uma delimitação de foco, meu trabalho anda na contramão desse raciocínio e os utiliza como conceitos em si, ao mesmo tempo em que amplia a área de trabalho ao propor a inclusão de referências oriundas das mais variadas áreas.

O livro apresenta uma compilação de triangulações, oriundas de uma pesquisa em campos diversos, como recursos para investigar as relações possíveis entre essas três áreas. Assim, existem duas leituras para essa publicação: a literal, que faz dela um passeio pelas triangulações e tríades, e a metafórica, através da sobreposição dos temas com o triângulo Arte, Design e Arquitetura.

### **3 objetivo**

Promover o conhecimento de triangulações e tríades em áreas diversas do conhecimento, através da compilação de textos e imagens, e, ao mesmo tempo, possibilitar a sobreposição desses modelos à triangulação do tema proposto pela banca da disciplina de projeto de fim de curso na ESDI, em 2011, Arte, Design e Arquitetura. Neste segundo caso, obtém-se, entre os vértices do triângulo, relações de conflito, negação, cooperação, complementaridade, dependência etc.

## 4 processo

A primeira aproximação com o tema proposto pela banca foi a de transformar o enunciado linear em um enunciado de geometria fechada, onde todos os vértices se relacionam entre si. Essa triangulação com a Arquitetura e com a Arte é vivida pelo Design e existe aí uma questão de identidade, definida tanto pela afirmação e aceitação de certos conceitos, quanto pela negação e rejeição de outros.

Em um primeiro momento, buscou-se na psicanálise a matéria para tratar essa questão de caráter existencial. Assim, os triângulos psicanalíticos, como o Complexo de Édipo e a constituição do aparelho psíquico, por exemplo, seriam a única fonte de modelos. Porém, optou-se por expandir os campos de interesse e de referência, favorecendo a abordagem multicultural.

Se, em um primeiro momento, a pesquisa forneceu uma série de triangulações que necessariamente incluíam essa relação geométrica explicitada entre os três elementos, houve um movimento natural de encaminhar-se também na direção de tríades – ou seja, formações de três componentes – simbólicas e não simbólicas.

## 5 projeto editorial 5.1 definições

A definição do projeto editorial ocorreu em paralelo à pesquisa de conteúdo, que evidenciou, desde o início, a vastidão de possibilidades temáticas a serem trabalhadas. O interesse pessoal em realizar um trabalho em mídia impressa associado à vontade de mostrar a riqueza temática, em vez de privilegiar um único assunto, e de permitir uma leitura individual, embora não necessariamente linear, conduziu à decisão de desenvolver o projeto de uma publicação editorial e material.

De modo a orientar a edição do conteúdo, a publicação foi dividida em 6 capítulos, aqui listados em ordem de ocorrência:

- 1 — matemática, que se desdobra em “aplicações”;
- 2 — psicanálise;
- 3 — personagens triádicos;
- 4 — sociedade, política e cultura;
- 5 — mito/metafísica;
- 6 — arte, design e arquitetura.

Essa divisão não foi explicitada graficamente, pois o objetivo era manter o caráter de narrativa caleidoscópica, diante da heterogeneidade dos tópicos abordados.

Outra decisão editorial conexa consistiu em suprimir a numeração de páginas, visto que não se trata de um livro organizado em capítulos e não há, em princípio, a necessidade de se acessar uma página específica.

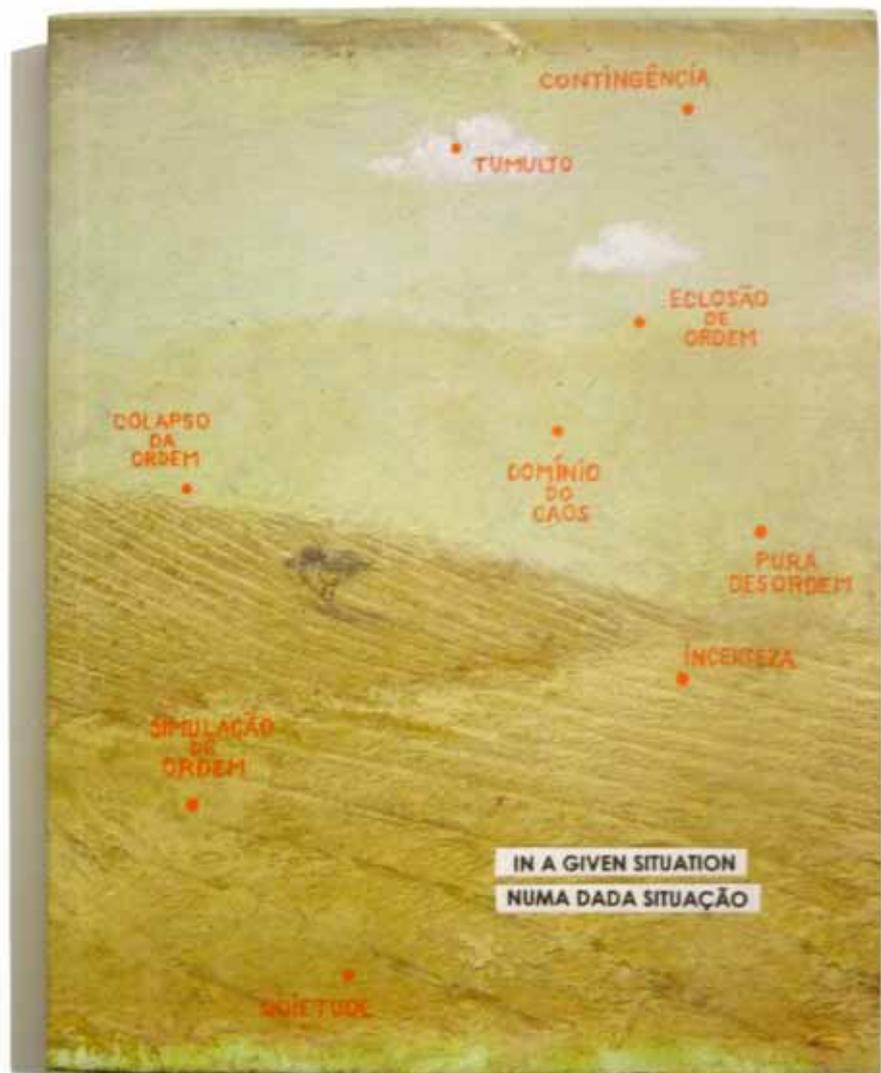
A estrutura editorial permite, na verdade, o oposto: abrir o livro aleatoriamente em qualquer página e folheá-lo no sentido convencional, ou de trás para frente ou mesmo pulando páginas.

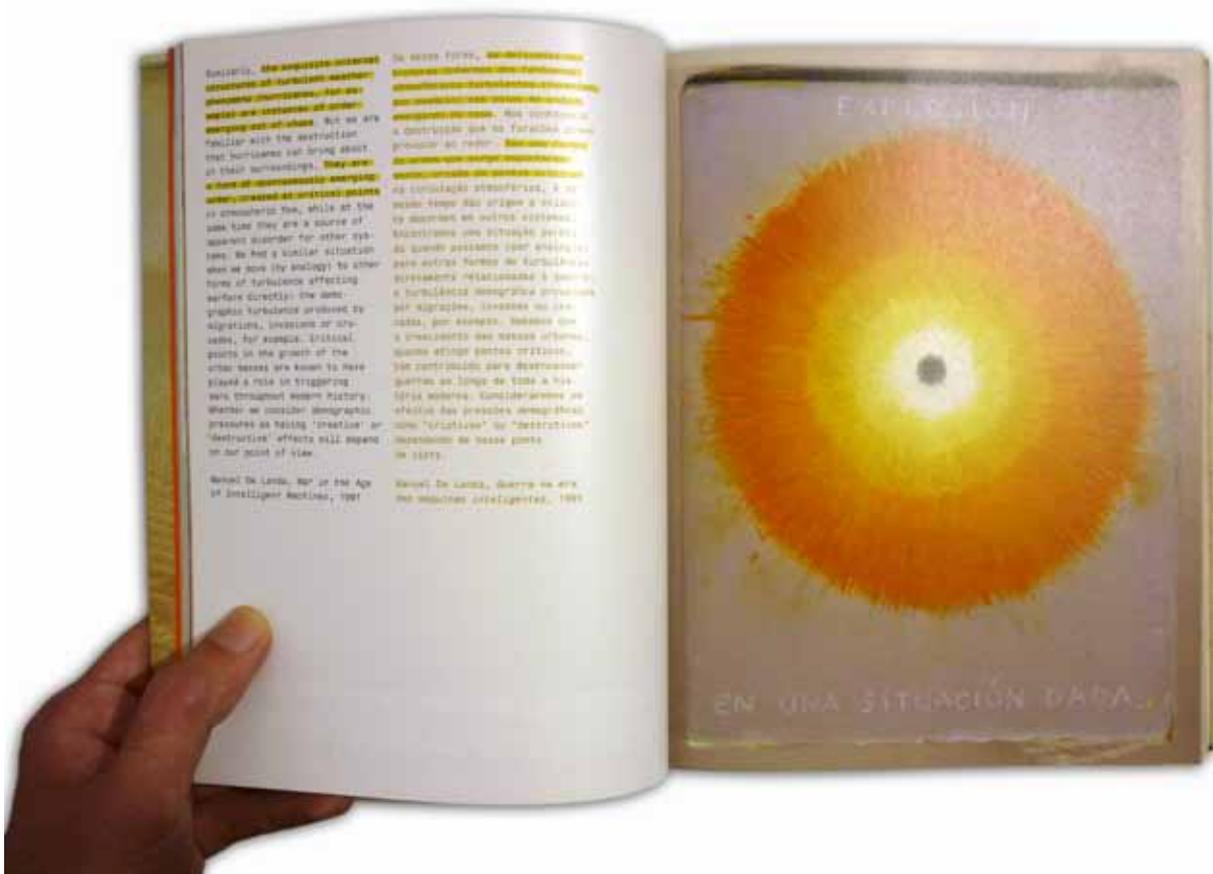
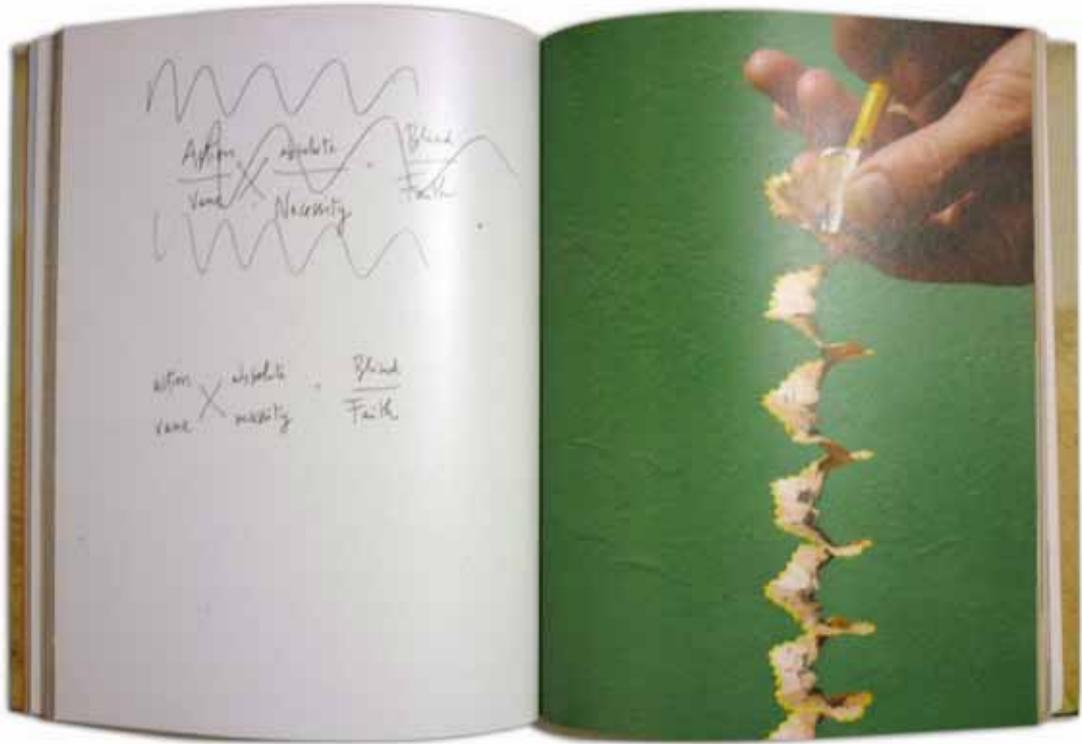
A escolha de um papel comum e de baixa gramatura, o sistema de encadernação de lombada de costura aparente e a ausência de capa rígida contribuem diretamente para conferir o caráter despretensioso do objeto.

## 5.2 referências

Dois livros serviram de referência na construção do projeto editorial:

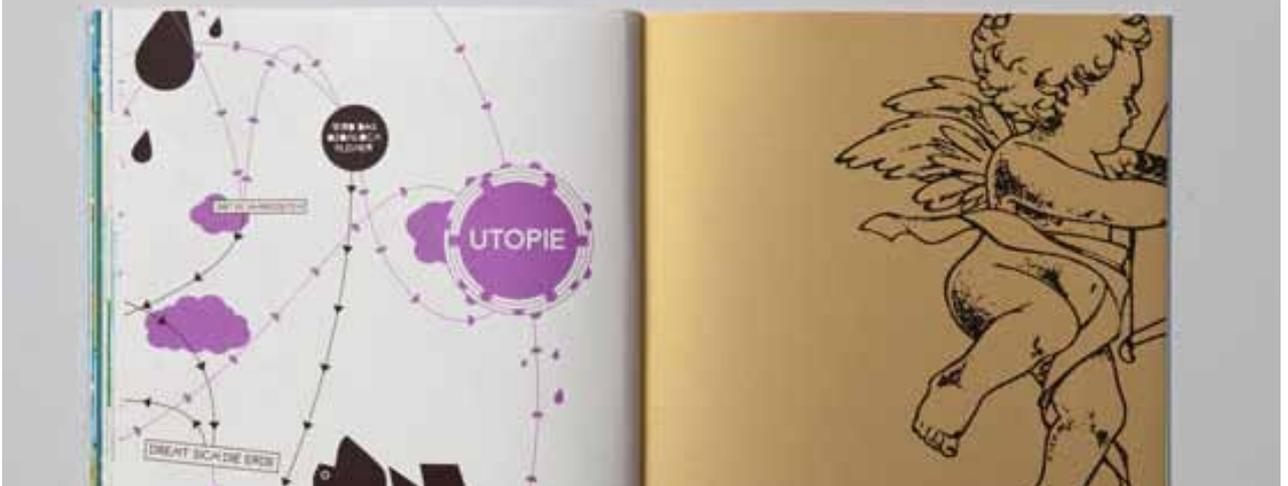
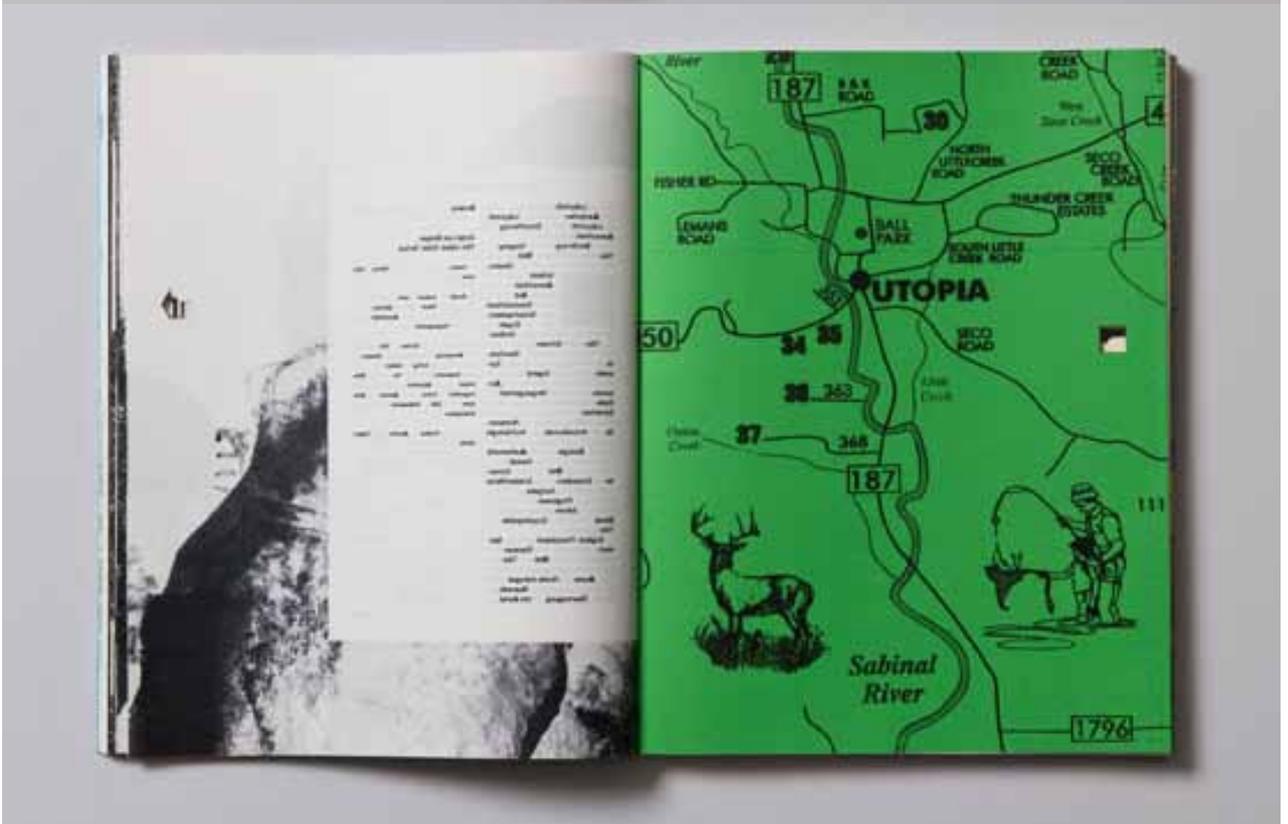
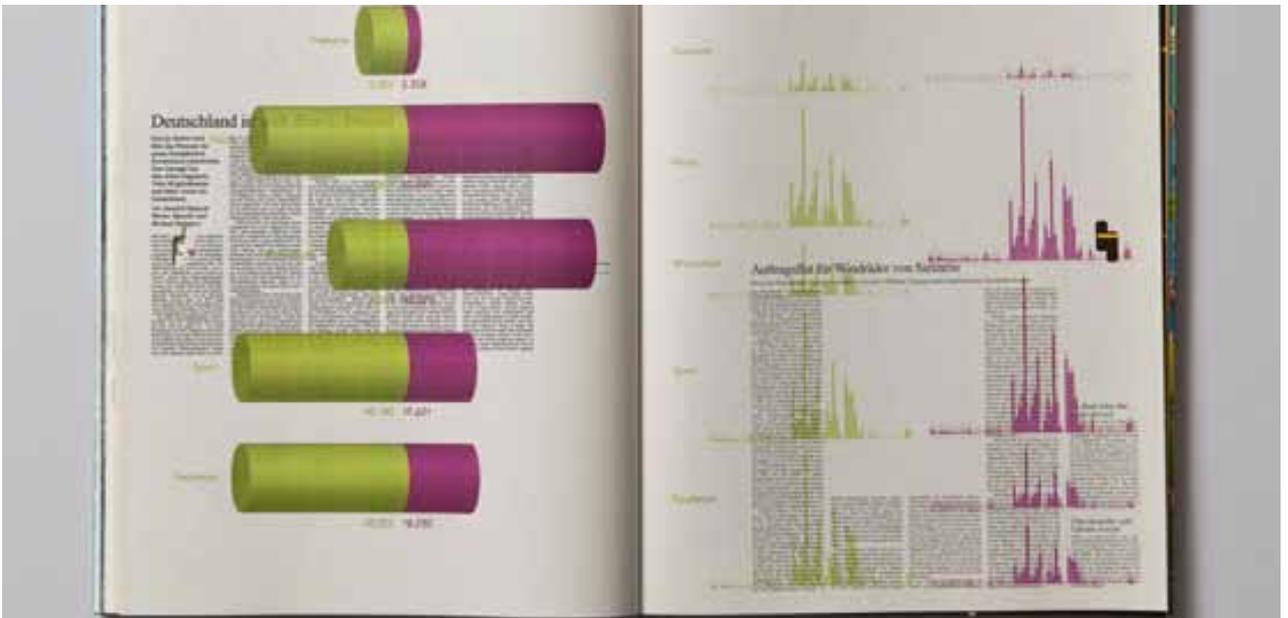
1 — **Numa dada situação**, do artista plástico belga Francis Alÿs, 2010, que mistura resultado, processo e referências em um reprocessamento poético do seu trabalho.





2 — **Utopia**, dos designers alemães Sebastian Fischer e Philipp Hubert, 2009, que compila conteúdos de natureza diversa, como textos, imagens, infográficos e ilustrações, sobre o tema utopia. Além do livro, fazem parte dessa publicação um conjunto de três cartazes.





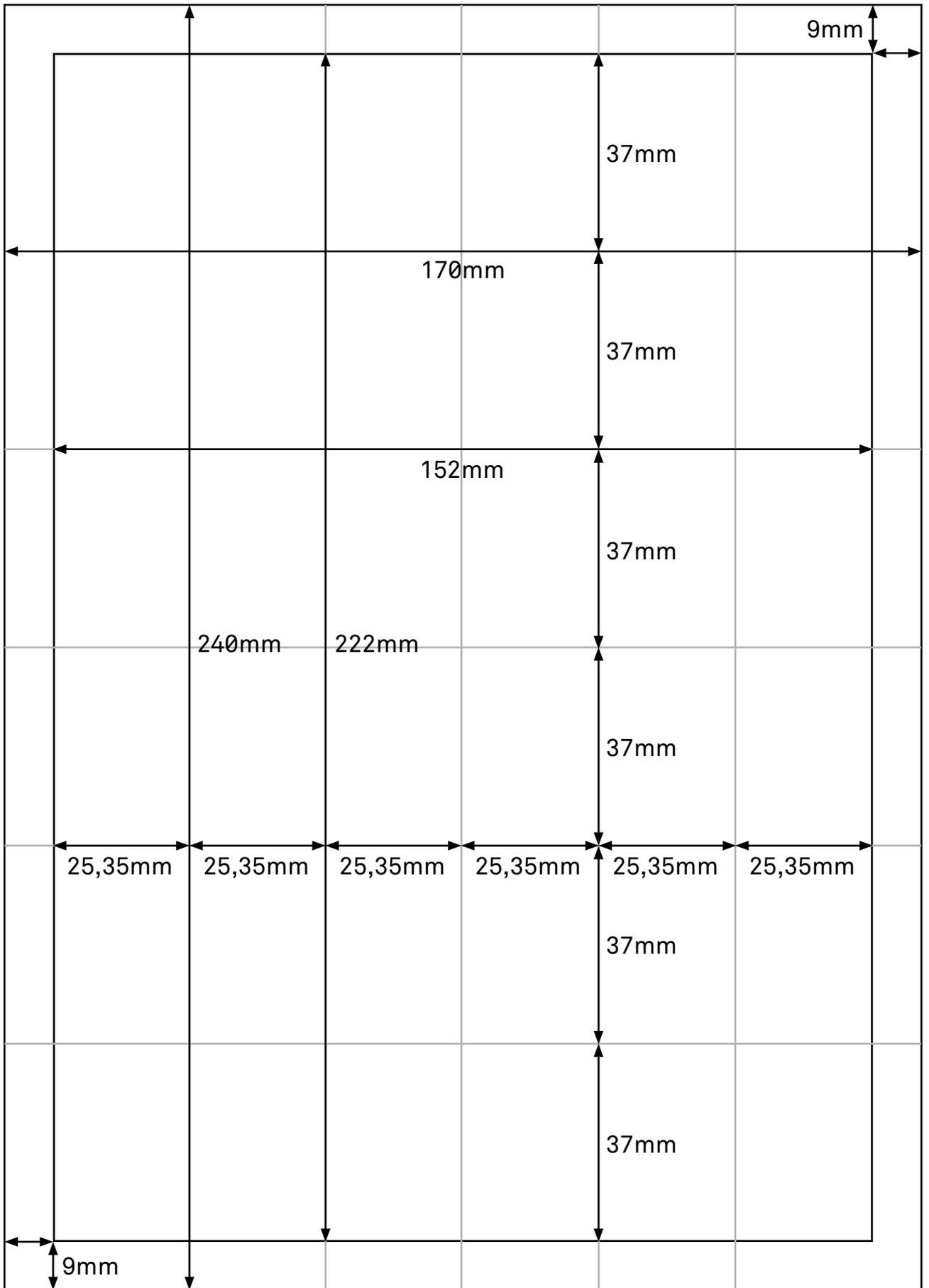
## 6 projeto gráfico 6.1 miolo

### 6.1.1 formato, cadernos e diagrama

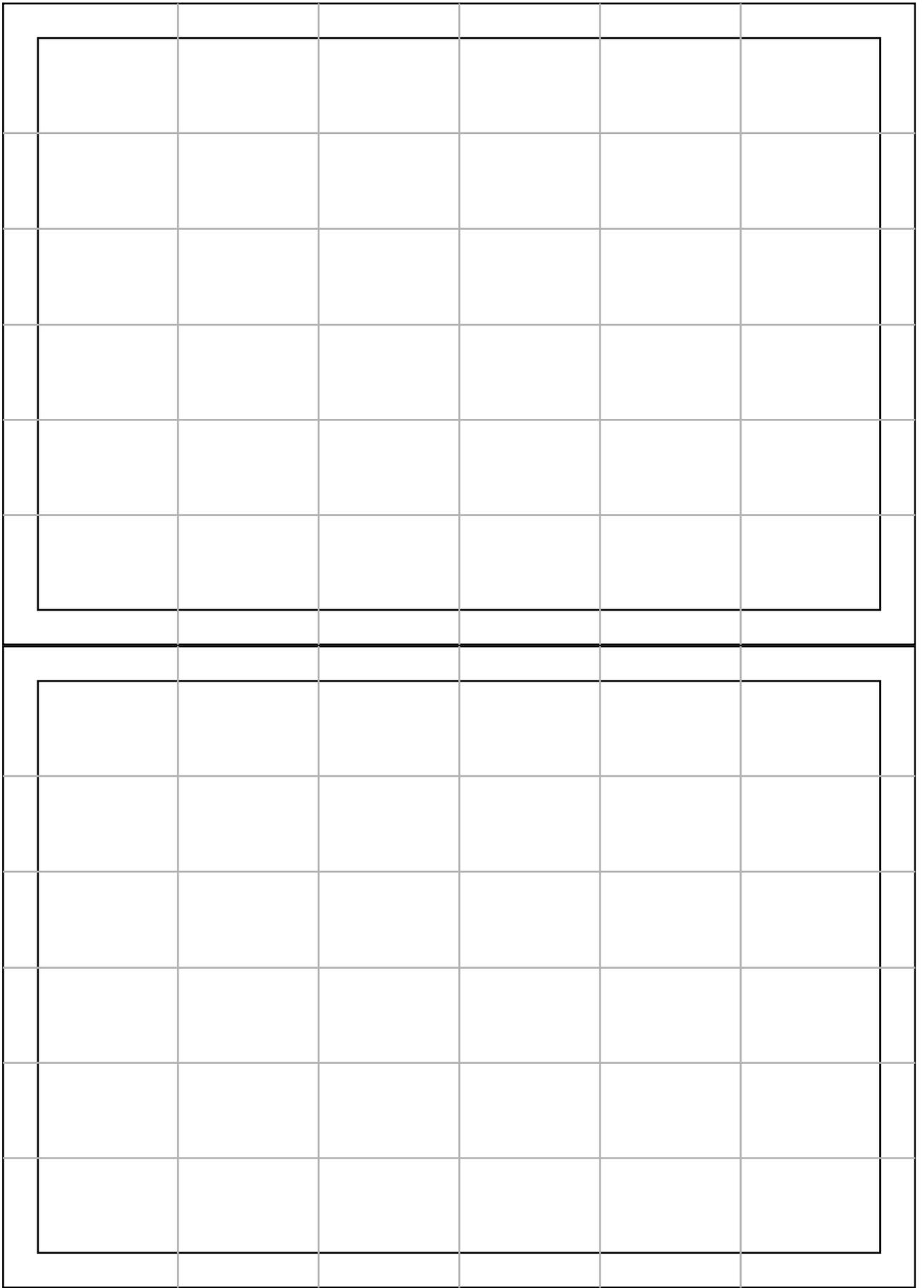
O primeiro passo na determinação do formato do livro foi a eliminação de formatos consagrados por vocações editoriais não correspondentes ao projeto em desenvolvimento. Foram, por isso, descartados formatos de grandes dimensões, adotados pelos ‘livros de arte’, e também formatos menores, em torno de 14 × 21cm, tradicionalmente usados em livros de literatura. Esse princípio, em conjunto com a experiência de manipular diversas publicações existentes, levou à adoção de um formato intermediário aos citados anteriormente, semelhante a alguns catálogos e almanaques.

O formato fechado, de 17 × 24cm, e aberto, de 34 × 24cm, permite o bom aproveitamento de imagens, verticais e horizontais, além de, em conjunto com o diagrama, permitir também o trabalho com textos curtos e de imersão (textos densos, de maior complexidade e mais longos). O total de 144 páginas foi dividido em 6 cadernos de 24 páginas.

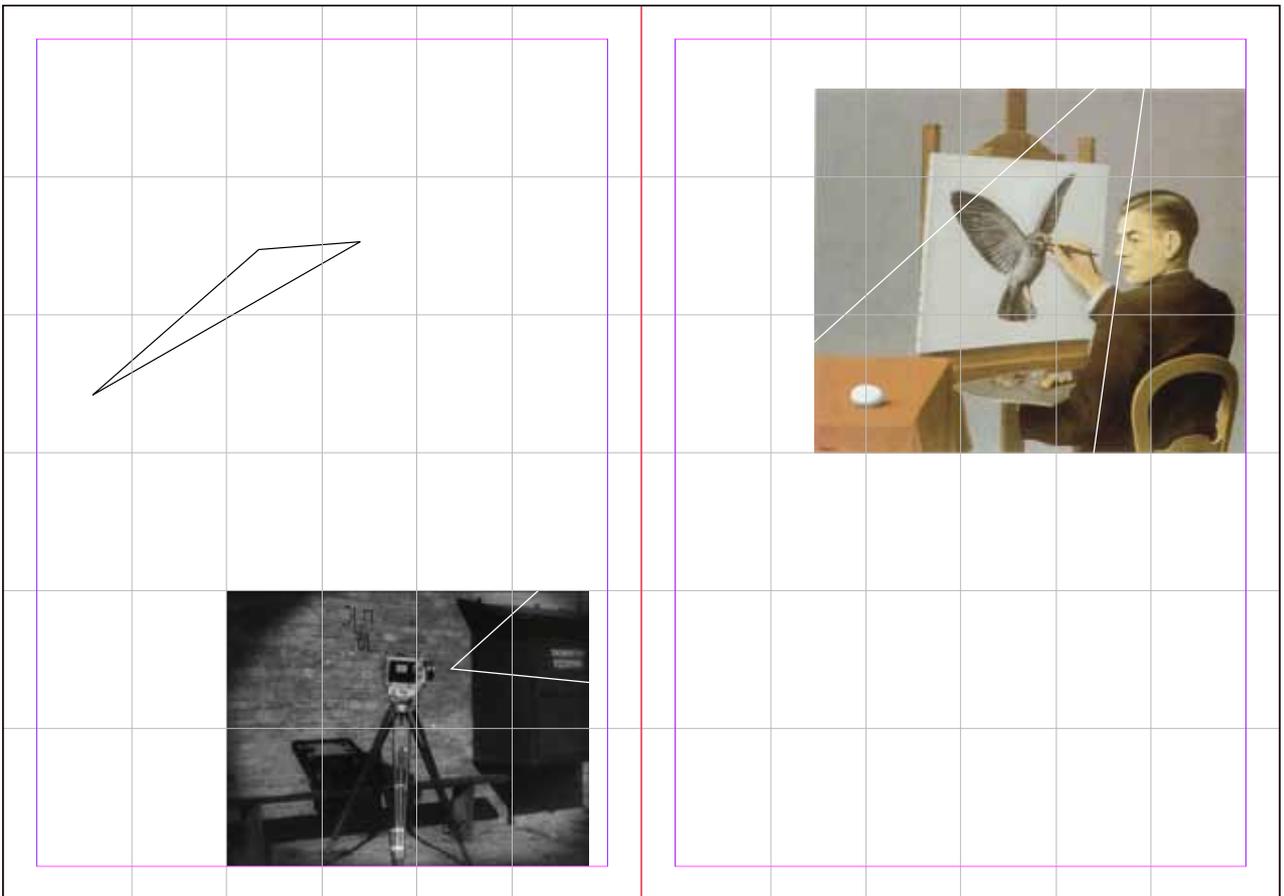
A *grid* divide o campo da página, interno às margens, em meios, terços e sextos. Essa divisão fornece eixos centrais nos dois sentidos, vertical e horizontal, e, conseqüentemente, o centro exato da página, muito explorado na diagramação. As margens iguais contribuem para a simetria dos *spreads*.



grid em escala 1:1

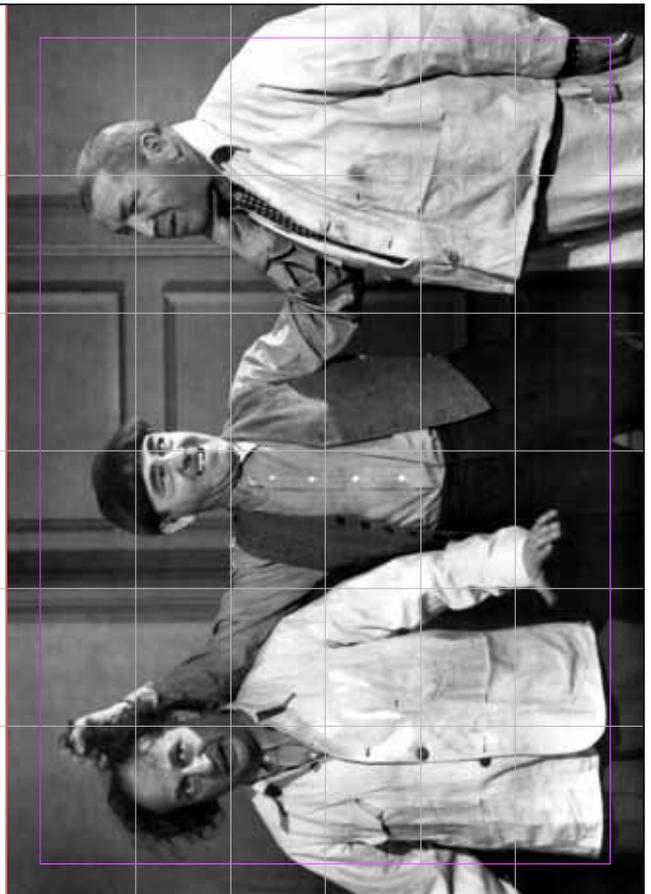
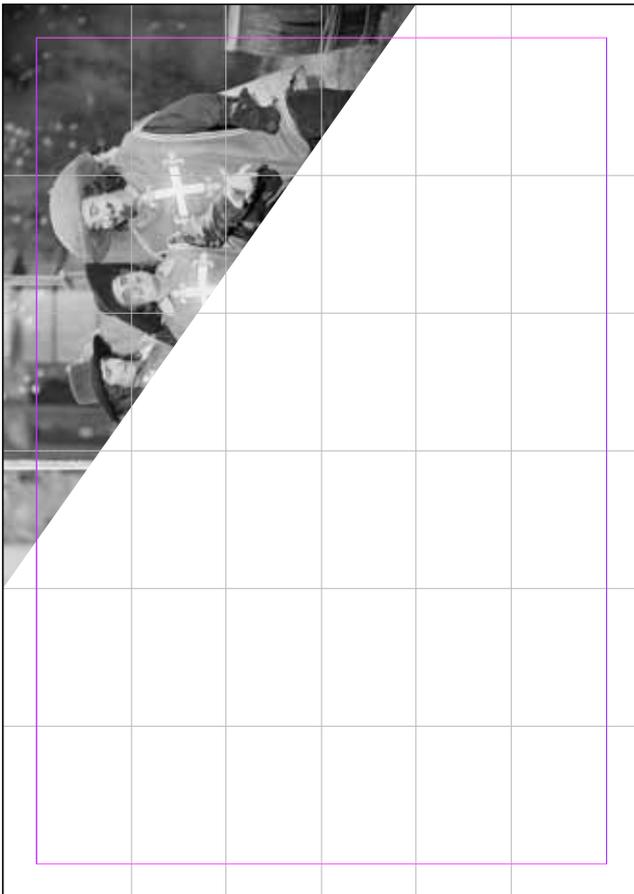


*spread em*  
escala 1:1,4



<p>e após sua revelação é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância. Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a aflição perturbadora da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade. Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começa a se sentir perturbado por sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, na opinião dela seja desprovido de sentido:</p> <p>"Muito homem desde outrora em sonhos tem deitado Com aquela que o gerou. Menos se aborrece Quem com tais presságios sua alma não perturba".</p>	<p>e até ardilosa, quando, com toda a insensibilidade de um príncipe da Renascença, envia os dois cortesãos à morte que fora planejada para ele mesmo. O que então o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa — salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação. A aversão pela sexualidade expressa por Hamlet em sua conversa com Ofélia ajusta-se muito bem a isso: a mesma aversão que iria apossar-se da mente do poeta em escala cada vez maior durante os anos que se seguiram, e que alcançou sua expressão máxima em <i>Timon de Atenas</i>. Pois, naturalmente, só pode ser a própria mente do poeta o que nos confronta em Hamlet. Observe num livro sobre Shakespeare, de Georg Brandes (1896), uma declaração de que Hamlet foi escrito logo após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacto imediato de sua perda e, como bem podemos presumir, enquanto seus sentimentos infantis com relação ao pai tinham sido recentemente revividos. Sabe-se também que o próprio filho de Shakespeare, que morreu em tenra idade, trazia o nome de Hamnet, que é semelhante a Hamlet. Assim como Hamlet versa sobre a relação entre um filho e seus pais, <i>Macbeth</i> (escrito aproximadamente no mesmo período) aborda o tema da falta de filhos. Entretanto, assim como todos os sintomas neuróticos, e, no que tange a esse aspecto, todos os sonhos são passíveis de ser "superinterpretados", e na verdade precisam sê-lo; se pretendemos compreendê-los na íntegra, também todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação. No que escrevi, tentei apenas interpretar a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo.</p>
<p>Hoje, tal como outrora, muitos homens sonham ter relações sexuais com a mãe, e mencionam esse fato com indignação e assombro. Essa é claramente a chave da tragédia e o complemento do sonho sobre a morte do pai do sonhador. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos. E, assim como esses sonhos, quando produzidos por adultos, são acompanhados por sentimentos de repulsa, também a lenda precisa incluir horror e autopunição. A forma que o mito assumiu subsequentemente resultou de uma mal concebida elaboração secundária do material, que procurou explorá-lo para fins teológicos. A tentativa de harmonizar a onipotência divina com a responsabilidade humana deve, naturalmente, falhar em relação a esse tema, tal como em relação a qualquer outro. Outras das grandes criações da poesia trágica, o <i>Hamlet</i> de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo de <i>Édipo rei</i>. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante distintas, da civilização: o avanço secular do recalque na vida emocional da espécie humana. No <i>Édipo</i>, a fantasia infantil imaginária subjacente ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em <i>Hamlet</i> ela permanece recalçada; e — tal como no caso de uma neurose — só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências irribidoras. Estranhamente, o efeito esmagador produzido por essa tragédia mais moderna revelou-se compatível com o fato de as pessoas permanecerem em completa ignorância quanto ao caráter do herói. A peça se alicerça nas hesitações de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança que lhe é atribuída; mas seu texto não oferece nenhuma razão ou motivo para essas hesitações, e uma imensa variedade de tentativas de interpretá-las falhou na obtenção de qualquer resultado. Segundo a visão que se originou em Goethe e é ainda hoje predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de ação direta é paralisado por um desenvolvimento excessivo do intelecto. (Ele está "amarelecido, com a palidez do pensamento".) Segundo outra visão, o dramaturgo tentou retratar um caráter patologicamente indeciso, que poderia ser classificado de neurastênico. O enredo do drama nos mostra, contudo, que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de adotar qualquer atitude. Vemo-lo fazer isso em duas ocasiões: primeiro, num súbito rompante de cólera, quanto trespassa com a espada o curioso que escuta a conversa por trás da tapeçaria, e em segundo lugar, de maneira premeditada</p>	

## exemplos de layouts



<p><b>Fúrias</b></p> <p>Divindades do mundo infernal entre os humanos. Nasceram da Terra fecundada pelo sangue do Céu. Eram forças misteriosas, que não reconheciam a autoridade dos deuses olímpicos. O próprio Jupiter devia obedecer-lhes. Seu número fixa-se geralmente em três: Alecto, Tisífone e Megera. Vingadoras dos crimes, perseguiram sua vítima, torturando-a de todas as maneiras, até enlouquecê-la. Geralmente, o criminoso era expulso da cidade e vagava até que alguém o purificasse. As Fúrias, às vezes, enviavam punições coletivas a uma região, assolando-a com uma epidemia. Protetoras da ordem social, vingavam toda falta capaz de colocá-la em risco,</p>	<p>principalmente os crimes de híbris (<i>hybris</i>). Expressam a idéia fundamental do espírito grego, segundo o qual a ordem deve ser preservada contra as forças desintegradoras. Assim, uma de suas mais importantes funções era punir o homicídio, voluntário ou não. Castigavam especialmente os crimes contra a família. Foram elas que levaram a desgraça à casa de Agamenão, após o sacrifício de Ifigênia. São representadas com asas, os cabelos emaranhados de serpentes e trazendo nas mãos tochas ou chicotes. Na Grécia, eram chamadas também Eumênides, "Benevolentes". Dessa forma, procurava-se aplacá-las e impedir que fizessem mal aos homens.</p>

	<p><b>Gréias</b></p> <p>"Mulheres velhas", nome de Dino, Enio e Péfredo, filhas de Fóreis e Cetó, e irmãs das Górgonas, com as quais eram freqüentemente confundidas. Já nasceram velhas. Todas as três, em conjunto, possuem um só dente e um só olho, dos quais se serviam alternadamente. Encarregadas de guardar o caminho que conduzia à morada das Górgonas, foram enganadas por Perseu, quando este se dispôs a matar a Medusa. O herói conseguiu apoderar-se de seu único olho, de modo que as três mergulharam no sono ao mesmo tempo e ele pôde realizar sua façanha sem perigo. Segundo outra versão, Perseu tomara-lhes o olho e o dente e recusou-se a devolvê-los se as velhas mulheres não o encaminhassem às Ninfas que lhe forneceriam os meios de vencer a Medusa: sandálias aladas, uma espécie de sacola e o capacete de Plutão.</p>

exemplos de layouts

## 6.1.2 tipografia

A fonte de texto corrido é a Akzidenz Grotesk, editada pela fundição Berthold, Berlim, 1898, usada também em pequenos trechos em caixa alta e baixa ou apenas em caixa baixa. Escolhida pelo seu tom "neutro" e por garantir boa legibilidade em corpos pequenos.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy 0123456789  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Três Marias é o nome popular dado a um agrupamento de três estrelas que formam o cinturão da constelação de Orion, o caçador. Facilmente identificáveis no céu pelo brilho e por estarem alinhadas, têm o nome de Mintaka, Alnilan e Alnitaka. A constelação tem a forma de um quadrilátero com as Três Marias no centro.

Já a Futura, desenhada por Paul Renner entre 1924 e 1926, é utilizada em alguns trechos, sempre em caixa alta, devido a seu preciso desenho geométrico e de ângulos marcantes.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy 0123456789  
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

**TRIÂNGULO**  
**TRIÂNGULO**

Por último, a Bauer Bodoni, *revival* dos tipos de Giambattista Bodoni, desenvolvidos entre 1765 e 1813, gravado por Louis Hoell para a fundição Bauer, Frankfurt, 1924, compõe, nas versões *bold* e *black*, pequenos textos em dois segmentos específicos: as "triangulações psicanalíticas" e os "sentimentos". Esta escolha foi motivada pela intenção de individualizar essas duas sequências, bem como a de trazer um tom clássico a essas passagens.

**abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 0123456789**  
**ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ**

*ÉDIPO — Que venha o que vier, mas minha  
origem, por humilde que seja, eu quero  
conhecer! Ela, sem dúvida, orgulhosa como*

### 6.1.3 **textos**

Os textos editados na publicação são oriundos de fontes diversas. Há, por exemplo, textos de dicionários, livros de ficção e grandes autores como Freud. O tratamento dado aos trechos selecionados ora privilegia a leitura do texto propriamente dito, como no *spread* da “lenda dos três irmãos”, ora privilegia a informação visual das imagens, como na seqüência de *spreads* dos corpos celestes.

### 6.1.4 **imagens e ilustrações**

Na publicação estão contidas imagens de naturezas diferentes: fotografias, frames de filmes, reproduções de impressos e de obras de arte. Na maior parte dos casos, não houve intervenção sobre elas, visto que são imagens que possuem autoria. Nos poucos casos em que este fato não se verificava, optou-se por um tratamento gráfico, com a aplicação de um padrão de retícula elíptica. Há também ocorrências de ilustrações vetoriais tanto figurativas, como o "iceberg" e os "objetos celestes", quanto abstratas, que se utilizam do triângulo equilátero, como os "sentimentos" e o "triângulo edípico".

## 6.1.5 páginas 1 e 144

A primeira e a última página do livro são envolvidas pela sobrecapa, mas guardam, cada uma, elementos de abertura e fechamento.

A página 1 apresenta o trifólio (abaixo, à esquerda), espécie de trevo cujas três folhas são anéis sobrepostos, muito utilizado na arquitetura gótica como ornamento. Quando associado a um triângulo equilátero, representa a Santíssima Trindade do Cristianismo. Aqui, o uso desse símbolo se justifica pela natureza formal, que sintetiza em poucos termos o próprio trabalho: três áreas aproximadas pela figura geométrica do triângulo equilátero.



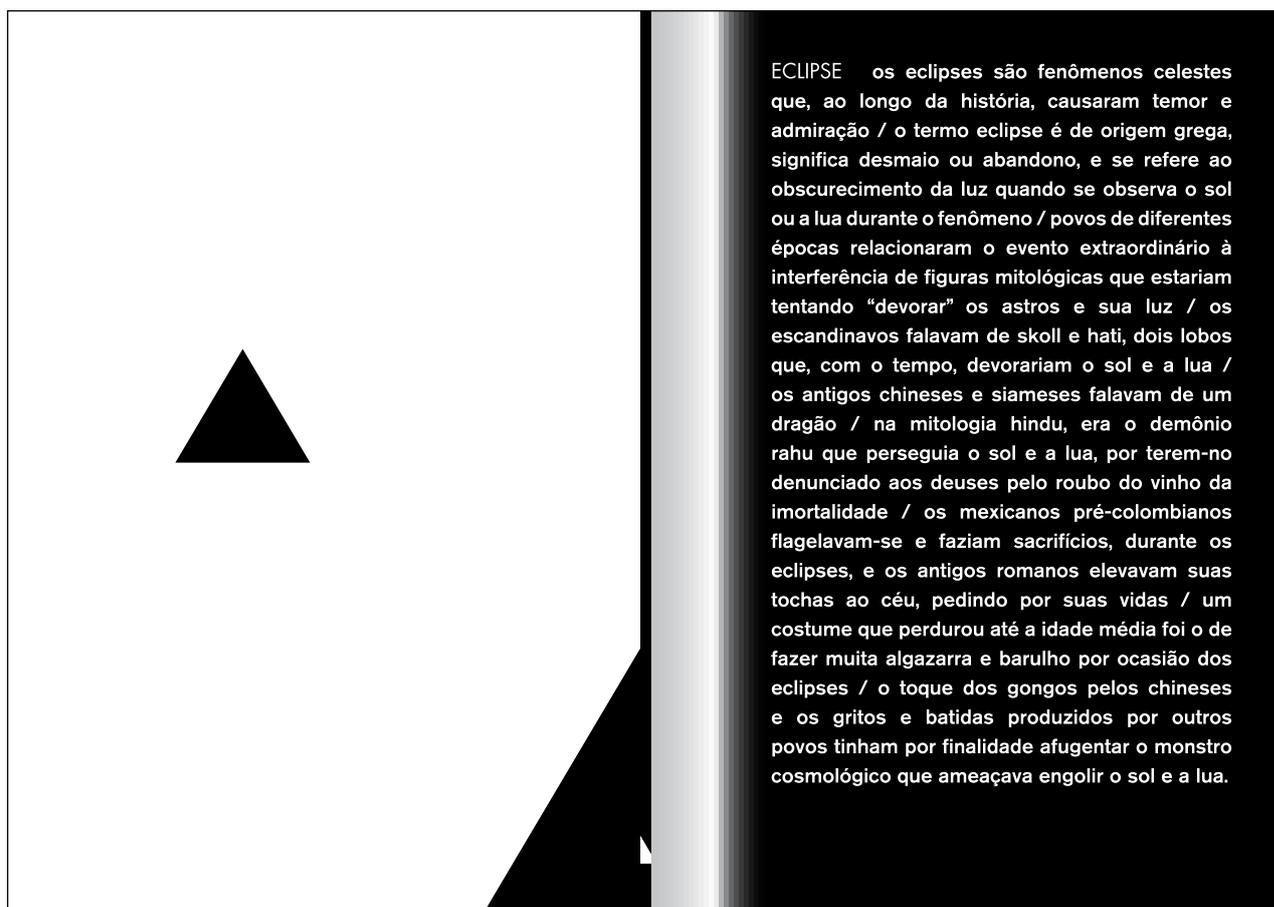
Já a página 144 mostra o chamado Triângulo de Penrose (acima, à direita), criado pelo artista sueco Oscar Reutersvärd, em 1934, e popularizado na década de 1950 pelo matemático Roger Penrose. A aparente tridimensionalidade faz dele uma figura impossível e sua forma regular, simétrica e cíclica promove a noção de “final em aberto”.

## 6.1.6 lombada e encadernação

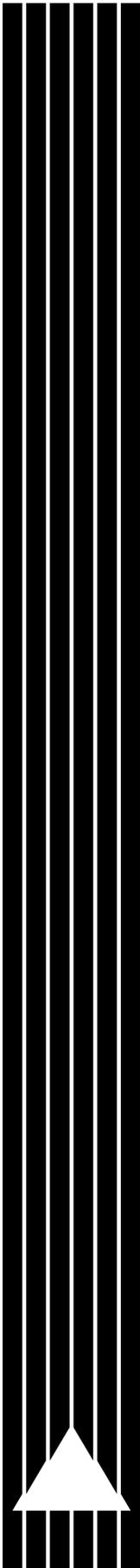
O eixo vertical central da folha mais externa de cada um dos 6 cadernos, composto pelas páginas 1 e 24, respectivamente, a primeira e a última, recebeu uma impressão especial, de modo que, quando dobradas ao meio e com os cadernos em sequência, forma-se uma base de cor preta para a linha branca da costura, além de um triângulo equilátero que aproveita a linha inferior dos nós da encadernação como base de sua geometria.

A encadernação artesanal desenha com a linha da costura o título do trabalho no centro da lombada.

*Spread* formado pelas páginas 25 e 48, correspondentes à primeira e à última do segundo caderno.



Faixa de cor preta com 3mm de largura e  $\frac{1}{6}$  do triângulo equilátero cuja base é alinhada com a margem inferior da página.



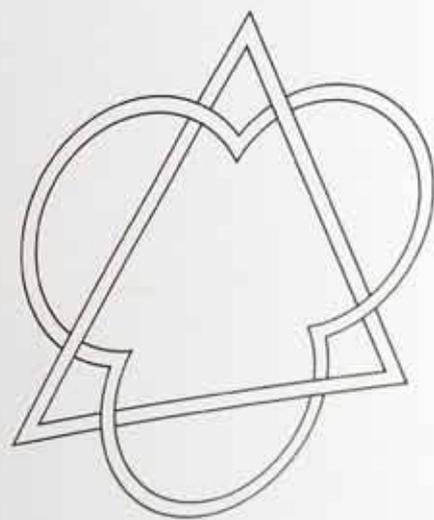
Para que o resultado impresso seja como o representado ao lado, a correspondência entre as faixas de cor e os cadernos deve ser invertida. Assim, a partir da esquerda para a direita, a primeira faixa corresponde ao sexto e último caderno, a segunda ao quinto, e assim por diante.

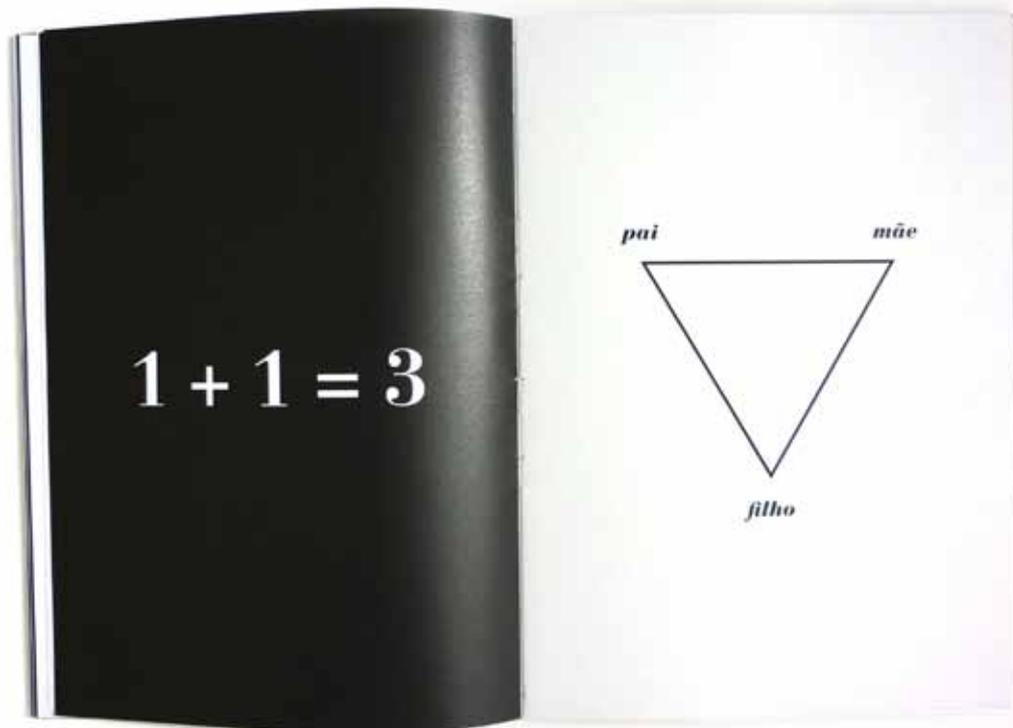
É necessária uma largura mínima para as faixas a fim de que, uma vez o livro encadernado, não haja filetes entre elas. Essa medida varia de acordo com o número de páginas do caderno e com a gramatura do papel. Para esta publicação, cujo miolo foi impresso a laser em papel Offset 90g/m<sup>2</sup>, foi fixada a largura de 3mm, a partir de testes de impressão.

As 6 faixas em tamanho real.

## 6.1.7 fotos





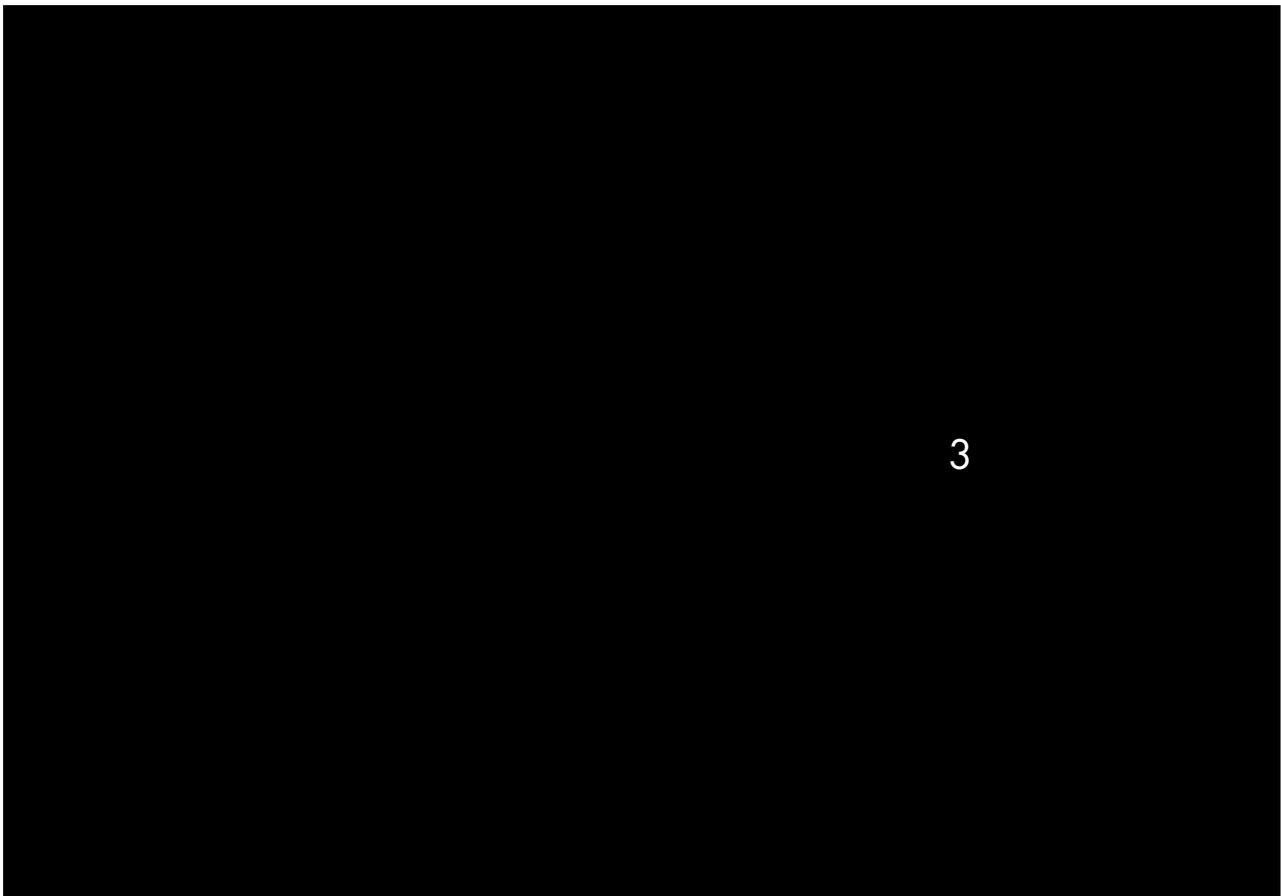
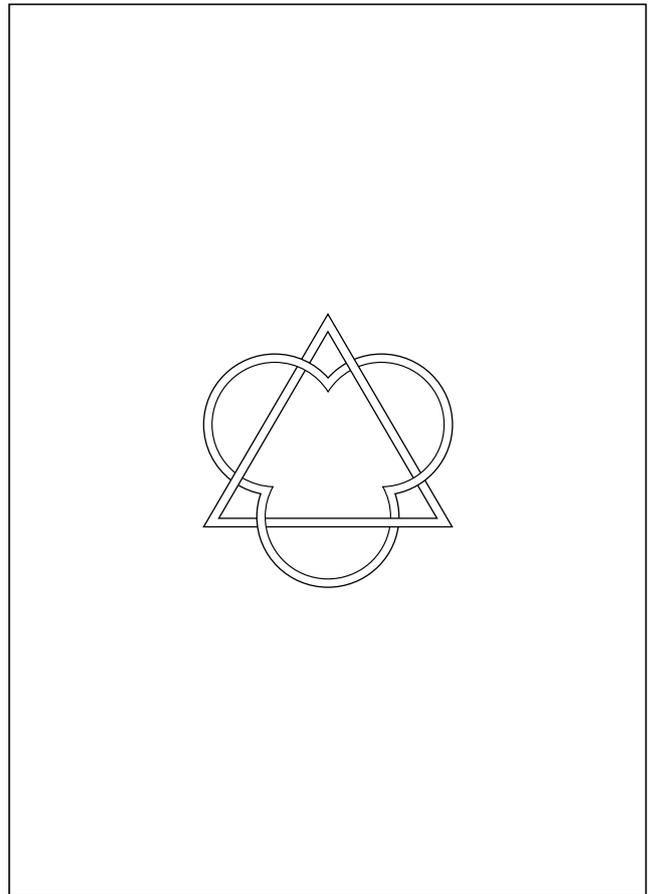




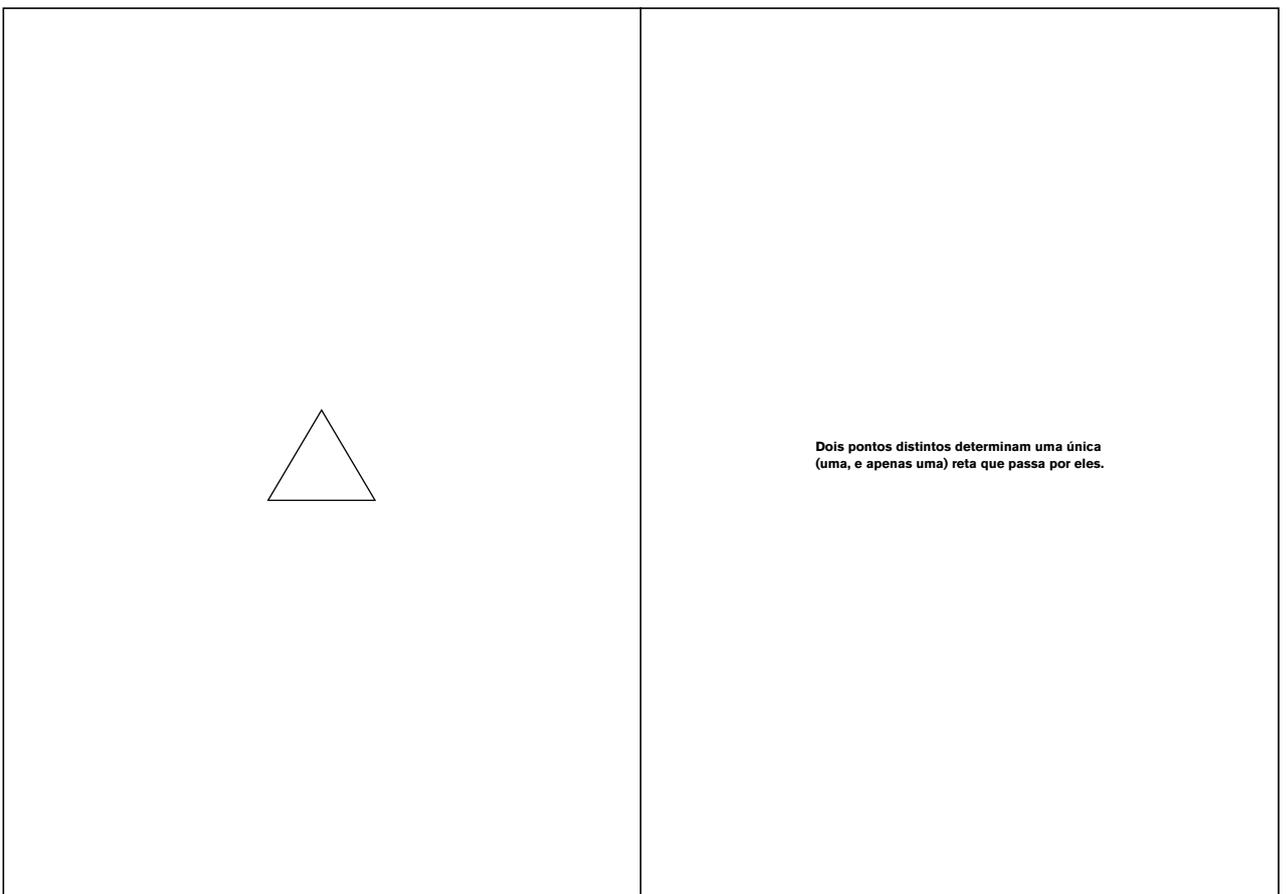
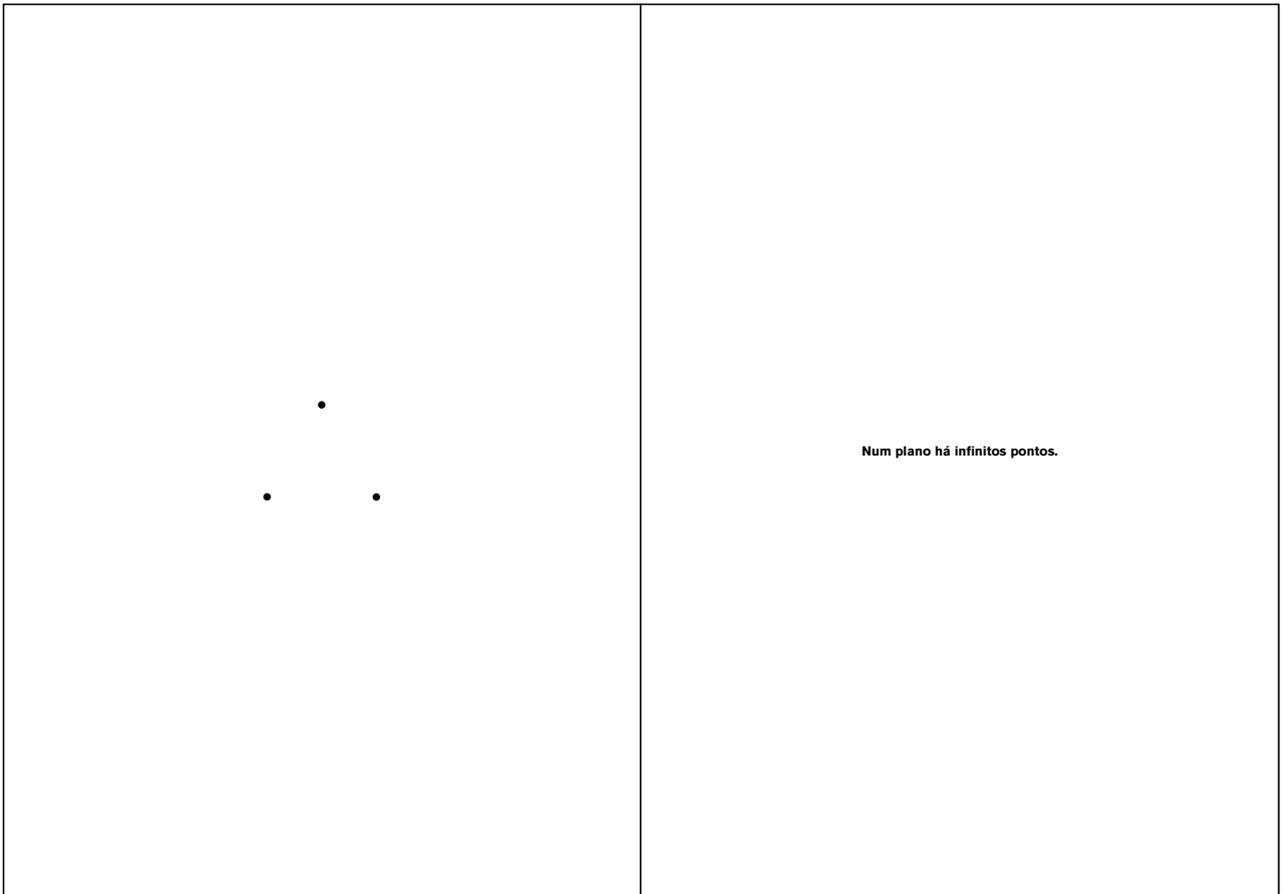
A B R A C A D A B R A  
 A B R A C A D A B R  
 A B R A C A D A B  
 A B R A C A D A  
 A B R A C A D  
 A B R A C A  
 A B R A C  
 A B R A  
 A B R  
 A B  
 A

# 6.1.8 os spreads

escala 1:2

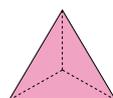


3

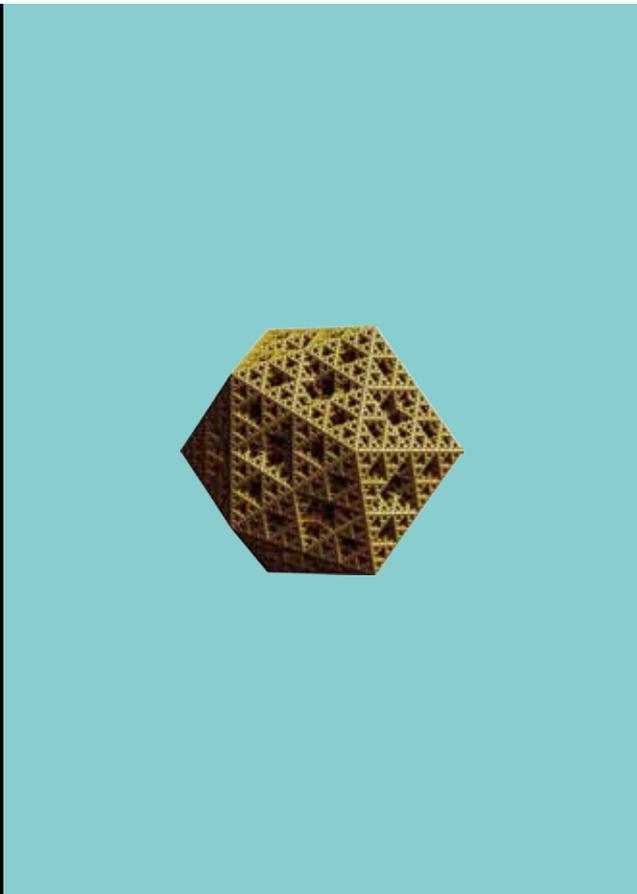
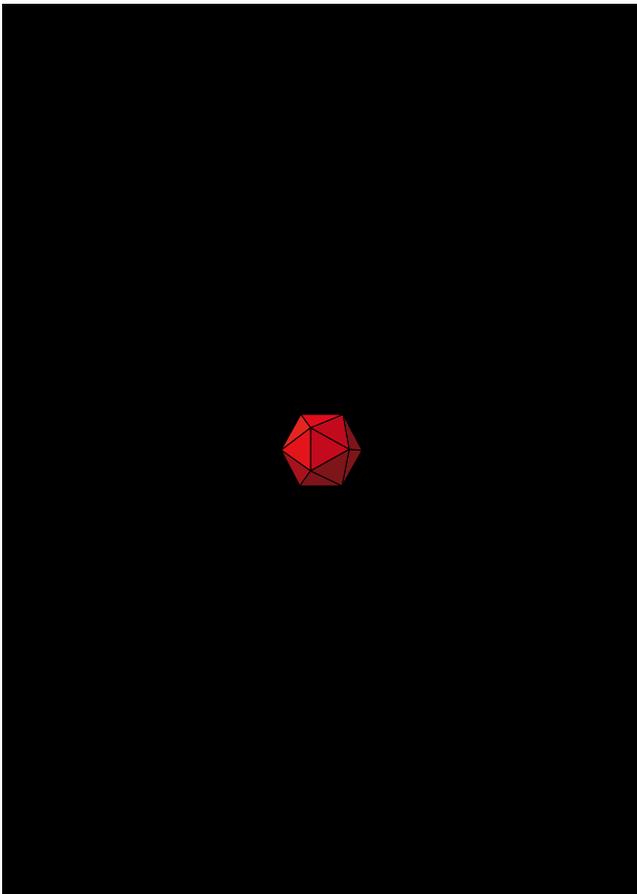




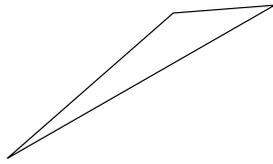
Três pontos não colineares determinam um único plano no qual estão contidos.



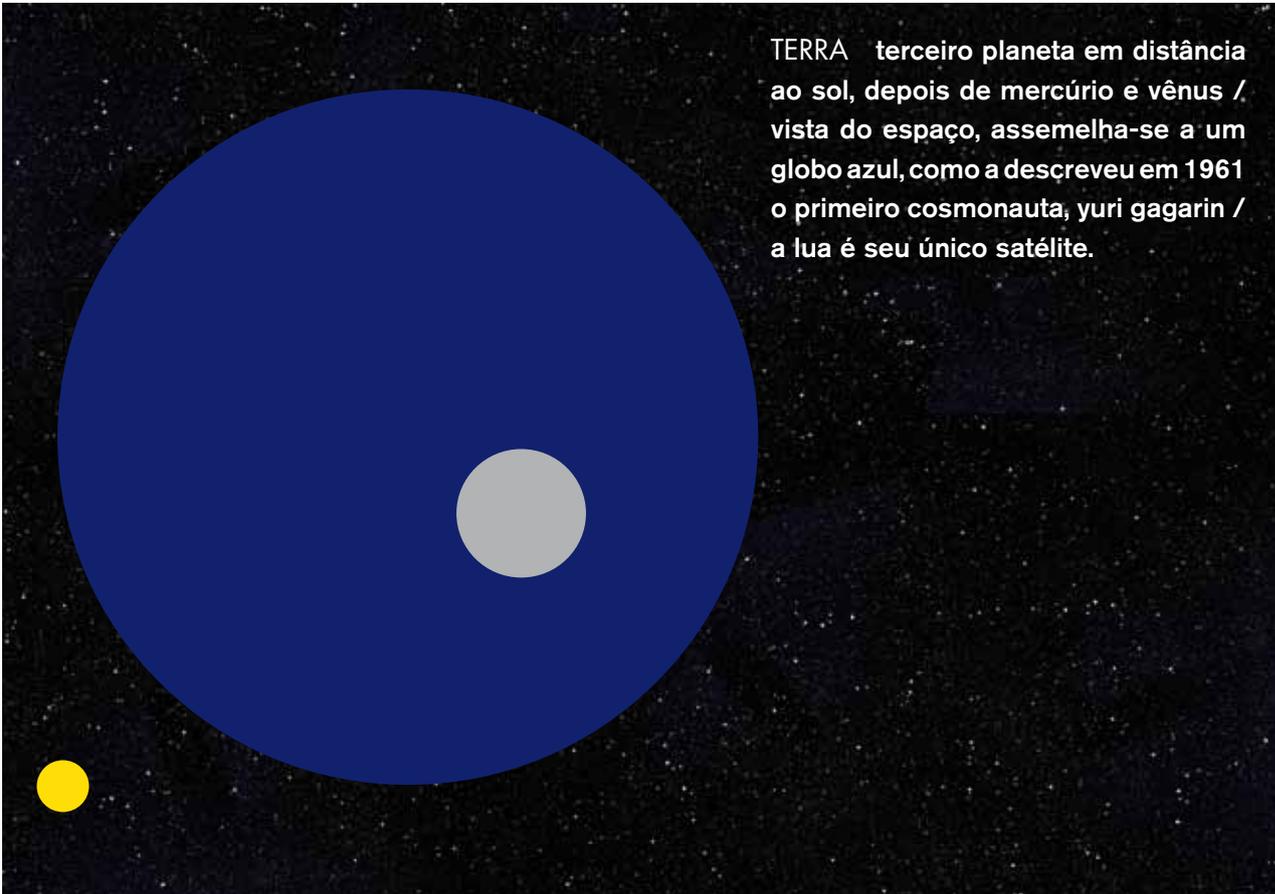
O triângulo é o primeiro plano.



<p><b>TRIÂNGULO</b> <b>TRI-ÂNGULO</b> <b>3-ÂNGULOS</b></p>	<p>UMA SALA TEM TRÊS CANTOS, CADA CANTO TEM UM GATO, CADA GATO VÊ DOIS GATOS, QUANTOS GATOS HÁ NA SALA?</p>
--	---



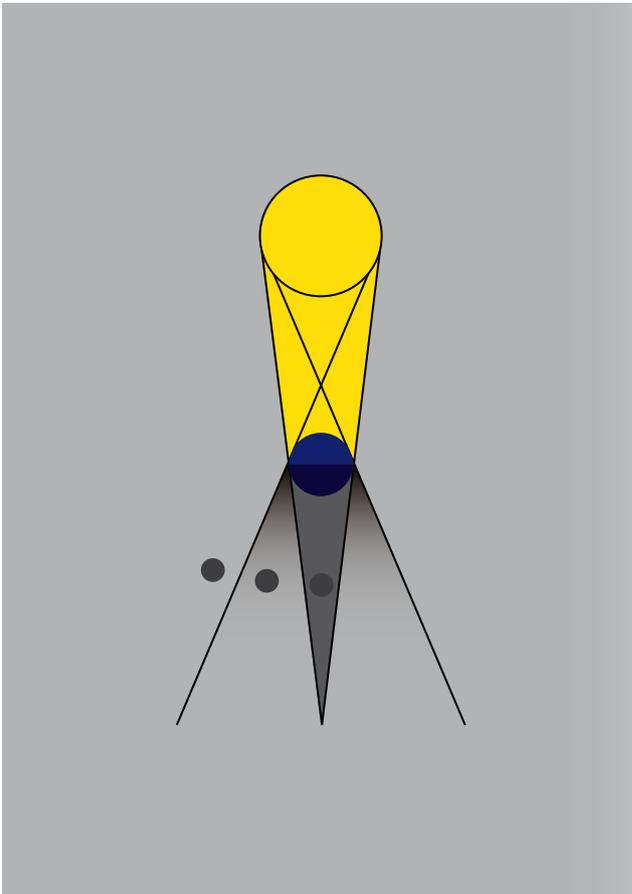
**SOL** estrela central do sistema solar / fonte de calor e luz sem a qual seria impossível a origem e a manutenção da vida em nosso planeta / é um imenso globo gasoso com mais de 1 milhão de vezes o diâmetro da terra / seu raio, de cerca de 696.000 km, é aproximadamente o dobro da distância da terra à lua / sua massa ( $1,998 \times 10^{30}$  kg) é 333 mil vezes a da terra / a luz que emite, cerca de 600 mil vezes mais intensa do que a lua cheia, leva 8 minutos para atingir a superfície terrestre.



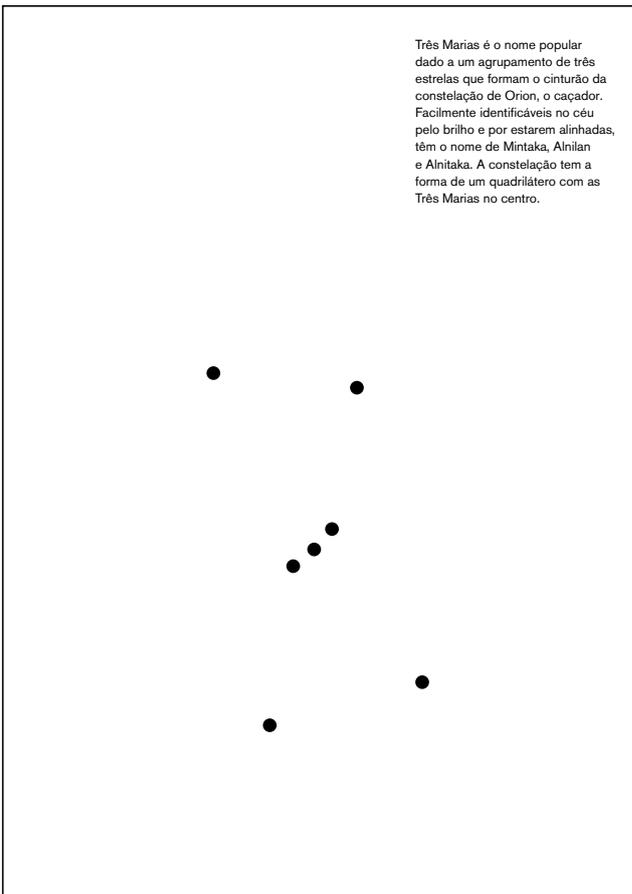
**TERRA** terceiro planeta em distância ao sol, depois de mercúrio e vênus / vista do espaço, assemelha-se a um globo azul, como a descreveu em 1961 o primeiro cosmonauta, yuri gagarin / a lua é seu único satélite.

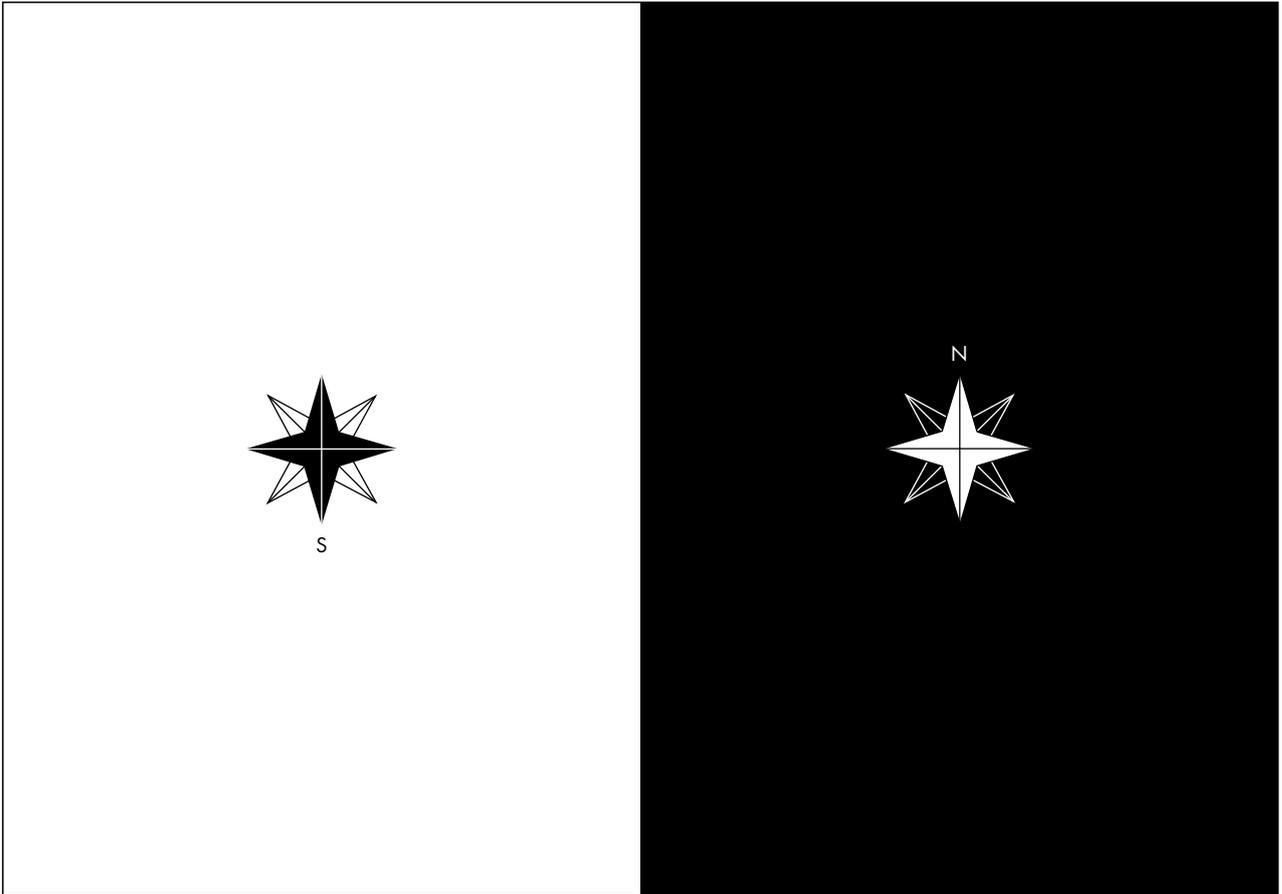


**LUA** único satélite da terra e corpo celeste mais próximo de nós / não emite luz nem calor / toda a radiação que parece emitir é apenas luz refletida / depois do sol, é o objeto astronômico de maior influência na organização da vida humana / duas das principais medidas de tempo, a semana e o mês, surgiram do seu movimento ao redor da terra / sua aparente imobilidade se deve ao fato de manter sempre o mesmo hemisfério voltado para a terra / seu aspecto se modifica diariamente, em virtude da variação da posição relativa entre a lua, o sol e a terra.

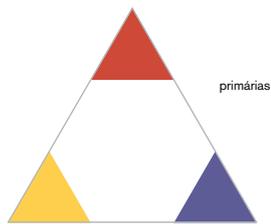
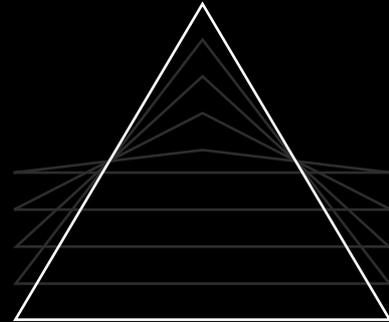


**ECLIPSE** os eclipses são fenômenos celestes que, ao longo da história, causaram temor e admiração / o termo eclipse é de origem grega, significa desmaio ou abandono, e se refere ao obscurecimento da luz quando se observa o sol ou a lua durante o fenômeno / povos de diferentes épocas relacionaram o evento extraordinário à interferência de figuras mitológicas que estariam tentando “devorar” os astros e sua luz / os escandinavos falavam de skoll e hati, dois lobos que, com o tempo, devorariam o sol e a lua / os antigos chineses e siameses falavam de um dragão / na mitologia hindu, era o demônio rahu que perseguia o sol e a lua, por terem-no denunciado aos deuses pelo roubo do vinho da imortalidade / os mexicanos pré-colombianos flagelavam-se e faziam sacrifícios, durante os eclipses, e os antigos romanos elevavam suas tochas ao céu, pedindo por suas vidas / um costume que perdurou até a idade média foi o de fazer muita algazarra e barulho por ocasião dos eclipses / o toque dos gongos pelos chineses e os gritos e batidas produzidos por outros povos tinham por finalidade afugentar o monstro cosmológico que ameaçava engolir o sol e a lua.

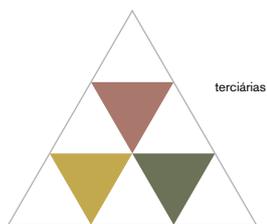
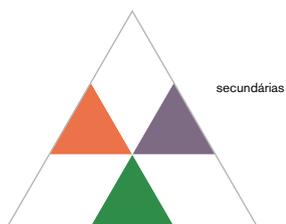




Todos os triângulos se encontram no horizonte.

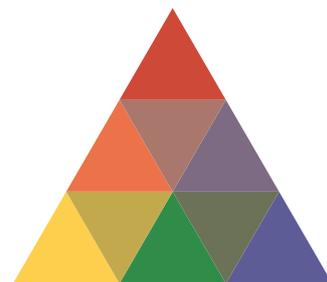


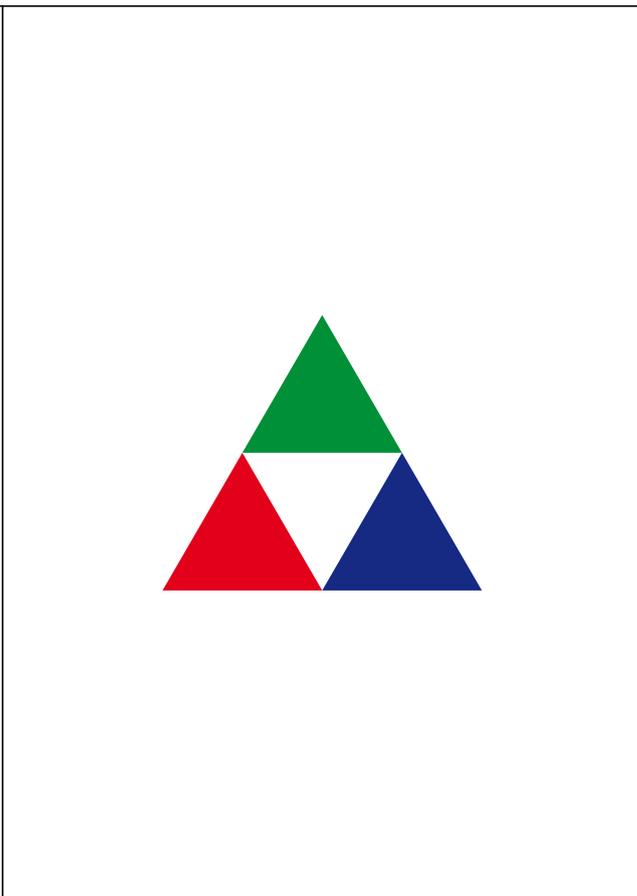
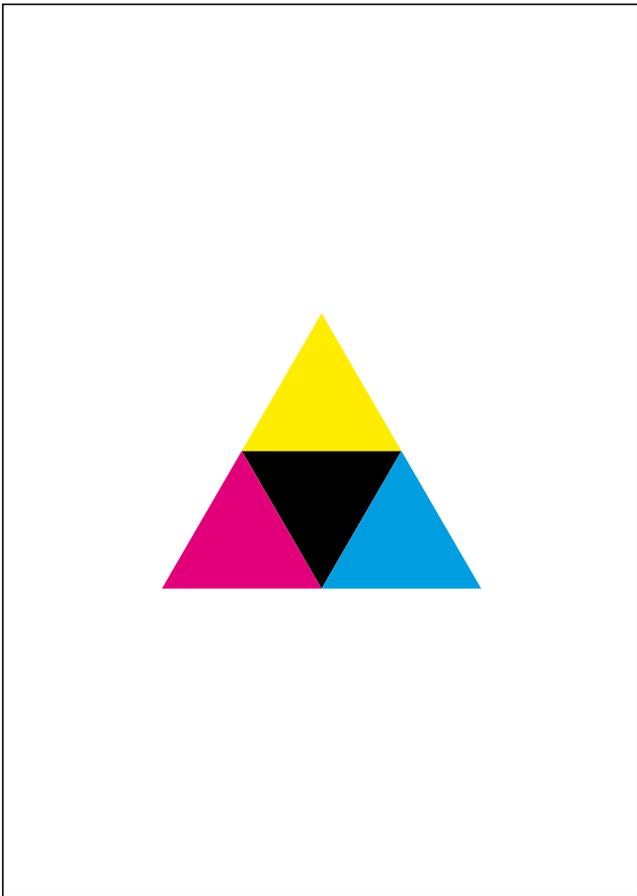
O primeiro dos 3 trios, que contém os contrastes cromáticos mais fortes, mostra-se extremamente separado, nos limites extremos — nos três ângulos. De modo pertinente, o amarelo e o azul (aos quais Goethe se referia como “as duas únicas cores puras” e “o contraste primordial”) situam-se na base. E o vermelho (“o meio entre eles”) aparece no ponto mais alto, no ápice, uma vez mais separado, mas em posição intermédia. As cores secundárias, menos opostas, ficam no meio dos lados do triângulo, e as terciárias, mais próximas ou menos diferentes, acham-se naturalmente em posição mais central ainda.



#### O triângulo de Goethe

No vasto universo da cor, trata-se provavelmente do mais condensado e claro sistema de representação de uma ordem essencial. Dentro das 2 dimensões de um triângulo equilátero — subdividido em 9 triângulos iguais — encontram-se 3 cores primárias, 3 secundárias e (inesperadamente) 3 terciárias.





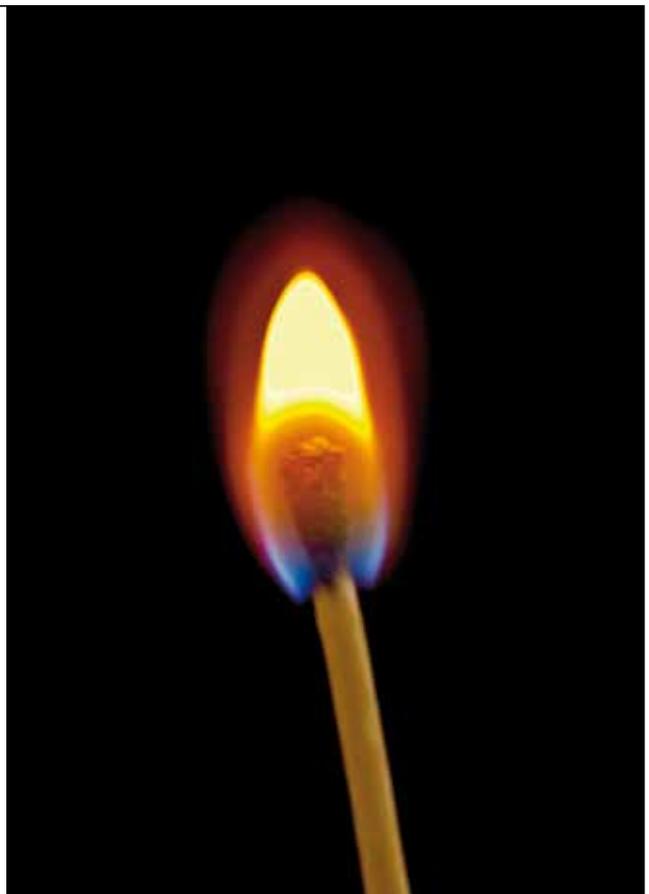
O triângulo do fogo é a representação dos três elementos necessários para iniciar uma combustão. Esses elementos são o **combustível** que fornece energia para a queima, o **comburente** que é a substância que reage quimicamente com o combustível e o **calor** que é necessário para iniciar a reação entre combustível e comburente. Para que se processe esta reação, obrigatoriamente dois agentes químicos devem estar presentes: combustível e comburente.

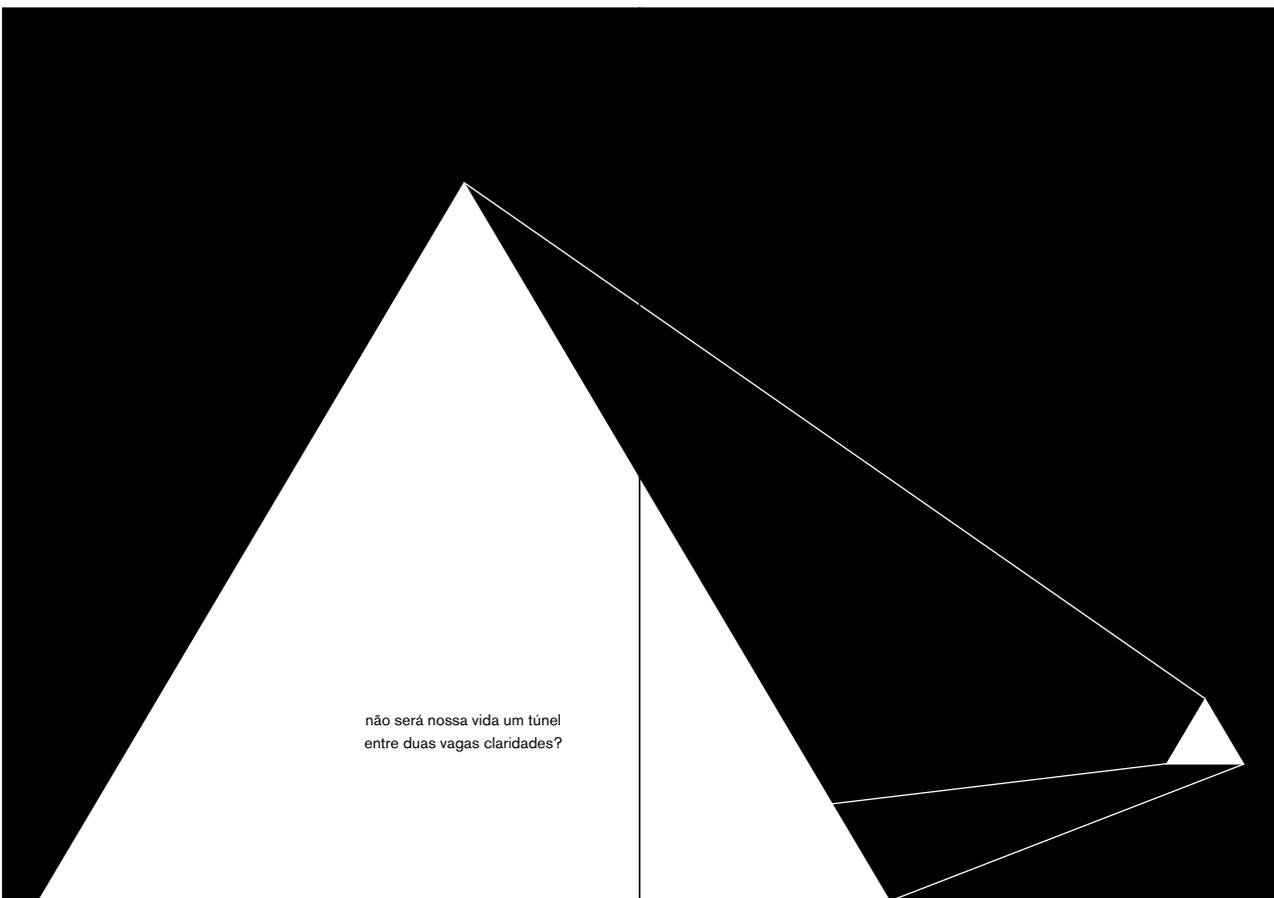
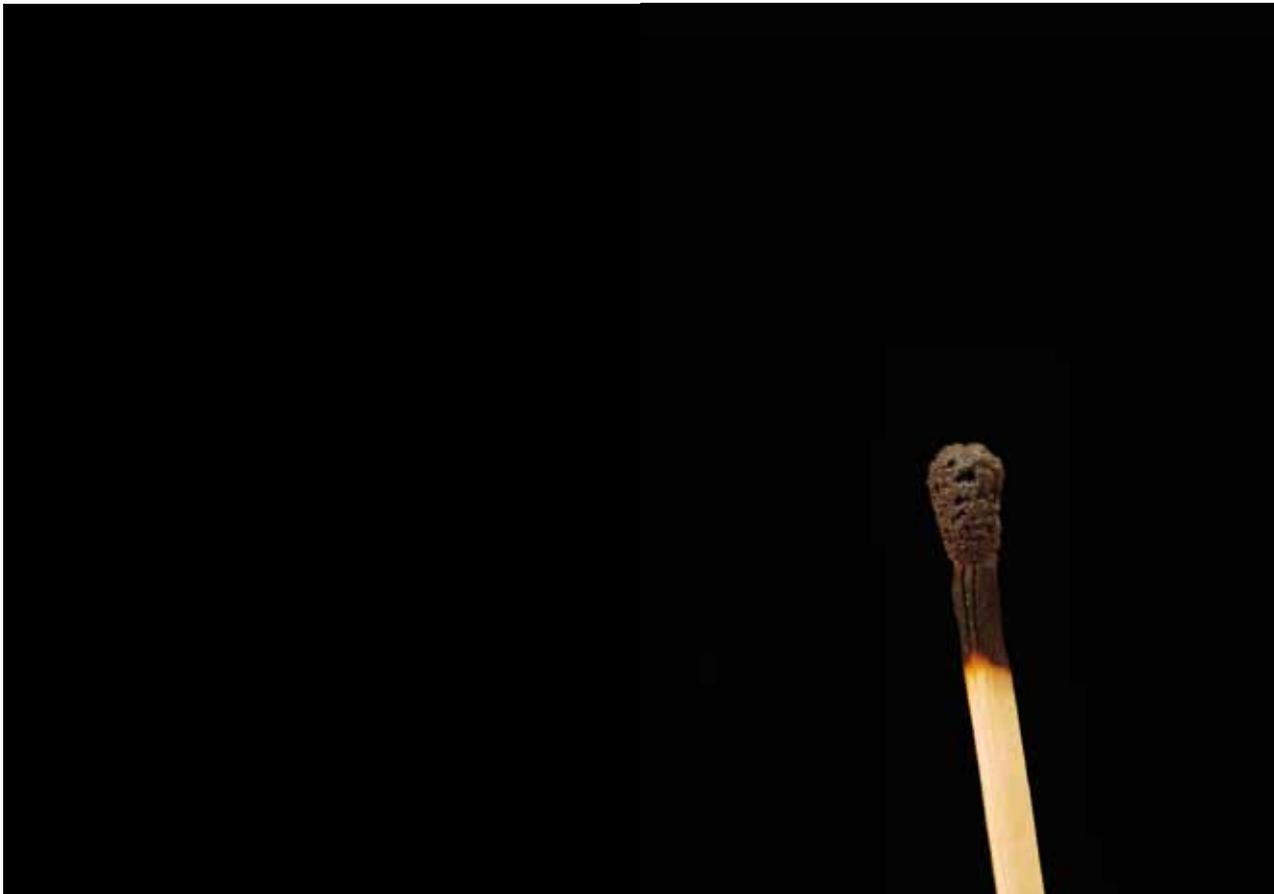
**Combustível:** é tudo que é suscetível de entrar em combustão (madeira, papel, pano, estopa, tinta, alguns metais, etc).

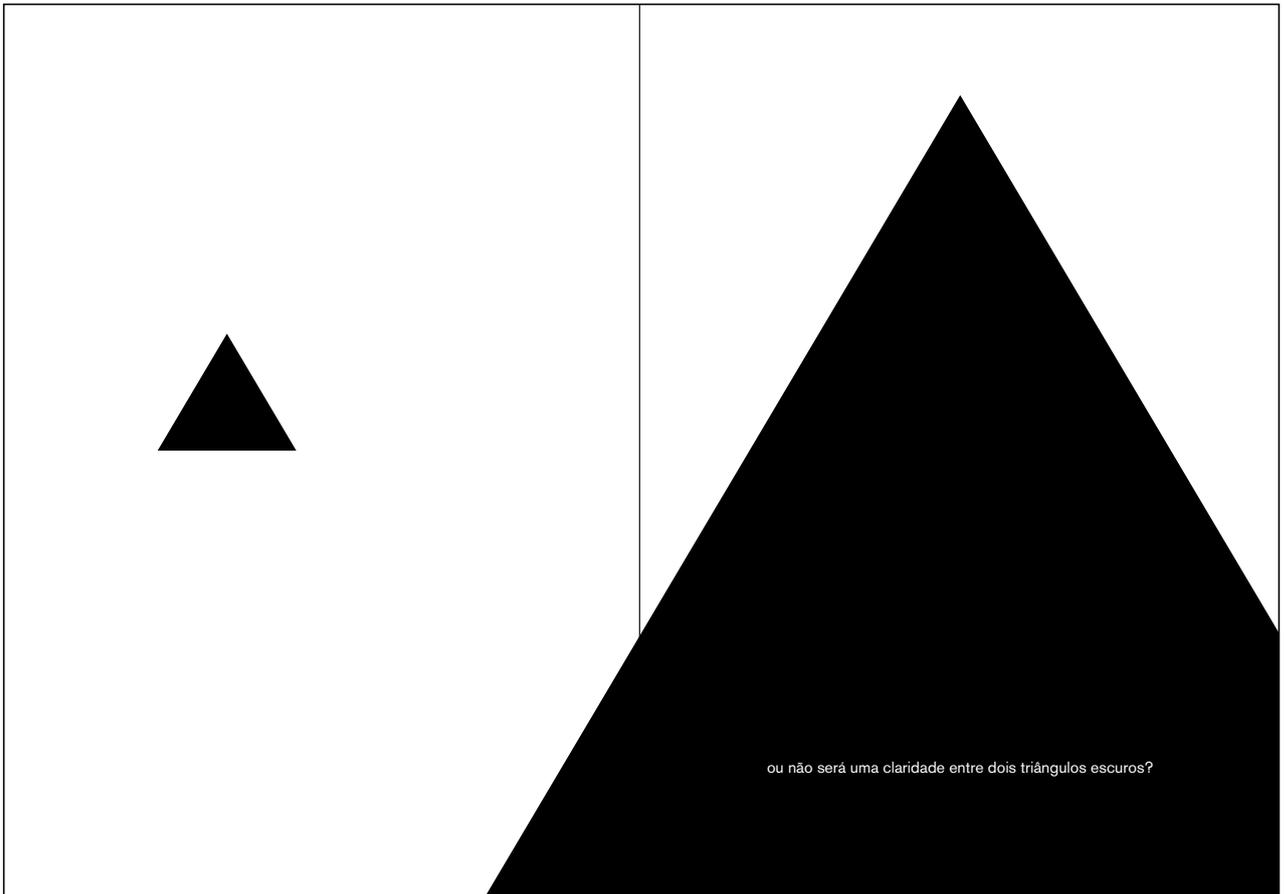
**Comburente:** é todo elemento que, associando-se quimicamente ao combustível, é capaz de fazê-lo entrar em combustão (o oxigênio é o principal exemplo).

Além do combustível e do comburente, há uma terceira condição para que a combustão possa ter início. Esta condição é a temperatura de ignição, que é a temperatura acima da qual um combustível entra em combustão.

Além do triângulo de fogo, temos também o tetraedro de fogo que, além de incluir combustível, comburente e calor, também considera a reação em cadeia, pois para o fogo se manter aceso é necessário que a chama forneça calor suficiente para continuar a queima do combustível.







ou não será uma claridade entre dois triângulos escuros?

Segundo minha experiência, que já é extensa, o papel principal na vida mental de todas as crianças que depois se tornam psiconeuróticas é desempenhado por seus pais. Apaixonar-se por um dos pais e odiar o outro figuram entre os componentes essenciais do acervo de impulsos psíquicos que se formam nessa época e que é tão importante na determinação dos sintomas da neurose posterior. Não acredito, todavia, que os psiconeuróticos difiram acentuadamente, nesse aspecto, dos outros seres humanos que permanecem normais — isto é, que eles sejam capazes de criar algo absolutamente novo e peculiar a si próprios. E muito mais provável — e isso é confirmado por observações ocasionais de crianças normais — que eles se diferenciem apenas por exibir, numa escala ampliada, sentimentos de amor e ódio pelos pais que ocorrem de maneira óbvia e intensa na mente da maioria das crianças. Essa descoberta é confirmada por um mito da Antiguidade clássica que chegou até nós, cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é o mito do rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. Édipo, filho de Laio, rei de Tebas, e de Jocasta, foi enfeitado quando criança porque um oráculo advertira Laio de que a criança ainda por nascer seria o assassino de seu pai. A criança foi salva e cresceu como príncipe numa corte estrangeira, até que, em dúvida quanto a suas origens, também ele interrogou o oráculo e foi alertado para evitar sua cidade, já que estava predestinado a assassinar o pai e receber a mãe em casamento. Na estrada que o levava para longe do local que ele acreditava ser seu lar, encontrou-se com o rei Laio e matou-o numa súbita rixa. Em seguida, dirigiu-se a Tebas e decifrou o enigma apresentado pela Esfinge, que lhe barrava o caminho. Por gratidão, os tebanos fizeram-no rei e deram-lhe a mão de Jocasta em casamento. Ele reinou por muito tempo com paz e honra, e aquela que, sem que ele o soubesse, era sua mãe, deu-lhe dois filhos e duas filhas. Por fim, então, irrompeu uma peste e os tebanos mais uma vez consultaram o oráculo. Nesse ponto se inicia a tragédia de Sófocles. Os mensageiros trazem de volta a resposta de que a peste cessará quando o assassino de Laio tiver sido expulso do país.



"Mas ele, onde está ele? Onde se há de ler agora  
O desbotado registro dessa culpa de outrora?"

A ação da peça não consiste em nada além do processo de revelação, com engenhosos adiantamentos e emoção sempre crescente — um processo que pode ser comparado a um trabalho de psicanálise —, de que o próprio Édipo é o assassino de Laio, mas também de que é o filho do homem assassinado e de Jocasta. Estarrecido ante o ato abominável que inadvertidamente perpetrara,



"... fitai de Édipo o horror,  
Dele que o obscuro enigma desvendou, mais nobre e sapiente vencedor,  
Alto no céu sua estrela se acendeu, ansiosa e irradiante de esplendor:  
Ei-lo que em mar de angústia submergiu, calcado sob a vaga em seu furor!"

tem o impacto de uma advertência a nós mesmos e a nosso orgulho, a nós que, desde nossa infância, tornamo-nos tão sábios e tão poderosos ante nossos próprios olhos. Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moral, que nos foram impostos pela natureza;

e após sua revelação é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância. Há uma indicação inconfundível no texto da própria tragédia de Sófocles de que a lenda de Édipo brotou de algum material onírico primitivo que tinha como conteúdo a alíptica perturbação da relação de uma criança com seus pais, em virtude dos primeiros sobressaltos da sexualidade. Num ponto em que Édipo, embora não tenha sido ainda esclarecido, começa a se sentir perturbado por sua recordação do oráculo, Jocasta o consola fazendo referência a um sonho que muitas pessoas têm, ainda que, na opinião dela seja desprovido de sentido:

"Muito homem desde outrora em sonhos tem deitado  
Com aquela que o gerou. Menos se aborrece  
Quem com tais presságios sua alma não perturba".

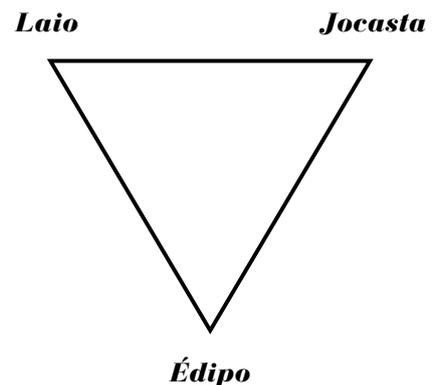
Hoje, tal como outrora, muitos homens sonham ter relações sexuais com a mãe, e mencionam esse fato com indignação e assombro. Essa é claramente a chave da tragédia e o complemento do sonho sobre a morte do pai do sonhador. A história de Édipo é a reação da imaginação a esses dois sonhos típicos. E, assim como esses sonhos, quando produzidos por adultos, são acompanhados por sentimentos de repulsa, também a lenda precisa incluir horror e autopunição. A forma que o mito assumiu subsequentemente resultou de uma mal concebida elaboração secundária do material, que procurou explorá-lo para fins teológicos. A tentativa de harmonizar a onipotência divina com a responsabilidade humana deve, naturalmente, falhar em relação a esse tema, tal como em relação a qualquer outro. Outras das grandes criações da poesia trágica, o *Hamlet* de Shakespeare, tem suas raízes no mesmo solo de *Édipo rei*. Mas o tratamento modificado do mesmo material revela toda a diferença na vida mental dessas duas épocas, bastante distintas, da civilização: o avanço secular do recalque na vida emocional da espécie humana. No *Édipo*, a fantasia infantil imaginária subjacente ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho. Em *Hamlet* ela permanece recalçada; e — tal como no caso de uma neurose — só ficamos cientes de sua existência através de suas consequências inibidoras. Estranhamente, o efeito esmagador produzido por essa tragédia mais moderna revelou-se compatível com o fato de as pessoas permanecerem em completa ignorância quanto ao caráter do herói. A peça se alicerça nas hesitações de Hamlet em cumprir a tarefa de vingança que lhe é atribuída; mas seu texto não oferece nenhuma razão ou motivo para essas hesitações, e uma imensa variedade de tentativas de interpretá-las falhou na obtenção de qualquer resultado. Segundo a visão que se originou em Goethe e é ainda hoje predominante, Hamlet representa o tipo de homem cujo poder de ação direta é paralisado por um desenvolvimento excessivo do intelecto. (Ele está "amarelecido, com a palidez do pensamento.") Segundo outra visão, o dramaturgo tentou retratar um caráter patologicamente indeciso, que poderia ser classificado de neurastênico. O enredo do drama nos mostra, contudo, que Hamlet está longe de ser representado como uma pessoa incapaz de adotar qualquer atitude. Vemo-lo fazer isso em duas ocasiões: primeiro, num súbito rompante de cólera, quanto trespassa com a espada o curioso que escuta a conversa por trás da tapeçaria, e em segundo lugar, de maneira premeditada

e até ardilosa, quando, com toda a insensibilidade de um príncipe da Renascença, envia os dois cortesãos à morte que fora planejada para ele mesmo. O que então o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa — salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação. A aversão pela sexualidade expressa por Hamlet em sua conversa com Ofélia ajusta-se muito bem a isso: a mesma aversão que iria apossar-se da mente do poeta em escala cada vez maior durante os anos que se seguiram, e que alcançou sua expressão máxima em *Timon de Atenas*. Pois, naturalmente, só pode ser a própria mente do poeta o que nos confronta em Hamlet. Observo num livro sobre Shakespeare, de Georg Brandes (1896), uma declaração de que *Hamlet* foi escrito logo após a morte do pai de Shakespeare (em 1601), isto é, sob o impacto imediato de sua perda e, como bem podemos presumir, enquanto seus sentimentos infantis com relação ao pai tinham sido recentemente revividos. Sabe-se também que o próprio filho de Shakespeare, que morreu em tenra idade, trazia o nome de Hammet, que é semelhante a Hamlet. Assim como *Hamlet* versa sobre a relação entre um filho e seus pais, *Macbeth* (escrito aproximadamente no mesmo período) aborda o tema da falta de filhos. Entretanto, assim como todos os sintomas neuróticos, e, no que tange a esse aspecto, todos os sonhos são passíveis de ser "superinterpretados", e na verdade precisam sê-lo, se pretendemos compreendê-los na íntegra, também todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação. No que escrevi, tentei apenas interpretar a camada mais profunda dos impulsos anímicos do escritor criativo.

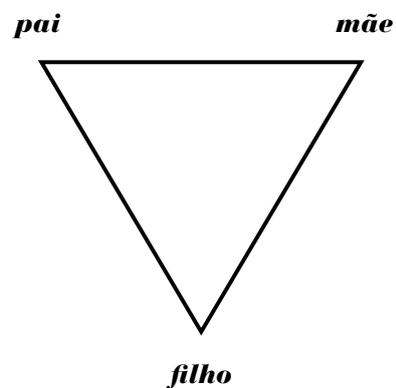
---

**ÉDIPO** — *Que venha o que vier, mas minha origem, por humilde que seja, eu quero conhecer! Ela, sem dúvida, orgulhosa como mulher, envergonha-se por meu baixo nascimento. Eu, porém, considero-me um protegido da Fortuna, e por isso não me sentirei amesquinhado. Sim, ela é que é minha mãe; e os anos, que foram passando, ora me diminuía, ora me exaltavam... Tal é minha origem; nada mais poderá modificá-la. Por que, pois, haveria eu de renunciar a descobrir o segredo de meu nascimento?*

---

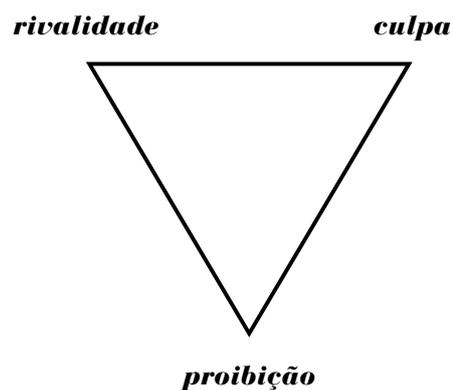


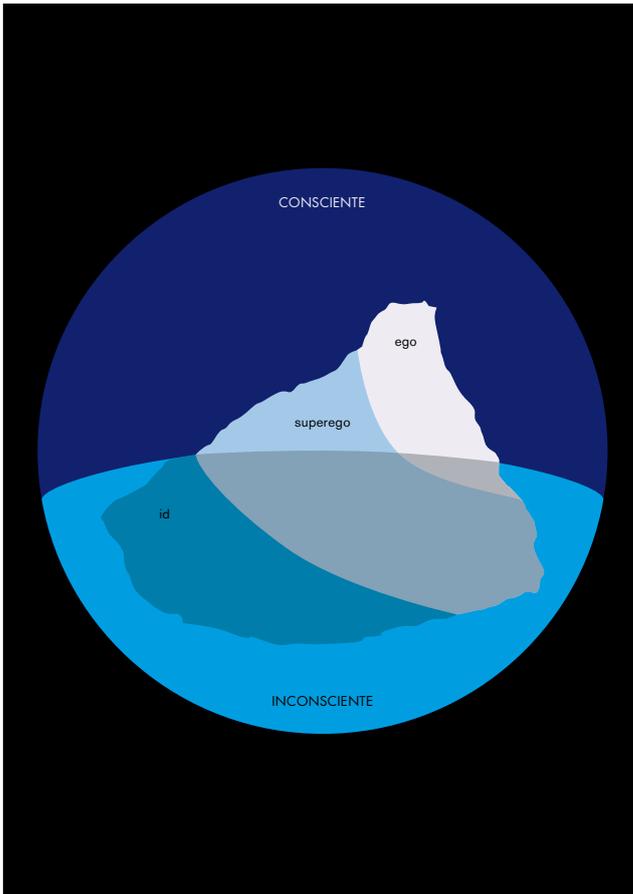
$$1 + 1 = 3$$



#### O Edípico ▲

De acordo com Freud, a condição básica da sexualidade humana é descrita pelo edípico ▲; é uma condição de *rivalidade* (competição com um dos pais pelo amor do outro), *proibição* (a impossibilidade de obter o objeto amado) e *culpa* (o preço de desejar o proibido). Freud insistiria em que rivalidade, proibição e culpa não são "emoções" ou "paixões" que jorram de nosso interior, mas relações inerentes a toda triangulação entre três participantes, seja na família, seja nas suas repetições ao longo da vida adulta: como diz o velho provérbio, "...dois é bom, três é demais".





(...) A personalidade é composta por três grandes sistemas: o *id*, o *ego* e o *superego*, que correspondem, respectivamente, aos componentes biológico, psicológico e social.

O *id*, zona inconsciente, abrange todos os impulsos primários, todo o conjunto de conteúdos herdados. Constitui o reservatório da energia psíquica, e onde se localizam as pulsões: a de vida e a de morte. As características atribuídas ao sistema inconsciente, na primeira teoria, são, nesta teoria, atribuídas ao *id*. É regido pelo princípio do prazer.

O *ego* é a zona da consciência, o elemento conciliador, solucionador, planejador, intermediário entre o *id* e o mundo externo, responsável pela combinação entre a imagem mental e a realidade objetiva. O *ego*, pois, busca o relacionamento com o ambiente. É o sistema que estabelece o equilíbrio entre as exigências do *id*, as exigências da realidade e as "ordens do superego". Procura "dar conta" dos interesses da pessoa. É regido pelo princípio da realidade, que, com o princípio do prazer, rege o funcionamento psíquico. É um regulador, na medida em que altera o princípio do prazer para buscar a satisfação considerando as condições objetivas da realidade. Neste sentido, a busca do prazer pode ser substituída pelo evitamento do desprazer. As funções básicas do *ego* são: percepção, memória, sentimentos, pensamento.

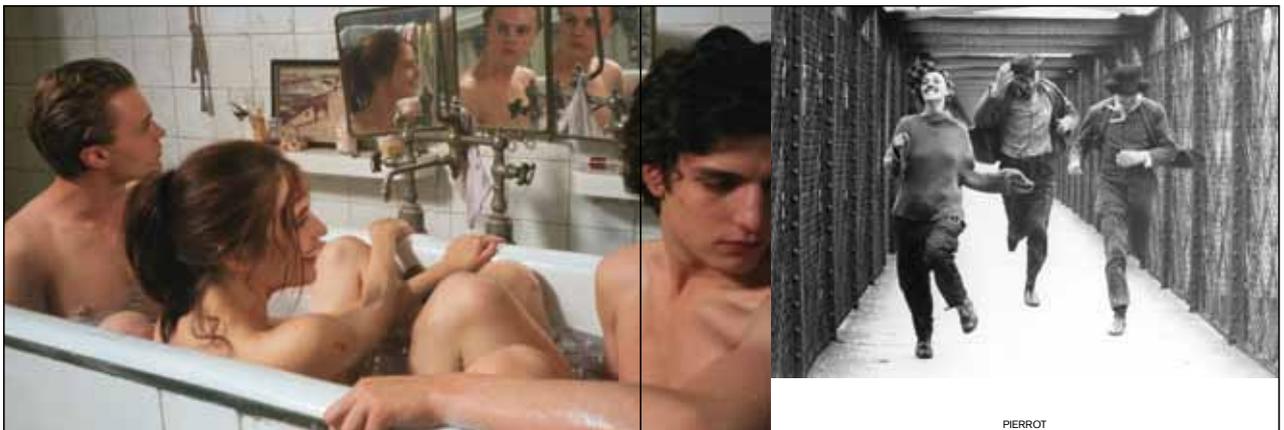
O *superego*, por sua vez, é a consciência moral, o censor, a voz da sociedade interiorizada. Representa as normas, as exigências e os valores que são transmitidos à criança, principalmente pelos pais, e incorporados à sua personalidade. Origina-se com o complexo de Édipo, a partir da internalização das proibições, dos limites e da autoridade.

O *ego* e, posteriormente, o *superego* são diferenciações do *id*, o que demonstra uma interdependência entre esses três sistemas, retirando a idéia de sistemas separados. O *id* refere-se ao inconsciente, mas o *ego* e o *superego* têm, também, aspectos ou "partes" inconscientes.

É importante considerar que estes sistemas não existem enquanto uma estrutura em si, mas são sempre habitados pelo conjunto de experiências pessoais e particulares de cada um, que se constitui do sujeito em sua relação com o outro e em determinadas circunstâncias sociais.

A atividade psíquica é consciente e inconsciente, sendo que a parte consciente não é senão a ponta do *iceberg*. O homem, portanto, conhece apenas algumas de suas motivações, porque a maioria delas tem raízes lançadas no inconsciente.

O inconsciente seria, então, uma zona profunda de nosso psiquismo, da qual pouco ou nada conhecemos, para a qual lançamos idéias, conteúdos e experiências insuportáveis à vivência consciente. Os motivos inconscientes, portanto, assim permanecem porque temos interesse em não nos darmos conta deles. Expulsar da consciência certos impulsos não impede, entretanto, que eles existam e se tornem efetivos. Assim, para compreendermos qualquer estrutura de personalidade é necessário reconhecer a existência de impulsos emotivos de natureza antagônica. (...)



Alequim — Um Desejo  
 Pierrot — Um Sonho  
 Colombina — A Mulher

Em qualquer terra em que os homens amem.  
 Em qualquer tempo onde os homens sonhem.  
 Na vida.

## O AMOR DE COLOMBINA

II

Uma voz que canta se aproxima.

A VOZ  
 Esse olhar deu-me o desejo  
 daquele beijo encontrar,  
 mas nunca, reunidas, vejo  
 a volúpia desse beijo  
 e a tristeza desse olhar!

PIERROT, extasiado:  
 Escutaste, Alequim, que cantiga tão bela?

ARLEQUIM  
 Era dela esta voz?

PIERROT  
 Esta voz era dela...

Alequim está imerso na sombra e um raio de luar ilumina Pierrot.  
 Entra Colombina trazendo uma braçada de flores.

COLOMBINA, vendo Pierrot:  
 Tu? Que fazes aqui?

PIERROT  
 Espero-te, divina... A sorte de um Pierrot é esperar Colombina!

COLOMBINA  
 Pela terra florida, olhos cheios de pranto, eu procurei-te muito...

PIERROT  
 E eu esperei-te tanto!

COLOMBINA  
 Onde estavas, Pierrot? Entre as balsas amigas, tendo no peito um sonho e no lábio cantigas,  
 dizia a cada flor: "Mimosa flor, não viste um Pierrot muito branco..."

PIERROT  
 Um Pierrot muito triste...

COLOMBINA  
 E respondia a flor: "Sei lá... Nestas campinas passam tantos Pierrots atrás de Colombinas..."  
 E eu seguia e indagava: "O regato risonho: não viste, por acaso, o Pierrot do meu sonho?"  
 E o regato contentado e cantando, dizia: "Coro e canto e não vejo!" — e cantava e corria...  
 Nos céus, ergendo o olhar, eu via, esguio e doente, o páldio Pierrot recuro do crescente...  
 Assim te procurei, entre as balsas amigas, tendo no peito um sonho e no lábio cantigas,  
 só porque, meu amor, uma noite, num banco, eu encontrara olhar de um triste Pierrot branco.

PIERROT  
 Não! Não era um olhar! Ardia nessa chama  
 toda a angústia interior do meu peito que te ama



Nosso corpo é tal qual uma torre fechada onde sonha, em seu bojo, uma alma encarcerada. Mas se o corpo é essa torre em carne e sangue erguida,

O olhar é uma janela aberta para a vida, e, na noite de cisma, enevoada e calma, na janela do olhar se debruça nossa alma.

COLOMBINA, languidamente abraçada a Pierrot:

Olha-me assim, Pierrot... Nada mais belo existe que um Pierrot muito branco e um olhar muito triste... Os teus olhos, Pierrot, são lindos como um verso. Minh'alma é uma criança, e teus olhos um berço com cadências de vaga e, à luz do teu olhar, tenho ansias de dormir, para poder sonhar!

Olha-me assim, Pierrot... Os teus olhos dardem! São dois lábios de luz que as pupilas me beijam... São dois lagos azuis à luz clara do luar... São dois raios de sol prestes a agonizar...

Olha-me assim Pierrot... Goza a felicidade de poluir com esse olhar a minha mocidade aberta para ti como uma grande flor, meu amor... meu amor... meu amor...

PIERROT  
Meu amor!

Colombina e Pierrot abraçam-se ternamente. Há, como um ciclo de beijos, entre os canteiros dos lírios. Arlequim, vendo-os, sai da treva e, com voz firme, chama.

ARLEQUIM  
Colombina!

COLOMBINA, voltando-se assustada:  
Quem é?

ARLEQUIM

Sou alguém, cuja sina foi amar, com Pierrot, a mesma Colombina. Alguém que, num jardim, teve o sublime ensejo de beijar-te e jamais se esquecer desse beijo!

COLOMBINA, desprendendo-se de Pierrot:  
Tu, quando Arlequim!

ARLEQUIM, galanteador:

Arlequim que te adora... Que te buscava há tanto e que te encontra agora.

COLOMBINA

E procurei-te em vão, mas te esperava ainda.

ARLEQUIM a Pierrot:

Ela está mais mulher...

PIERROT num êxtase:

A! Ela está mais linda!

ARLEQUIM, enfatuado, a Colombina:

És linda, meu amor! Nessa forma perpassa na cadência do Rítmo, a leveza da Graça. Teus braços musicais, curvos como perfidas, têm a graça sensual de uma estátua de Fidias.

Não sendo inda mulher,

nem sendo mais criança,

encamas, grande viva,

a Flor de Liz de França.

Sobe da anca uma curva ondulante que chega a teu corpo plasmar como uma ânfora grega e é teu vulto triunfal, longo, heráldico, esgalgo, coleante como um cisne e esbelto como um galgo!

COLOMBINA, fascinada:

Lindo!

ARLEQUIM

E não disse tudo... E não disse do riso boêmio como êbrio e claro como um guizo. E ainda não falei dessa voz de serena que, quando chora, canta, e quando ri, gorjeia...

Não falei desse olhar cheio de magnetismo, que fulge como um astro e atrai como um abismo, e do beijo, que como uma cartilha louca... inda canta em meu lábio e inda sinto na boca!

COLOMBINA com um voz sombria de

volúpia:

Fala mais, Arlequim! Tua voz quente e lângue

tem lascivo sabor de pecado e de sangue. O venenoso amor que tua boca expeli, põe-me gritos na carne e arrepios na pele! Fala mais, Arlequim! Quando te escuto, sinto O desejo explodir das potências do instinto. O brado da volúpia insopitada, a fúria, do prazer latejando em uivos de luxúria! Fala mais, Arlequim! Diz o ardor que enlouquece a amada que se toca e aos poucos desfalece, e que, cega de amor, líbio exangue, olhar pasmo, agoniza num beijo e morre num espasmo. Fala mais, Arlequim! Do monstruoso transporte que, resumindo a vida, anseia pela morte, dessa angústia fatal, que é o supremo prazer da glória de se amar, para depois morrer!

PIERROT, num soluço:  
Ai de mim!...

COLOMBINA, como desperta:  
Tu Pierrot!

PIERROT, num fio de voz:

Ai de mim que, tristonho, traz à tua vida a oferta do meu sonho...

Pouca coisa, porém... Uma alma ardente e inquieta arrastando na terra um coração de poeta.

Na velha Ásia, a Jesus, em Belém, um Rei Mago, não tendo outro partiu através de Cartago, atravessando a Síria, o Mar Morto infinito, a raiva e adusto Líbia, o mudo e fulvo Egito, as vízeas de Gisej, o Hebron fragoso e imenso, só para lhe ofertar uns grânulos de incenso... Também vim, sonhador, pela vida, tristonho, trazer-te o meu amor no incenso do meu sonho.

COLOMBINA com ternura:

Como te amo, Pierrot...

ARLEQUIM

E a mim, cujo desejo te abriu o coração com a chave do meu beijo?

A tua alma era como a Bela Adormecida: o meu beijo a acordou para a glória da vida!

COLOMBINA fascinada:

Como te amo, Arlequim!...

PIERROT desviado pelo cúme, apontando-lhe os pulsos, numa voz estrangulada:

A incerteza que esvoaça desgraça muito mais do que a própria desgraça. Escolhe entre nós dois... Bendiremos os fados sabendo o que é feliz, entre dois desgraçados!

ARLEQUIM

Dize: Queres-me bem?

PIERROT:

Fala: gostas de mim?

COLOMBINA, hesitante:

A Pierrot:

Eu amo-te, Pierrot...

A Arlequim:

...Desejo-te, Arlequim...

ARLEQUIM, soturnamente:

A vida é singular! Bem ridícula, em suma... Uma só, ama dois... e dois amam só uma!...



COLOMBINA, sorrindo e tomando ambos pela mão:  
Não! Não me compreendais... Ouvi, atentos, pois meu amor se compõe do amor de todos dois... Hesitante, entre vós, o coração balancea:

A Arlequim:  
O teu sonho é tão quente...

A Pierrot:  
O teu sonho é tão manso...

Pudesse eu repartir-me e encontrar minha calma dando a Arlequim meu corpo e a Pierrot a minh'alma! Quando tenho

Arlequim, quero Pierrot tristonho, pois um dá-me o prazer, o outro dá-me o sonho!

Nessa duplicidade o amor todo se encerra: um me fala do céu... outro fala da terra!

Eu amo, porque amar é variar, e em verdade toda a razão do amor está na variedade...

Penso que morreria o desejo da gente, se Arlequim e Pierrot fossem um ser somente,

porque a história do amor pode escrever-se assim:

PIERROT  
Um sonho de Pierrot...

ARLEQUIM  
Um beijo de Arlequim!

*ciúme  
é querer  
manter  
o que  
se tem*

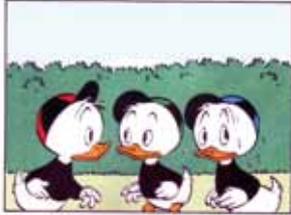


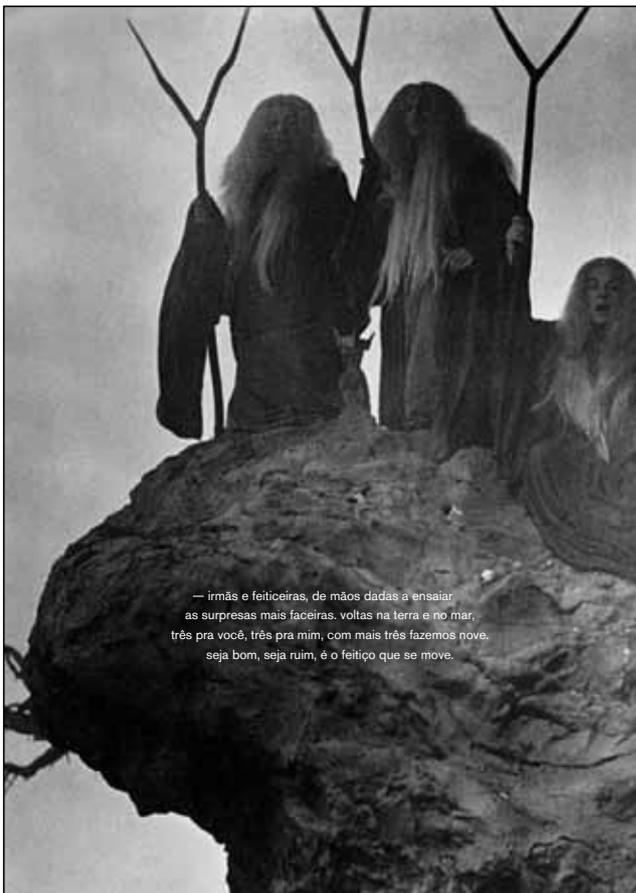
***cobiça  
é querer  
o que  
não se  
tem***



***inveja  
é não querer  
que o  
outro tenha***







— irmãs e feitiçeras, de mãos dadas a ensaiar  
as surpresas mais fáceis, voltas na terra e no mar,  
três pra você, três pra mim, com mais três fazemos nove.  
seja bom, seja ruim, é o feitiço que se move.

A B R A C A D A B R A  
A B R A C A D A B R  
A B R A C A D A B  
A B R A C A D A  
A B R A C A D  
A B R A C A  
A B R A C  
A B R A  
A B R  
A B  
A

#### a lenda dos três irmãos

Uma vez três irmãos estavam viajando por uma rua deserta no crepúsculo. Em tempo os irmãos acharam um rio muito fundo para atravessar e muito perigoso para atravessar a nado. Contudo, esses irmãos haviam aprendido as artes mágicas, e quando eles simplesmente acenaram suas varinhas, uma ponte apareceu acima da água em revolta. Eles estavam na metade do caminho quando perceberam que a ponte estava bloqueada por uma figura encapuzada.

E então, a Morte lhes falou. E a Morte falou com eles. Ela estava brava, pois tinha sido enganada por suas três novas vítimas, que tiraram dela os viajantes que morriam no rio. Mas a Morte, que era traíçoeira resolveu presentear os três irmãos por sua mágica e disse que cada um deveria pedir um prêmio por ser mais esperto que ela.

Assim, o irmão mais velho pediu a varinha mais poderosa que existisse, uma varinha que sempre ganhasse os duelos para seu dono, uma varinha digna do bruxo que derrotou a Morte. Então a Morte foi até uma árvore, voltou e entregou a varinha para o irmão mais velho.

O segundo irmão, que era um homem arrogante, decidiu que ele ia humilhar a Morte até onde pudesse, e então pediu o poder de trazer pessoas de volta à vida. A Morte pegou uma pedra próxima ao rio e disse que com ela ele teria o poder de trazer pessoas da morte para a vida.

E então a Morte perguntou ao irmão mais novo o que ele queria, e ele que era o mais sábio e humilde, não confiava na Morte. Então ele pediu alguma coisa que o fizesse deixar o lugar sem ser seguido pela morte. E ela, contra a sua vontade, deu a ele sua própria capa de invisibilidade.

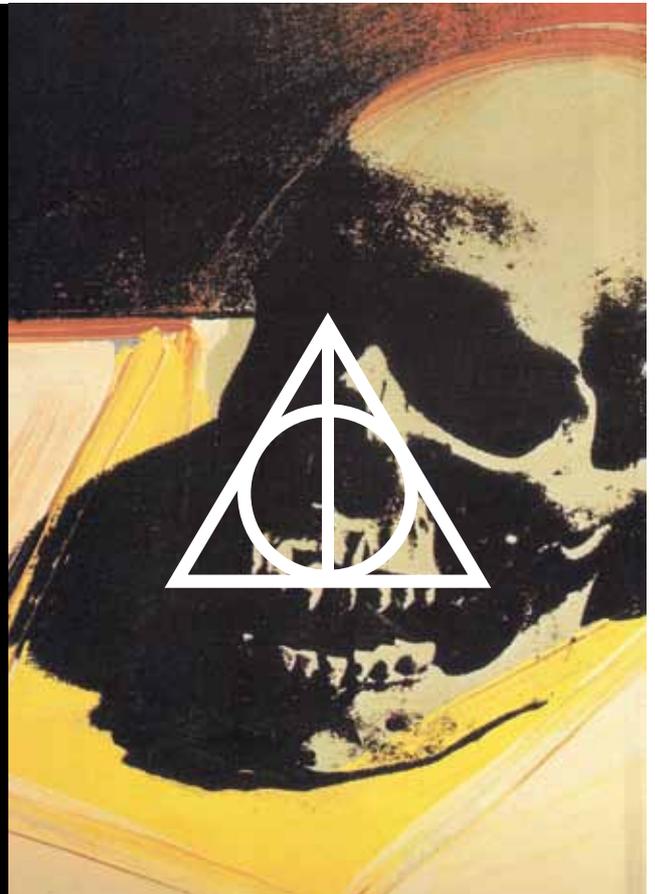
Então a Morte ficou parada e deixou os três irmãos continuarem seus caminhos, e eles seguiram conversando sobre a aventura e os presentes da Morte. Então eles se separaram e cada um foi por um lado.

O primeiro viajou por mais uma semana e encontrando um vilarejo distante desafiou um bruxo com quem tinha uma desavença. Naturalmente, com a Primeira Varinha como sua arma não haveria como perder o duelo que se seguiu. Deixando seu inimigo morto no chão, o irmão mais velho seguiu para uma estalagem, onde ele se gabou da poderosa varinha que ele roubou da Morte, e como ela o fazia invencível.

Uma noite, outro bruxo o pegou desprevenido, bêbado e deitado. O ladrão pegou a varinha e cortou a garganta do irmão mais velho. Assim a Morte pegou o primeiro irmão.

Enquanto isso o segundo irmão viajou até sua própria casa, onde ele vivia sozinho. Então ele pegou a pedra que tinha o poder de trazer os mortos, segurou firme em sua mão e para seu assombro e delírio, a figura de uma garota que ele tinha tido a esperança de casar, antes de sua morte repentina apareceu a sua frente. Ela estava fria e triste separada dele como por um véu. Ela tinha retornado ao mundo dos vivos, mas não pertencia a ele e sofria. Finalmente o segundo irmão ficou louco e se matou para poder de fato ficar com ela. E assim a Morte pegou o segundo irmão.

Mas mesmo a Morte tendo procurado pelo terceiro irmão por muitos anos, ela nunca o achou. Até que finalmente, em idade avançada, o irmão mais novo deu a capa de invisibilidade a seu filho. E cumprimentou a Morte como um velho amigo, e foi até ela feliz, assim como fez em toda a sua vida.



#### Górgonas

Designação coletiva de Esteno, a violenta, Euriale, a errante, e Medusa, a dominadora. Das três irmãs, apenas a Medusa, considerada a Górgona por excelência, era mortal. Habitavam no extremo ocidente da Terra, nas proximidades dos Infernos. Tinham aspecto monstruoso: cabeça enorme e cabeleira de serpentes, dentes longos e agudos, mãos de bronze e asas de ouro. Seus olhos eram faiscantes e quem ousasse fixá-los era petrificado. Os próprios imortais temiam-nas.



### Fúrias

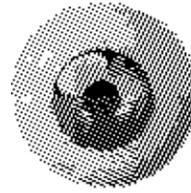
Divindades do mundo infernal entre os humanos. Nasceram da Terra fecundada pelo sangue do Céu. Eram forças misteriosas, que não reconheciam a autoridade dos deuses olímpicos. O próprio Júpiter devia obedecer-lhes. Seu número fixa-se geralmente em três: Aleco, Tisifone e Megeira. Vingadoras dos crimes, perseguiram sua vítima, torturando-a de todas as maneiras, até enlouquecê-la. Geralmente, o criminoso era expulso da cidade e vagava até que alguém o purificasse. As Fúrias, às vezes, enviavam punições coletivas a uma região, assolando-a com uma epidemia. Protetoras da ordem social, vingavam toda falta capaz de colocá-la em risco,

principalmente os crimes de híbris (*hybris*). Expressam a idéia fundamental do espírito grego, segundo o qual a ordem deve ser preservada contra as forças desintegradoras. Assim, uma de suas mais importantes funções era punir o homicídio, voluntário ou não. Castigavam especialmente os crimes contra a família. Foram elas que levaram a desgraça à casa de Agamenão, após o sacrifício de Ifigênia. São representadas com asas, os cabelos emaranhados de serpentes e trazendo nas mãos tochas ou chicotes. Na Grécia, eram chamadas também Eumênides, "Benevolentes". Dessa forma, procurava-se aplacá-las e impedir que fizessem mal aos homens.



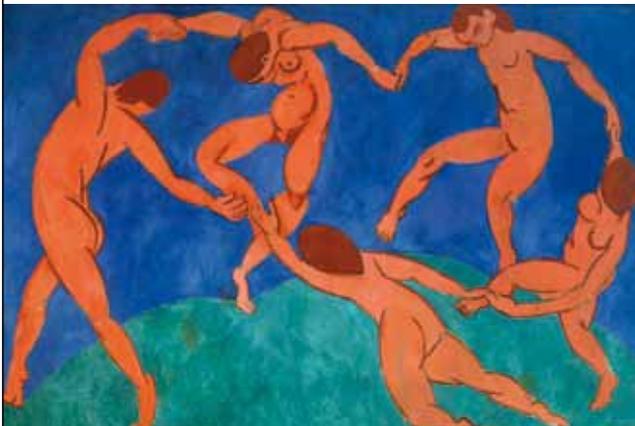
### Gréias

"Mulheres velhas", nome de Dino, Enio e Péfredo, filhas de Fóreis e Ceto, e irmãs das Górgonas, com as quais eram freqüentemente confundidas. Já nasceram velhas. Todas as três, em conjunto, possuíam um só dente e um só olho, dos quais se serviam alternadamente. Encarregadas de guardar o caminho que conduzia à morada das Górgonas, foram enganadas por Perseu, quando este se dispôs a matar a Medusa. O herói conseguiu apoderar-se de seu único olho, de modo que as três mergulharam no sono ao mesmo tempo e ele pôde realizar sua façanha sem perigo. Segundo outra versão, Perseu tomara-lhes o olho e o dente e recusou-se a devolvê-los se as velhas mulheres não o encaminhassem às Ninfas que lhe forneceriam os meios de vencer a Medusa: sandálias aladas, uma espécie de sacola e o capacete de Plutão.



### Graças

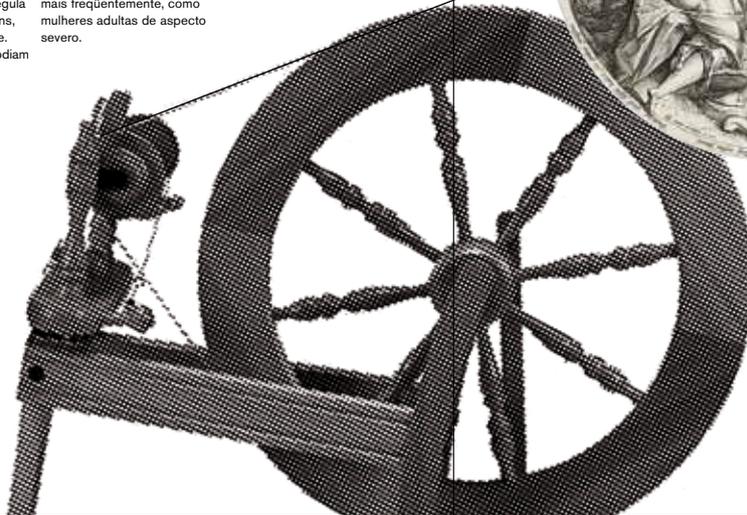
Aglaia, Eufrosina e Talia, filhas de Júpiter e Eurinome. Personificavam a beleza e o encanto. Incumbiam-se de espalhar alegria na natureza, no coração dos homens e mesmo entre os deuses. Presidiam ao prazer da conversação e às boas relações sociais. Costumam atribuir-lhes toda sorte de influências sobre os trabalhos do espírito e obras de arte. Habitavam no Olimpo, em companhia das Musas, com as quais, às vezes, formavam coros. Pertenciam ao séquito de Vênus, embora acompanhassem também Minerva, Apolo, Eros e Baco. As Graças são representadas sob a forma de três jovens nuas, das quais uma dirige o olhar em direção oposta ao das outras duas.



## Parcas

Nome latino das Moiras, originalmente, Parca significava "parte" — de vida, de felicidade, de infortúnio. Cada ser humano possuía a sua Parca. Depois, essa abstração tornou-se uma divindade, assemelhando-se à Quere, sem ter, entretanto, o mesmo caráter violento e sanguinário. Aos poucos, desenvolveu-se a idéia de uma Parca universal, dominando o destino de todos os homens. E, finalmente, passou-se a conceber três Parcas. Filhas de Júpiter e Têmis, ou, segundo outra versão, da Noite, personificavam o Destino, poder incontrolável que regula a sorte de todos os homens, do nascimento até a morte. Nem mesmo os deuses podiam

transgredir suas leis, sem pôr em perigo a ordem do mundo. Seus nomes correspondiam a suas funções: Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropos, a irremovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim. Como deusas do Destino, as Parcas presidiam os três momentos culminantes da vida humana: o nascimento, o matrimônio e a morte. São representadas como velhas ou, mais freqüentemente, como mulheres adultas de aspecto severo.



(...) a cidade de Tebas viu-se afligida por um monstro, que assolava as estradas e era chamado de Esfinge. Tinha a parte inferior do corpo de leão e a parte superior de uma mulher e, agachada no alto de um rochedo, detinha todos os viajantes que passavam pelo caminho, propondo-lhes um enigma, com a condição de que passariam sãos e salvos aqueles que o decifrassem, mas seriam mortos os que não conseguissem encontrar a solução. Ninguém conseguira decifrar o enigma, e todos haviam sido mortos. Édipo, sem se deixar intimidar pelas assustadoras narrativas, aceitou, ousadamente, o desafio.

— Qual é o animal que de manhã anda com quatro pés, à tarde com dois e à noite com três? — perguntou a Esfinge.

— É o homem, que engatinha na infância, anda ereto na juventude e com ajuda de um bastão na velhice. — respondeu Édipo.

A Esfinge ficou tão humilhada ao ver resolvido o enigma, que se atirou do alto do rochedo e morreu. (...)



A Quimera era um monstro horripilante, que expelia fogo pela boca e pelas narinas. Sua aparência é descrita de forma diversa nas várias narrativas mitológicas ou nas artes plásticas. Possui, por exemplo, cabeça e corpo de leão, com duas cabeças anexas, uma de cabra e outra de serpente ou de dragão. Outra versão descreve duas cabeças ou até mesmo uma cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente.



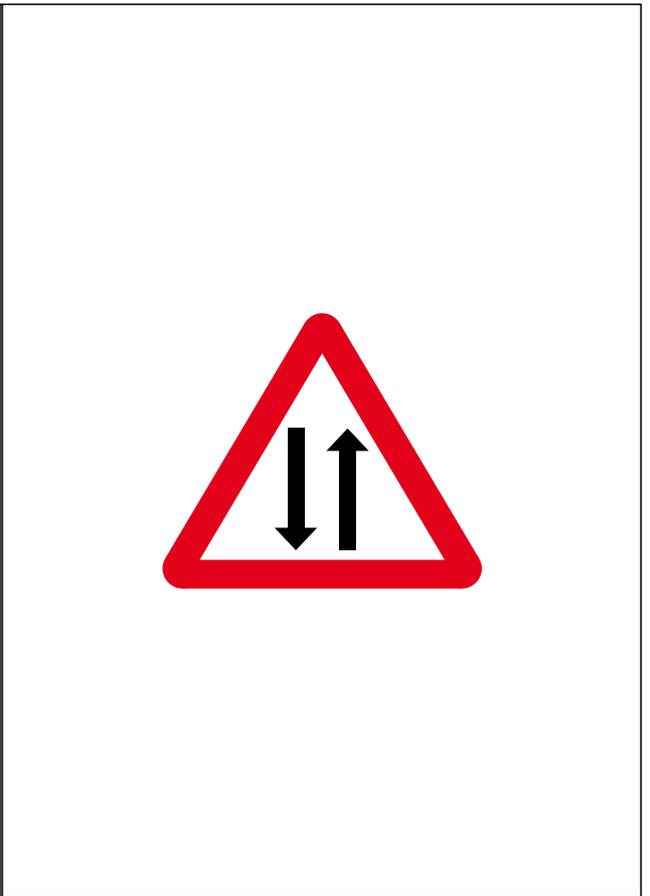
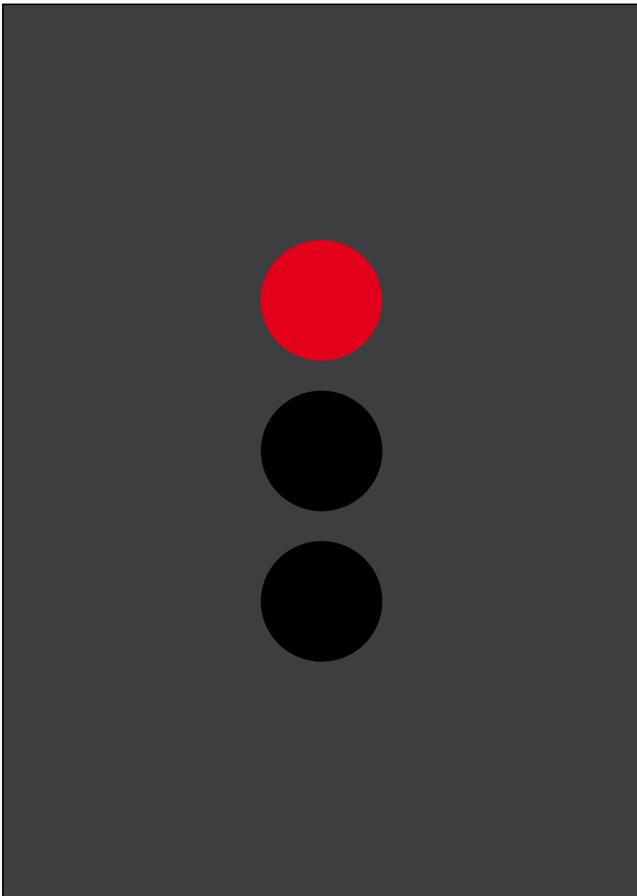


Cérbero era um monstruoso cão de múltiplas cabeças que guardava a entrada de Hades, o reino subterrâneo dos mortos, deixando as almas entrarem, mas jamais saírem. O último trabalho de Hércules foi capturá-lo vivo sem usar armas e o levar até a Terra, devolvendo-o ao seu posto em seguida.



Os Centauros tinham a cabeça e o tronco do homem e o restante do corpo do cavalo. Quiron foi o mais sábio e justo dos centauros e, quando morreu, Júpiter colocou-o entre as estrelas, como a constelação de Sagitário. Este signo simboliza a união dos três planos da existência: o plano animal, representado pelo corpo do cavalo, o plano racional ou mental, simbolizado pelo cavaleiro humano e o plano espiritual, representado pelo arco e flecha que o centauro usa, na busca de alcançar sua estrela. É o simbolismo da procura de um sentido último para a existência humana. É o símbolo da coesão e da unificação, a síntese da união do terrestre e o celeste, do real e do ideal, do inconsciente e o consciente, do instintivo e do racional, da matéria e do espírito, do humano e do Divino.





LIBERTADE  
IGUALDADE  
FRATERNIDADE

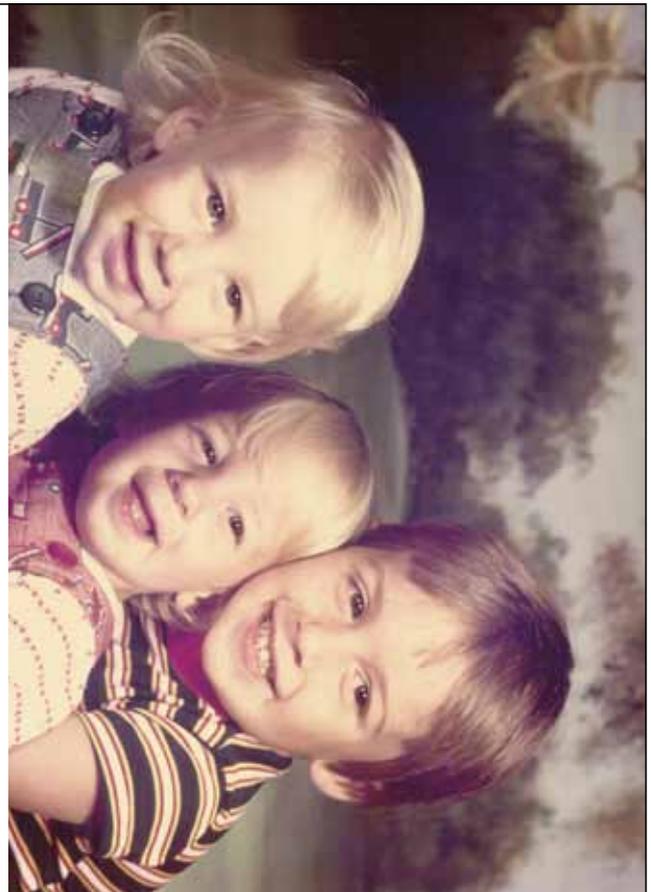


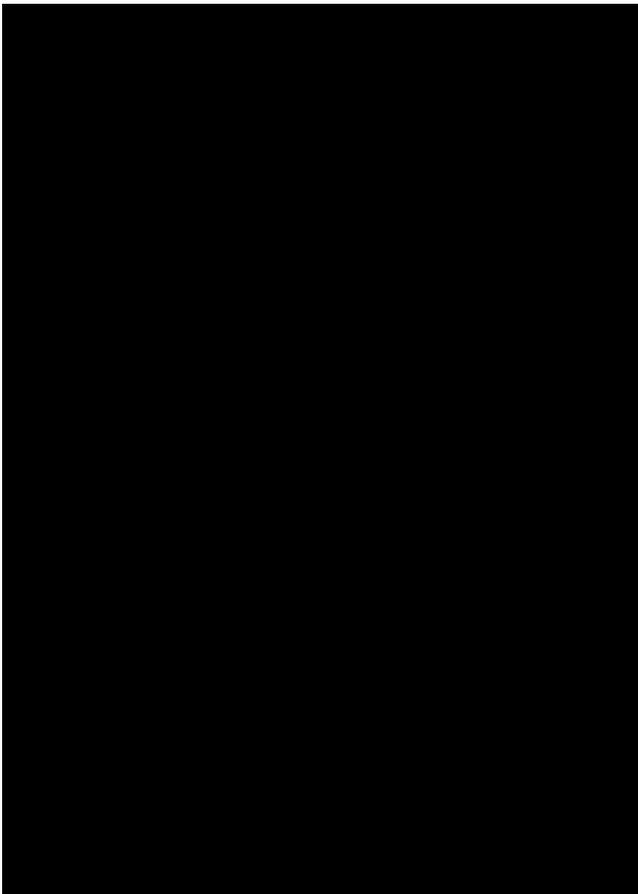
LIBERTAS  
TAMEN  
QUE SERA



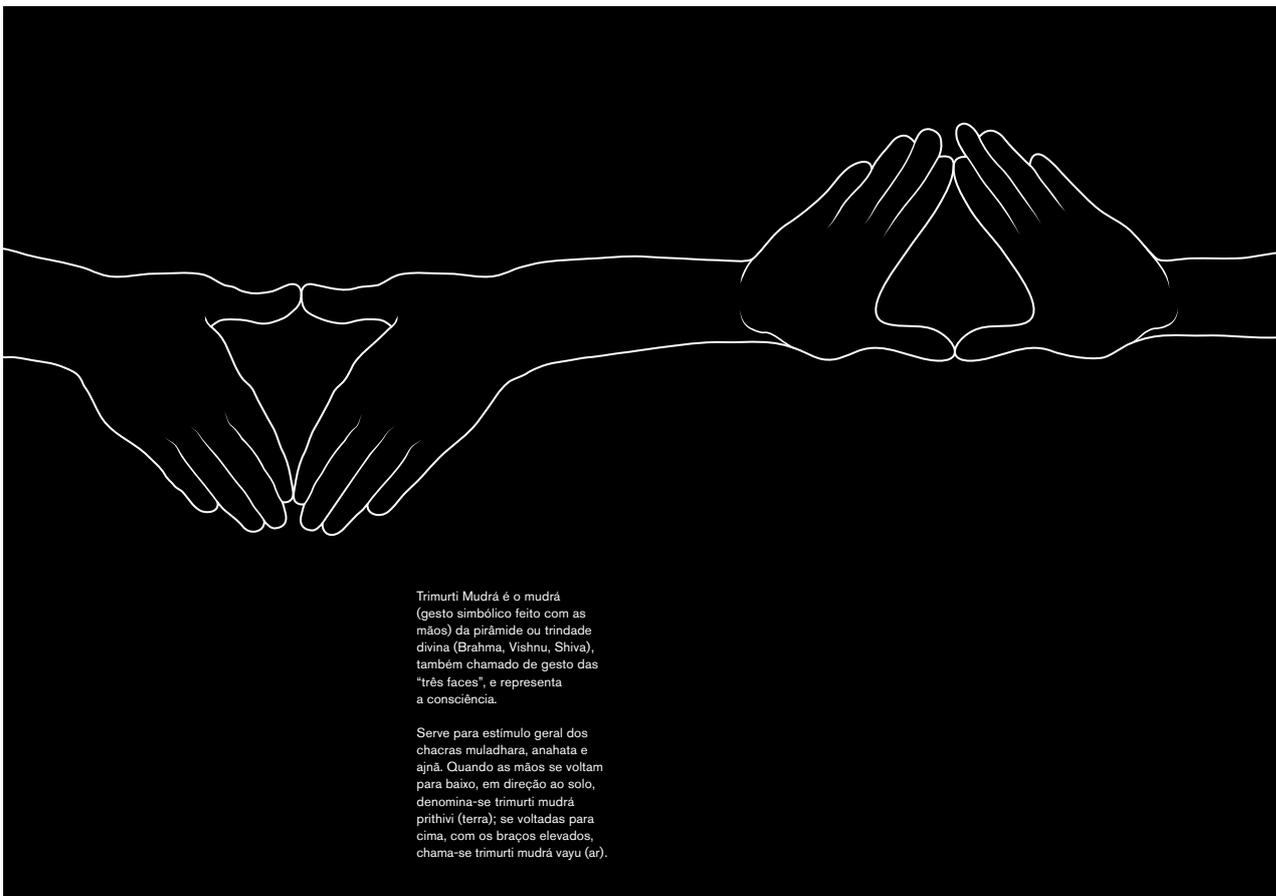


As representações de seres sob três formas gêmeas — animais, homens, heróis ou deuses — podem significar várias triades que correspondem a certas atribuições: os três níveis do cosmo; a criação, a conservação e a destruição (Brahma, Vishnu, Shiva); ou as qualidades: força, santidade, ciência; vitalidade, inteligência, alma; diferentes estados de um mesmo ser, tais como: sono, sonho e vigília ou ainda nas suas passagens através dos três mundos (céu, ar e terra) da cosmologia celta, senão em uma passagem no tempo, onde se representa a totalidade do passado, do presente e do futuro.





Todas as tríades  
podem ser  
representadas.  
Mas essa  
representação  
polimorfe  
indica, também,  
a unidade subjacente  
ao múltiplo,  
que não  
é menos  
importante  
no símbolo  
do que a  
manifestação  
diversificada.



Trimurti Mudrá é o mudrá  
(gesto simbólico feito com as  
mãos) da pirâmide ou trindade  
divina (Brahma, Vishnu, Shiva),  
também chamado de gesto das  
"três faces", e representa  
a consciência.

Serve para estímulo geral dos  
chacras muladhara, anahata e  
ajná. Quando as mãos se voltam  
para baixo, em direção ao solo,  
denomina-se trimurti mudrá  
prithivi (terra); se voltadas para  
cima, com os braços elevados,  
chama-se trimurti mudrá vayu (ar).

# ॐ

O Om é o mantra mais importante do hinduísmo e outras religiões. É o nome de Deus, a vibração do Supremo, o som do universo e a semente que fecunda os outros mantras. É considerado o som primordial que esteve presente na criação do universo, aquele que contém todos os outros sons, todas as palavras, todas as línguas e todos os mantras.

O som é formado pelo ditongo das vogais a e u, e a nasalização, representada pela letra m. Por isso é também grafado Aum. Quando tomado letra por letra, representa a divina energia (Shakti) reunida em seus três aspectos elementares: Brahma Shakti (criação), Vishnu Shakti (preservação) e Shiva Shakti (liberação ou destruição). As três letras correspondem ainda aos três estados de consciência: vigília, sono e sonho.



Dattatreya, considerado por alguns Hindus do oeste indiano a encarnação da trindade Brahma, Vishnu e Shiva, coletivamente conhecida como trimūrti (em sânscrito: Trimurti, "três formas").

A principal triade egípcia era constituída por Osiris, Ísis e Hórus, respectivamente pai, mãe e filho. Era a mais popular e a mais adorada por todo o Egito.



### ***Oração à Santíssima Trindade***

Ó benigna Trindade,  
Pai, Filho e Espírito Santo, um só Deus,  
ensina-me, dirige-me, ajuda-me  
segundo a minha esperança.  
Pai, com o teu poder, fixa a minha mente em Ti  
e enche-a de santos e divinos pensamentos.  
Filho, com a tua sabedoria eterna,  
ilumina a minha inteligência  
com o conhecimento da suprema verdade.  
Espírito Santo, amor do Pai e do Filho,  
leva para ti a a minha vontade  
e abrasa-a no fogo ardente da tua caridade.  
Possa eu, ó adorável Trindade,  
louvar-Te e amar-Te tão perfeitamente  
como os santos e os anjos!





## INFERNO CANTO XXXIV

Na Judica estão os traidores dos seus senhores e benefactores. No meio está Lúcifer, que com três bocas dilacera três entre os mais horrendos pecadores: de um lado Judas, do outro Bruto e Cássio, que mataram a Júlio César. Virgílio, ao qual Dante se agarra, desce pelas costas peludas de Lúcifer até o centro da terra. Daí segundo o murmúrio de um regato, saem e avistam as estrelas no outro hemisfério.

Qual meu espanto há sido em contemplando  
Três faces na estranhíssima figura!  
39 Rubra cor na da frente está mostrando;

Das outras cada qual, da pádua escura  
Surdindo, às mais ajunta-se e se ajeita  
42 Sobre o crânio da infanda criatura.

Entre amarela e branca era a direita;  
A cor a esquerda tem que enluta a gente  
45 Do Nilo às margens a viver afeita.

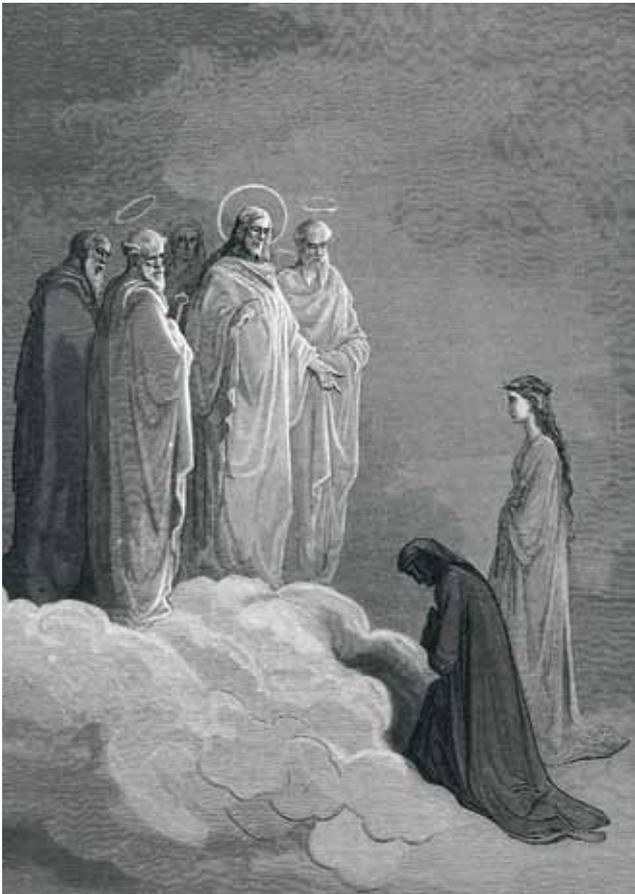


## PURGATÓRIO CANTO XXV

Subindo por estreita senda, do sexto ao sétimo e último compartimento, Dante pergunta a Virgílio como podem emagrecer as almas, que não precisam de alimento. Respondem-lhe Virgílio, antes, e depois Baticólio. Este fala da geração do corpo do homem, da alma que nele Deus infunde, e da maneira de existência depois da morte. O compartimento no qual acabam de chegar está cheio de flamas, nas quais estão se purificando as almas dos luxuriosos.

Ao longe da árdua borda caminhava  
Um por um: precipício temeroso  
117 De um lado, e do outro o fogo eu receava.

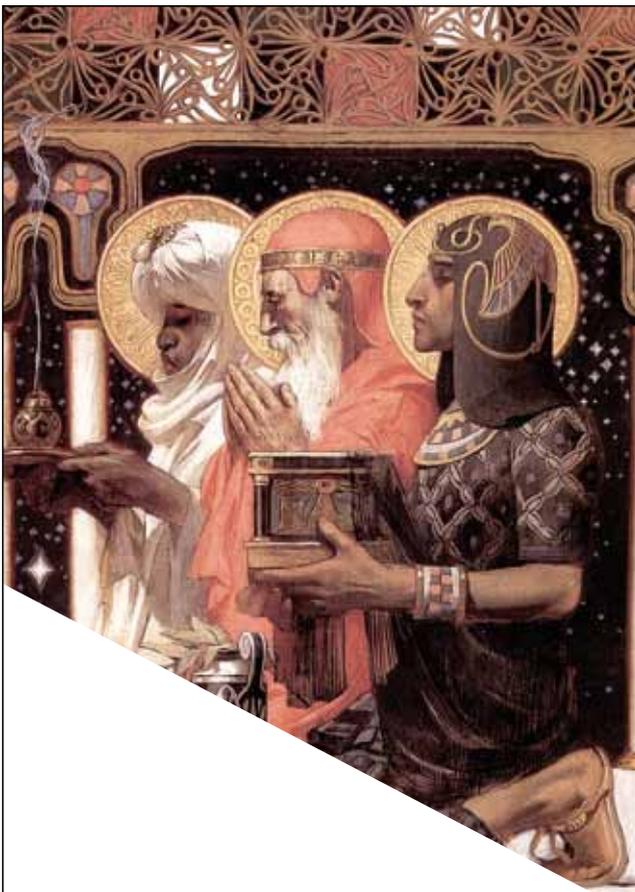
Disse Virgílio: — “Aqui bem cauteloso  
Deve aplicar aos olhos seus o freio  
120 Quem não quiser dar passo perigoso.” —



## PARAÍSO CANTO XXIV

Beatriz prega aos santos que iluminem o intelecto de Dante. Eles manifestaram o seu assentimento. O mais luminoso entre os santos, S. Pedro, aproxima-se mais do Poeta, o interroga sobre a Fé. O apóstolo aprova inteiramente as respostas de Dante o abençoa, cingindo-o três vezes com o seu esplendor.

Em torno a Beatriz girou formoso  
Por vezes três com tão divino canto,  
24 Que trasladar não posso o som donoso.



Os Três Macacos Sábios ilustram a porta do Estábulo Sagrado, um templo japonês do século XVII. Sua origem é baseada em um trocadilho japonês. Seus nomes são *mizaru* (o que cobre os olhos), *kikazaru* (o que tapa os ouvidos) e *iwazaru* (o que tapa a boca), que é traduzido como não ouça o mal, não fale o mal e não veja o mal. A palavra *saru*, em japonês, significa "macaco" e tem o mesmo som da terminação verbal *zaru*, que está ligado à negação.

(...) Três elementos constituem todas as experiências. Eles são as categorias universais do pensamento e da natureza.

Primeiridade é a categoria que dá à experiência sua qualidade distintiva, seu frescor, originalidade irrepitível e liberdade. Não a liberdade em relação a uma determinação física, pois que isso seria uma proposição metafísica, mas liberdade em relação a qualquer elemento segundo. O azul de um certo céu, sem o céu, a mera e simples qualidade do azul, que poderia também estar nos seus olhos, só o azul, é aquilo que é tal qual é, independente de qualquer outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, primeiridade é um componente do segundo.

Secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei.

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro. (...)

Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido.

Nessa medida, o simples ato de olhar já está carregado de interpretação, visto que é sempre o resultado de uma elaboração cognitiva, fruto de uma mediação signica que possibilita nossa orientação no espaço por um reconhecimento e assentimento diante das coisas que só o signo permite.

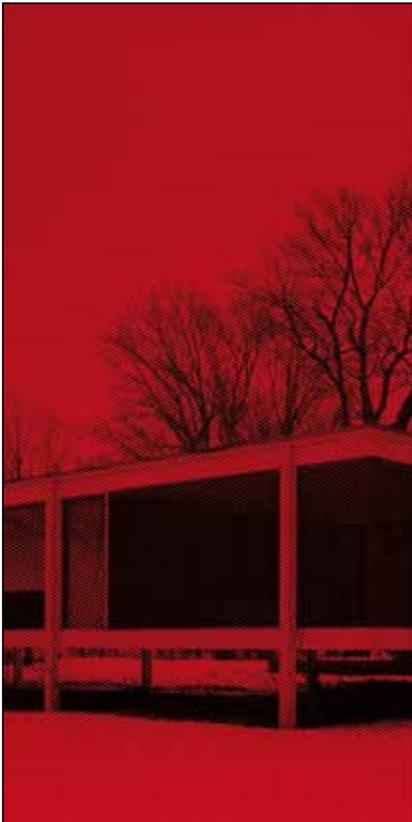
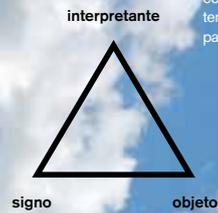
O homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação, que Peirce denomina

*interpretante* da primeira. Daí que o signo seja uma coisa de cujo conhecimento depende o conhecimento de uma outra coisa, o *objeto* do signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos.

Em síntese: compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*.

O significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente. O significado de um pensamento ou signo é um outro pensamento. Por exemplo: para esclarecer o significado de qualquer palavra, temos que recorrer a uma outra palavra que, em alguns traços, possa substituir a anterior. Basta folhear um dicionário para que se veja como isto, de fato, é assim.

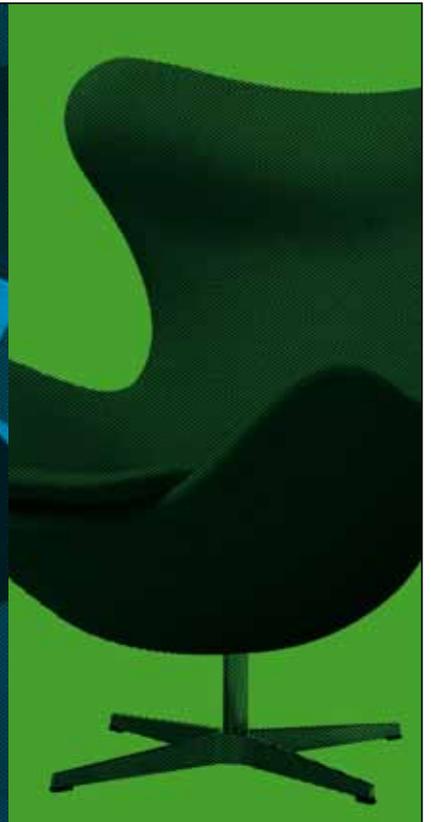
Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta signica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível. (...)



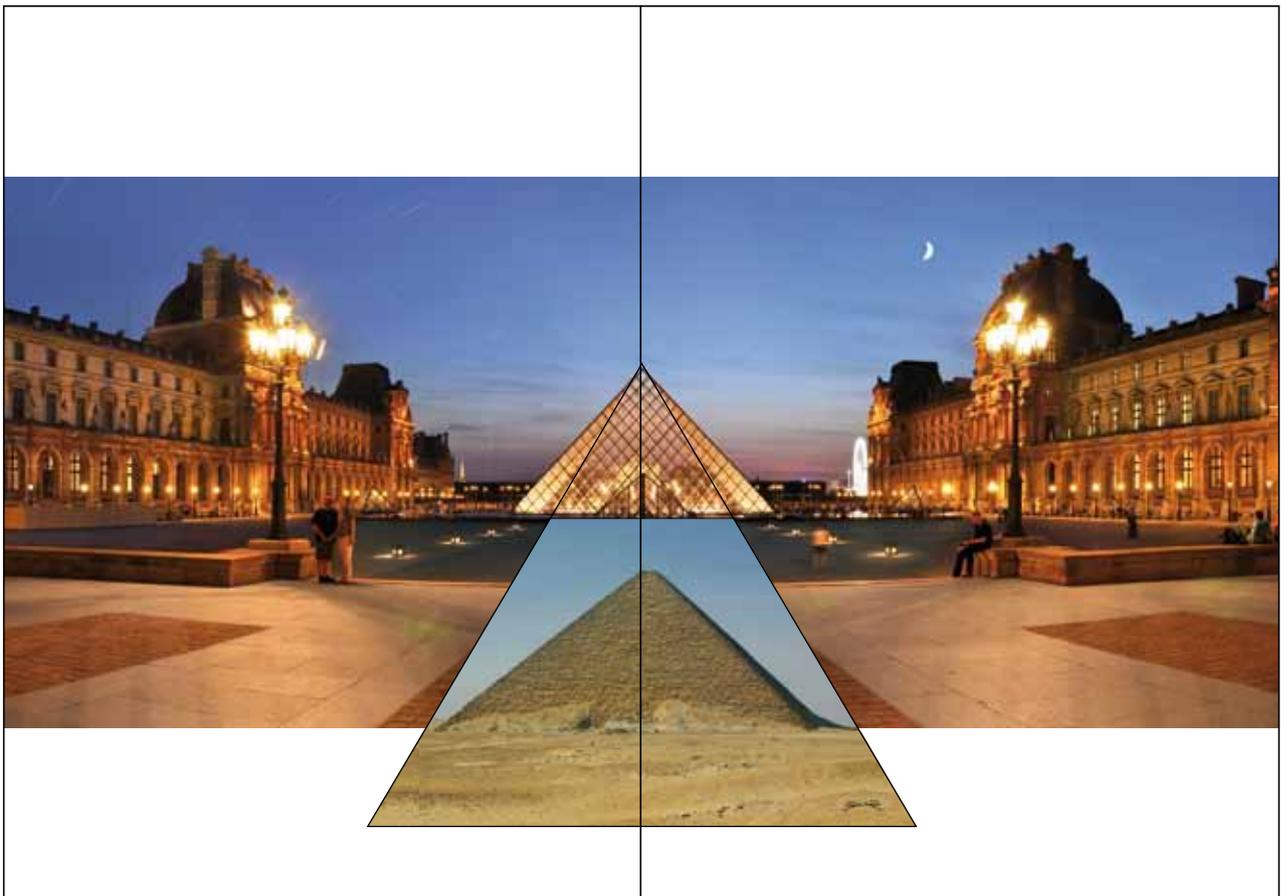
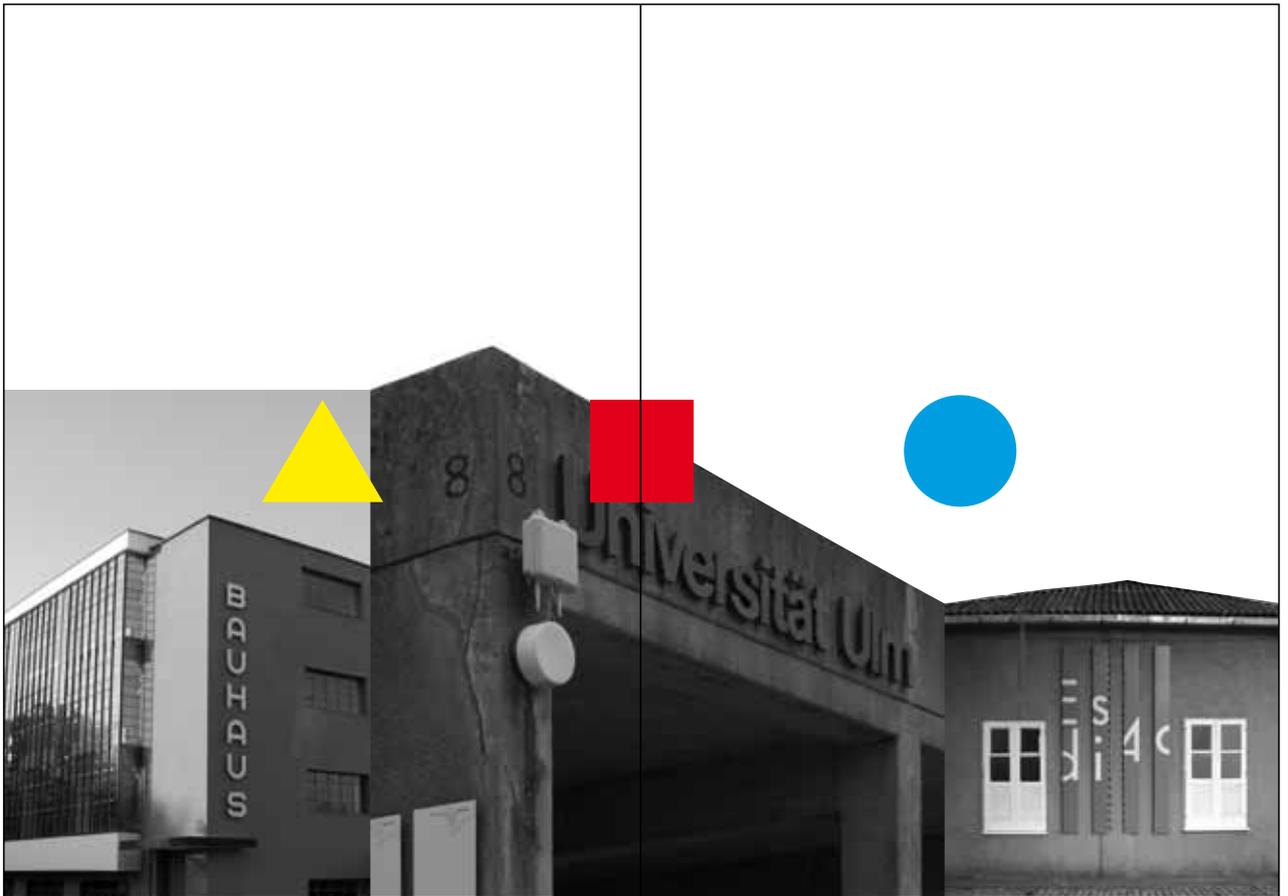
arquitetura

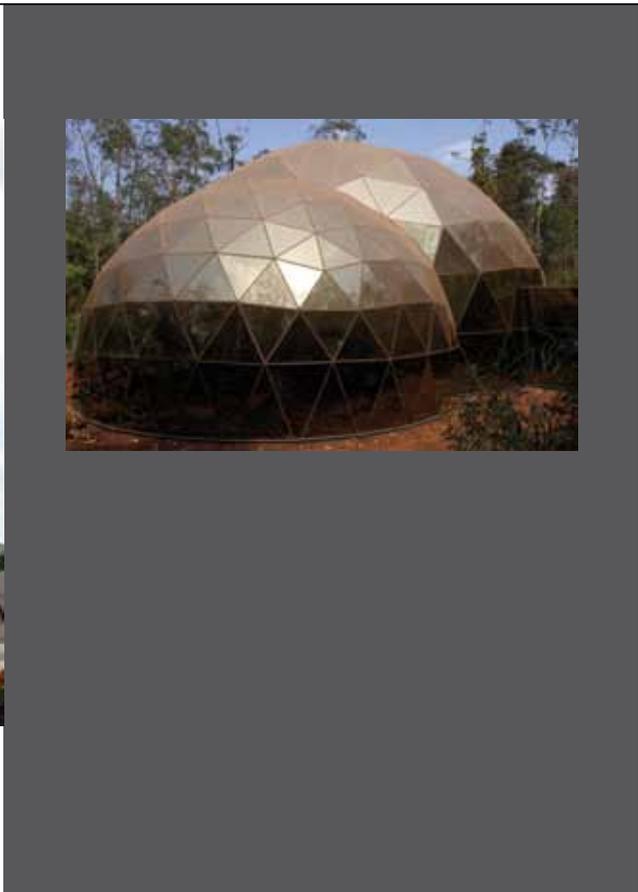
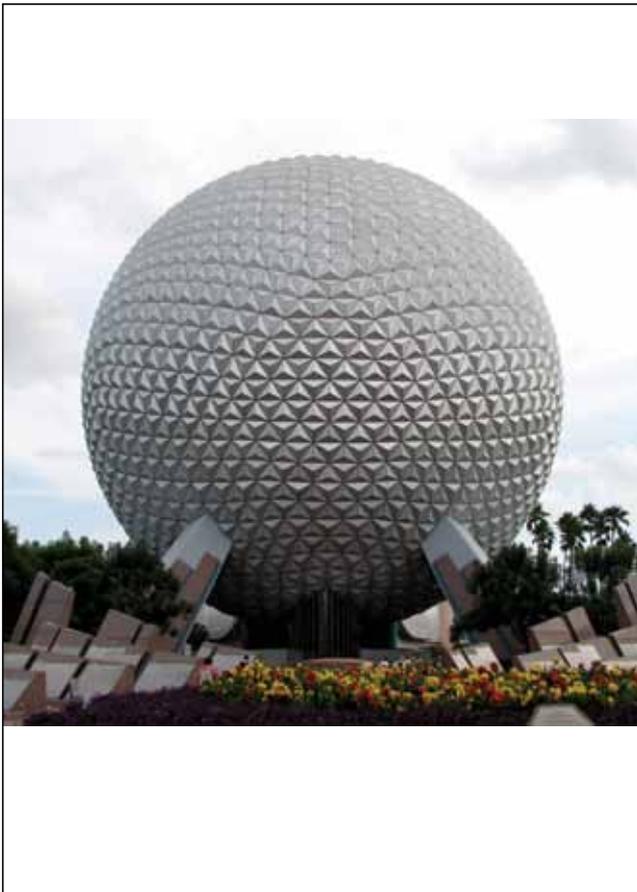
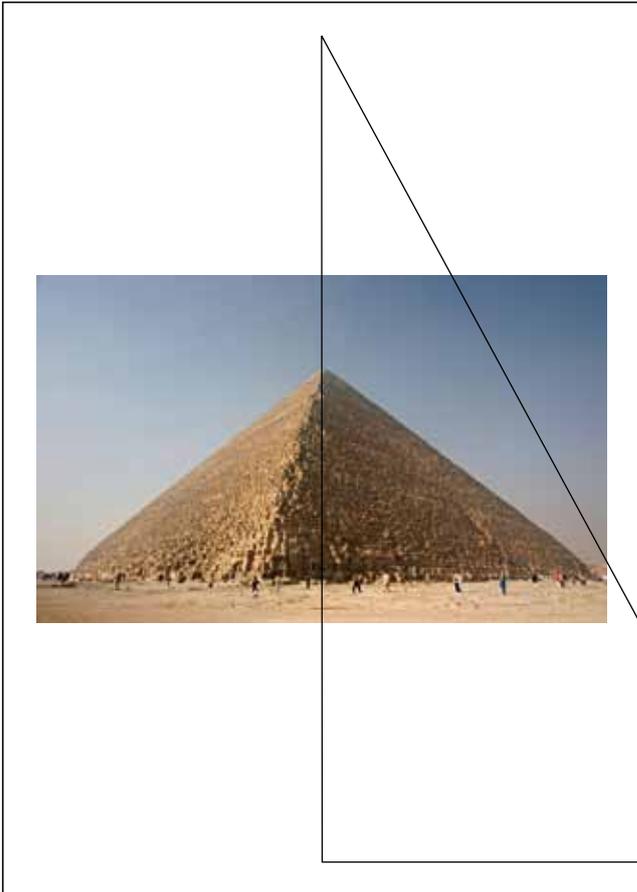


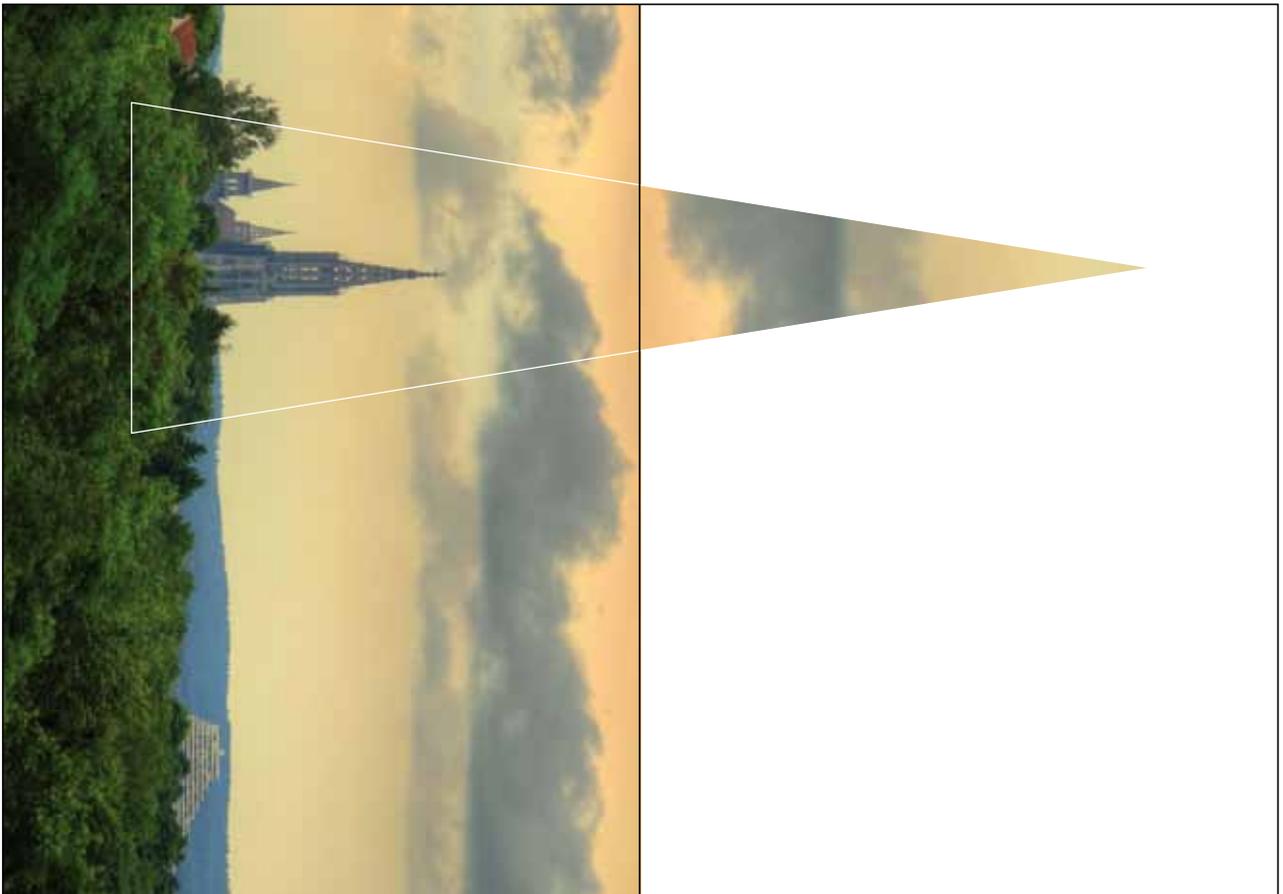
arte



design







3

Realizado por Igor Postiga e orientado por Noni Geiger.

© Todos os direitos reservados.

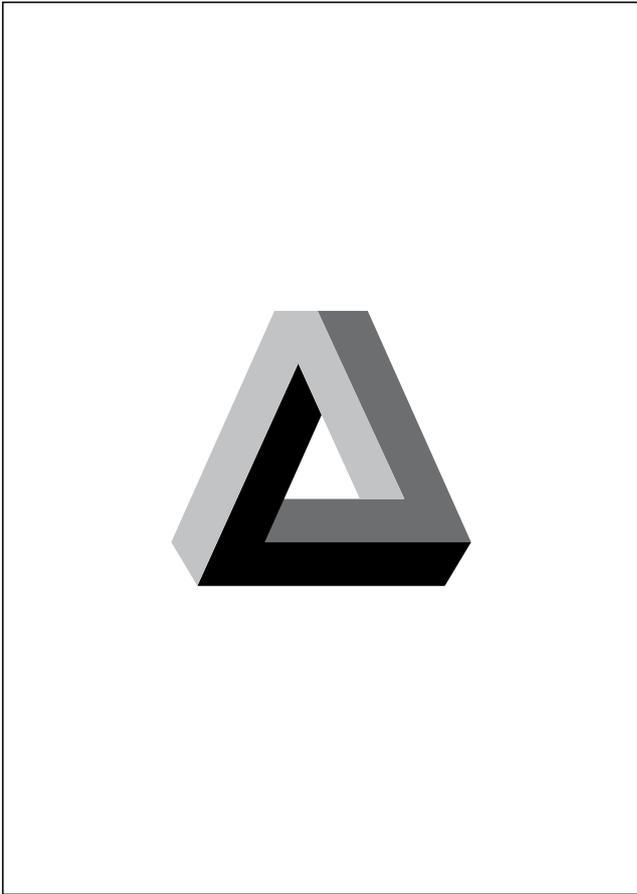
Este livro foi apresentado como projeto integrante ao trabalho de conclusão na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em dezembro de 2011.

Esta publicação possui 144 páginas divididas em 6 cadernos de 24 páginas costurados artesanalmente. O formato das páginas é de 17 x 24cm e o da sobrecapa aberta é de 48 x 67,5cm.

As fontes utilizadas são Akzidenz Grotesk, editada pela fundição Berthold, Berlim, 1898; Futura, desenhada por Paul Renner entre 1924 e 1926; e Bauer Bodoni, revival dos tipos de Giambattista Bodoni, desenvolvidos entre 1765 e 1813, gravado por Louis Hoell para a fundição Bauer, Frankfurt, 1924.

Miolo impresso a laser em papel Offset 90g/m<sup>2</sup> e sobrecapa impressa em jato de tinta em papel Opaline 120g/m<sup>2</sup>.

Por decisão do autor, as páginas não são numeradas.

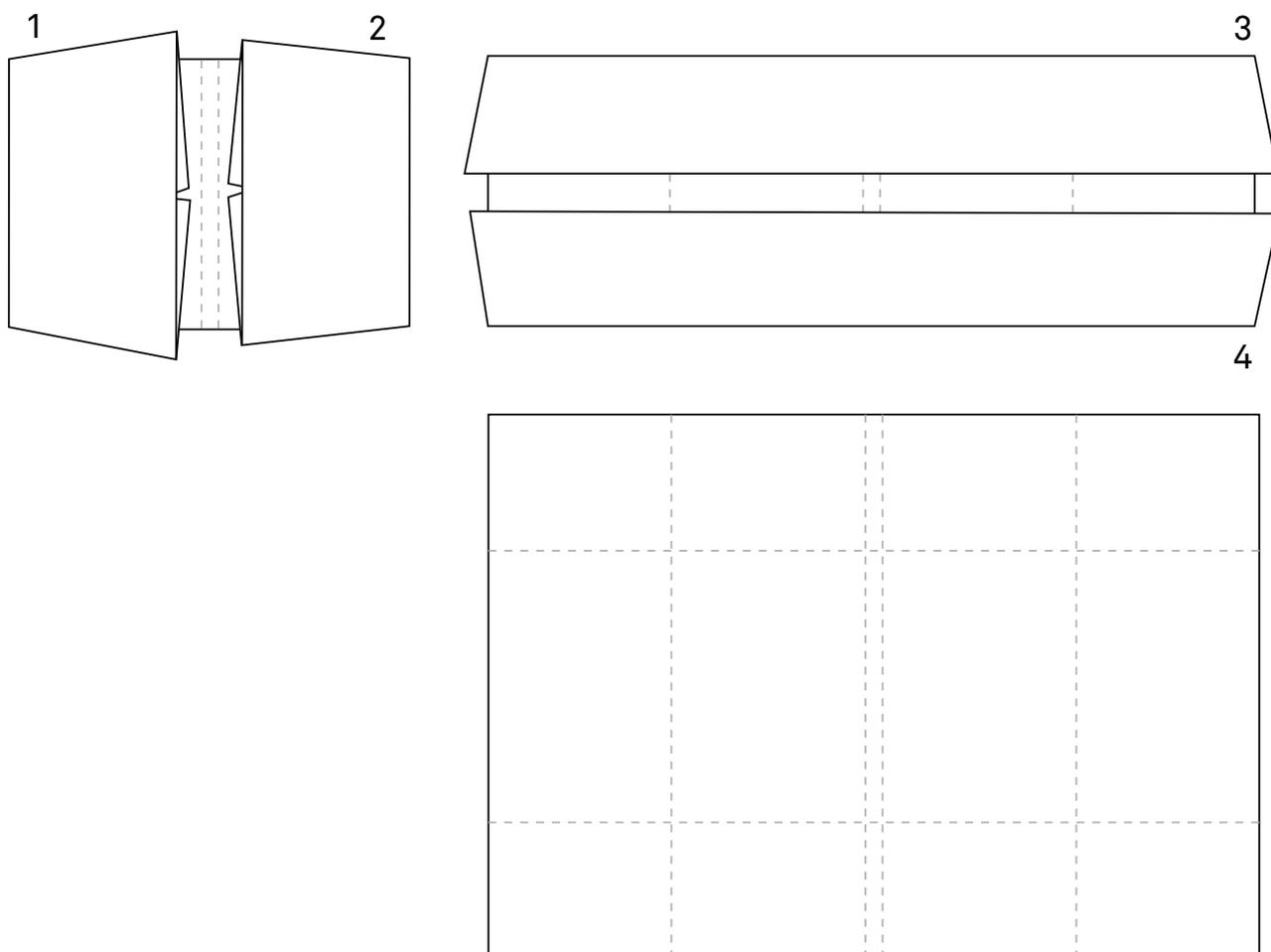


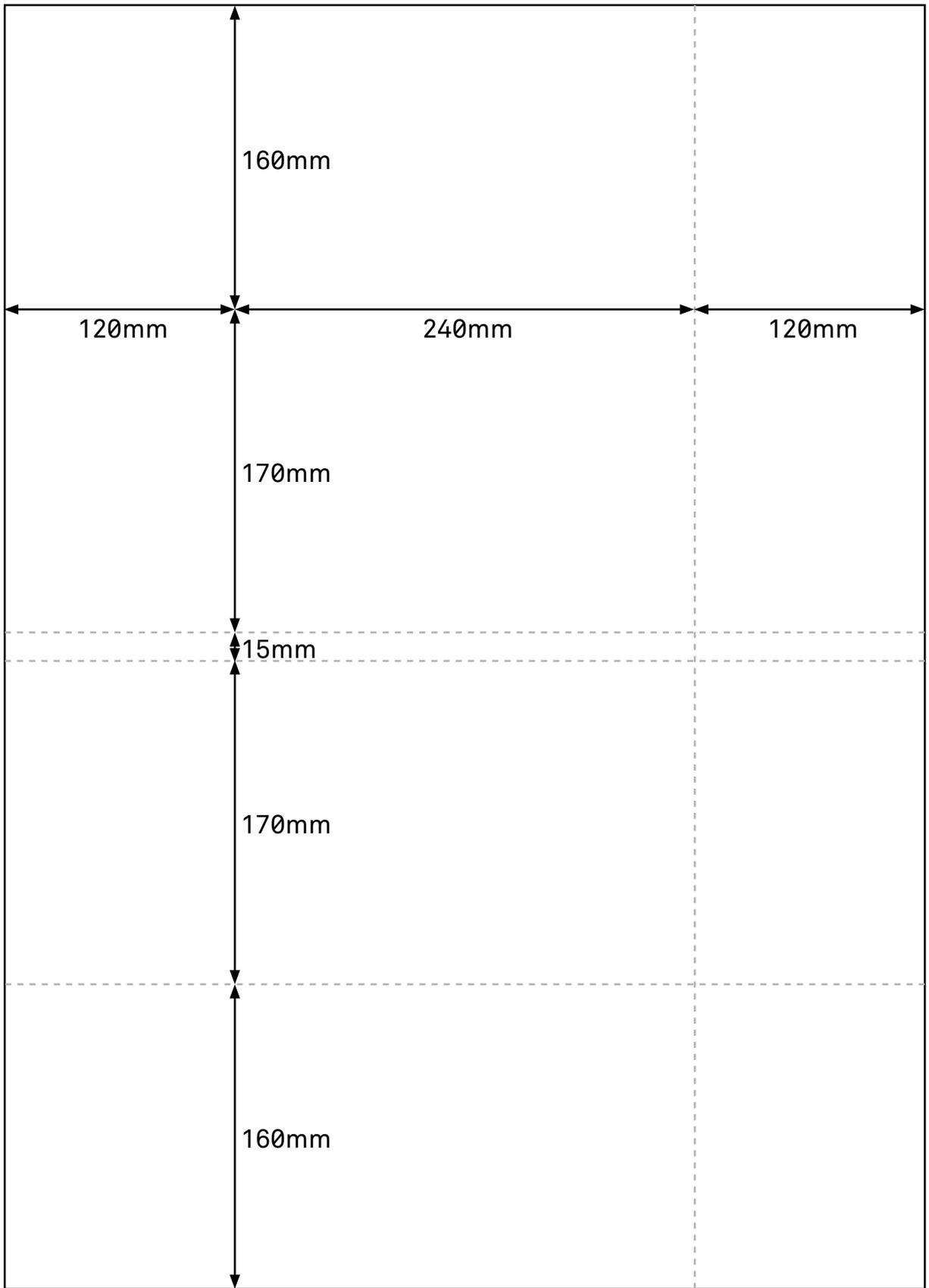
## 6.2 sobrecapa 6.2.1 definições

A ausência de uma capa rígida é compensada pela adoção da sobrecapa, que, quando aberta, mede 48 × 67,5cm.

Impressa em papel Opaline 120g/m<sup>2</sup>, exerce tripla função: proteger o livro, à medida em que o contém; introduzir graficamente, na face externa, o assunto abordado; e apresentar, na face interna, os créditos dos textos e das imagens utilizados na publicação.

Esta última função provê ainda a possibilidade extra de fazer da sobrecapa um guia de leitura paralelo e auxiliar a do próprio livro.



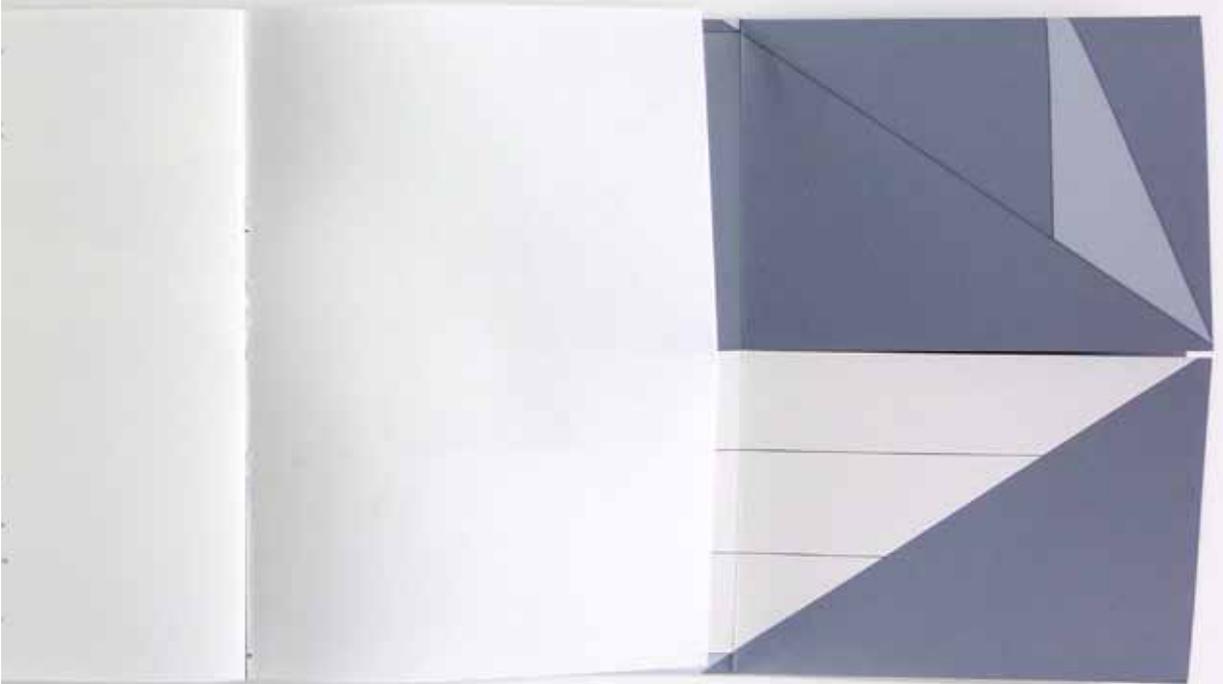
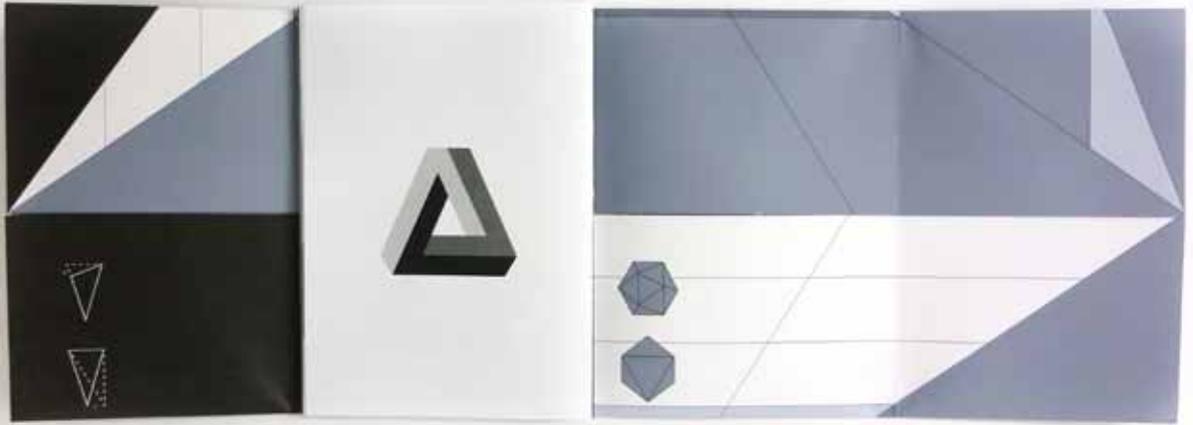


sobrecaça aberta em sentido vertical, em escala 1:3

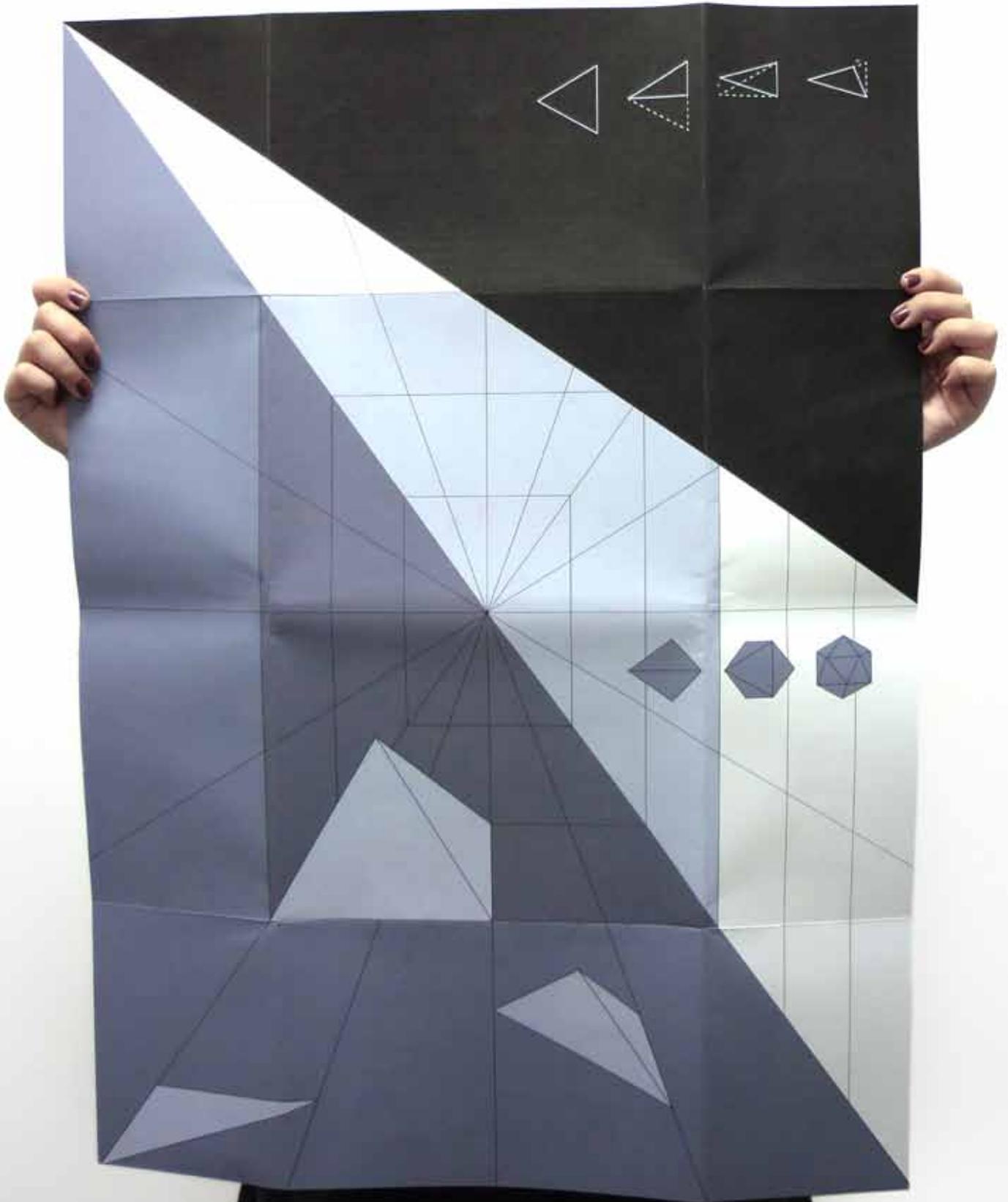
## 6.2.2 fotos

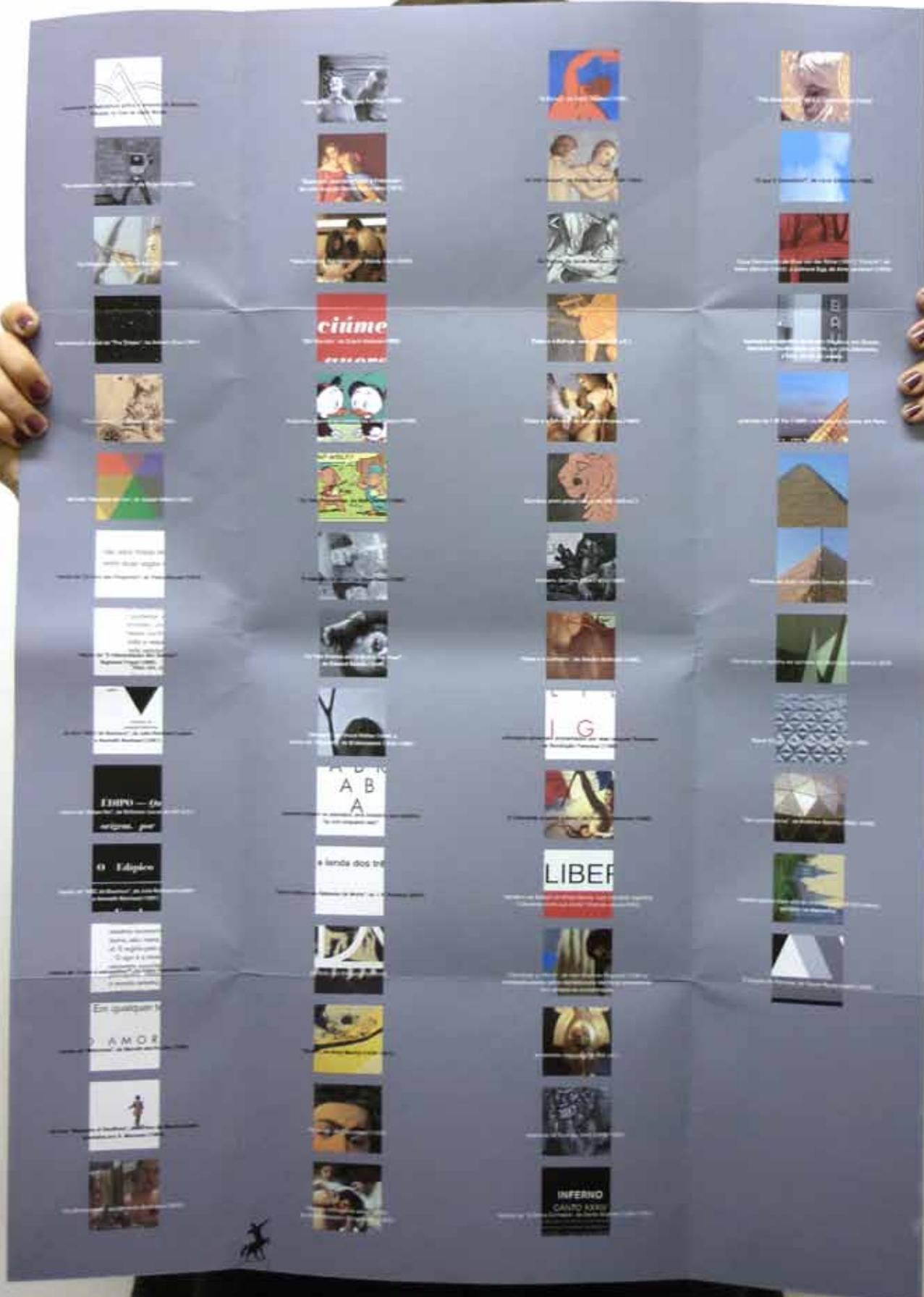




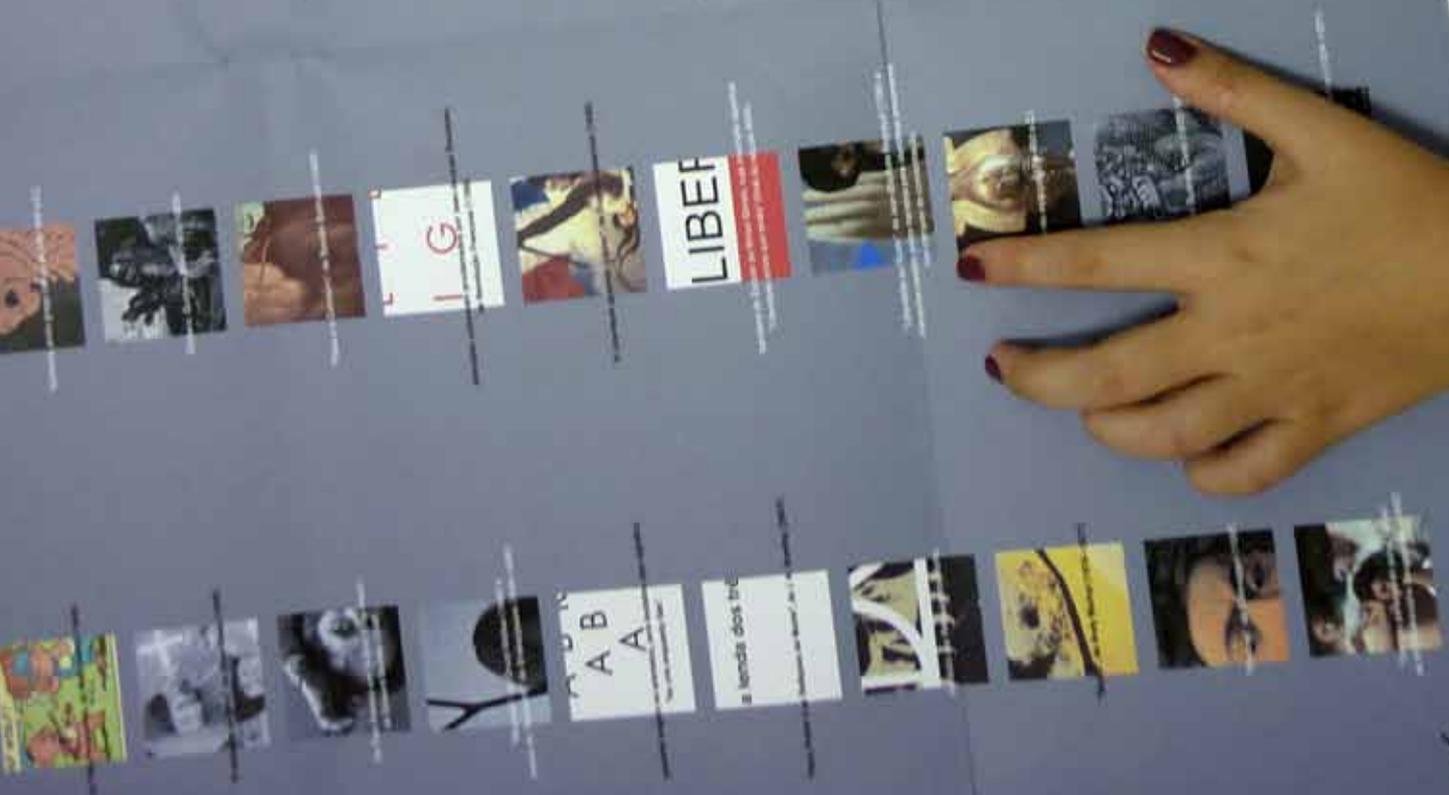
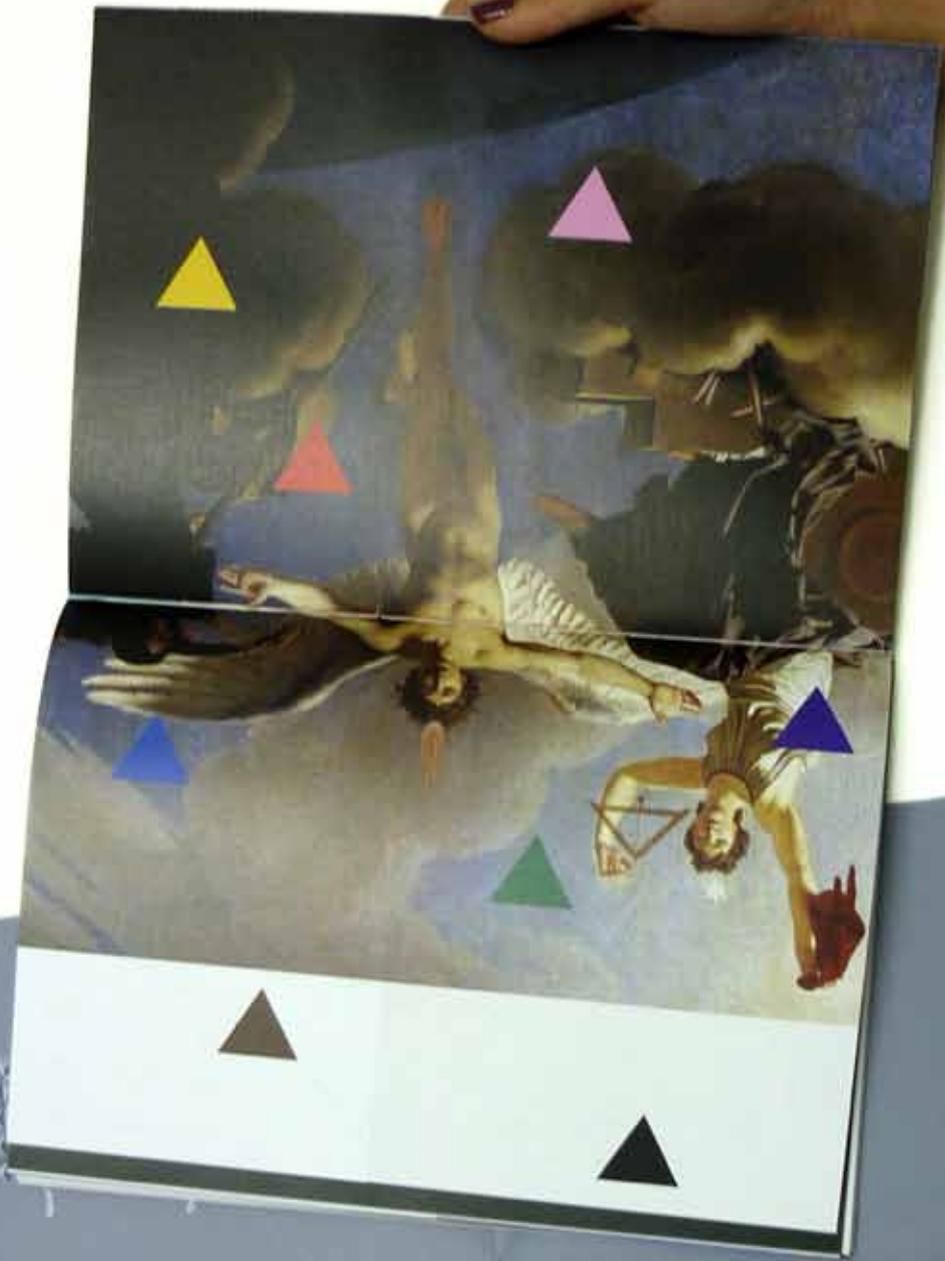








INFERNO  
CANTO XXXII



## 7 conclusão

Um possível desdobramento do projeto, a partir da inclusão de outras áreas do saber, é trabalhar as relações baseadas em diferentes números, como, por exemplo, o quatro (quadrado, quatro pontos cardeais, quatro estações, etc), o cinco (pentagrama, cinco sentidos, cinco dedos, etc) ou o sete (sete anões, sete notas musicais, sete pecados capitais, sete dias da semana, etc).

# 8 índice de referências

(em ordem de ocorrência no livro)

p 1

ornamento na arquitetura gótica e símbolo da Santíssima Trindade no final da Idade Média.

p 16

“Um homem com uma câmera”, de Dziga Vertov (1929).

p 17

“La Clairvoyance”, de René Magritte (1936).

pp 18–23

manipulação digital de “The Tripper”, de Antonio Dias (1971).

p 27

“Uranometria”, de Johann Bayer (1661).

pp 34–35

trecho das páginas 90 e 170–171 do livro “A Interação da Cor”, de Joseph Albers (1963).

pp 46–49

trecho do capítulo 36 de “O livro das perguntas”, de Pablo Neruda (1974).

pp 50–53

trecho das páginas 274–279 do livro “A interpretação dos sonhos”, de Sigmund Freud (1899).

pp 50–51 e p 58

trecho da página 57 do livro “ABC da Bauhaus”, de Ellen Lupton e J. Abott Miller (1991).

p 54

trecho de “Édipo Rei”, de Sófocles (cerca de 427 a.C.).

p 61

trecho das páginas 72–73 de “O que é psicanálise?”, de Fabio Herrmann (1983).

pp 62–65

trecho de “Máscaras”, de Menotti del Picchia (1920).

p 62

do livro “Masques et Bouffons”, desenhos de Maurice Sand gravados por A. Manceau (1860); “Os sonhadores”, de Bernardo Bertolucci (2003); e “Jules e Jim”, de François Truffaut (1962).

p 64

“Gianciotto descobre Paolo e Francesca”, de Jean Auguste Dominique Ingres (1819).

p 65

“Vicky Cristina Barcelona”, de Woody Allen (2008).

pp 66–71

trecho da página 11, de “Mal Secreto”, de Zuenir Ventura (1998).

pp 72

Huguinho, Zezinho e Luisinho, de Walt Disney (1938).

p 73

Os Três Porquinhos, de Walt Disney (1949).

p 74

“A máscara de ferro”, de Allan Dwan (1929).

p 75

Os Três Patetas em “A Bird in the Head”,  
de Edward Bernds (1946).

p 76

“Macbeth”, de Orson Welles (1948) e trecho da página 27  
de “Macbeth”, de Shakespeare (1605–1606).

p 77

possível origem no aramaico, *avra kedabra*, que significa  
“eu crio enquanto falo”.

pp 78–80

trecho do capítulo 21, páginas 316–329, de “Harry Potter  
e as Relíquias da Morte”, de J. K. Rowling (2007).

p 81

“Skulls”, de Andy Warhol (1976–1977) e símbolo  
das Relíquias da Morte.

p 82

“Medusa”, de Caravaggio (1597), e verbete “górgonas”,  
do “Dicionário de mitologia greco-romana” (1973).

p 84

“Orestes perseguido pelas Fúrias”, de William-Adolphe  
Bouguereau (1862), e verbete “fúrias”, do “Dicionário de  
mitologia greco-romana” (1973).

p 85

verbetes “gréias”, do “Dicionário de mitologia greco-romana” (1973).

p 86

“A dança”, de Henri Matisse (1909).

p 87

“As três Graças”, de Rafael Sanzio (1503–1504), e verbete “graças”, do “Dicionário de mitologia greco-romana” (1973).

p 89

“As Parcas”, de Jacob Matham (1587), e verbete “parcas”, do “Dicionário de mitologia greco-romana” (1973).

p 90

Édipo e a Esfinge, vaso grego (467 a.C.); trecho das páginas 152–153 de “O livro de ouro da mitologia”, de Thomas Bulfinch (2001); e “Édipo e a Esfinge”, de Gustave Moreau (1864).

p 91

Quimera, prato grego (cerca de 350–340 a.C.), e trecho da página 153, de “O livro de ouro da mitologia”, de Thomas Bulfinch (2001).

p 92

“Cérbero”, de Gustave Doré (1832–1883), e trecho do verbete “cérbero”, da Wikipedia em português.

p 93

“Palas e o Centauro”, de Sandro Botticelli (1482), e trecho da página 156 de “O livro de ouro da mitologia”, de Thomas Bulfinch (2001).

p 100

princípios universais proclamados por Jean-Jacques Rousseau na Revolução Francesa (1789).

p 101

“A Liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix (1830).

pp 102–103

“Liberdade ou Morte”, de Jean-Baptiste Regnault (1795) e triângulos usados pelos nazistas para identificar prisioneiros nos campos de concentração.

p 117

ornamento egípcio (874–850 a.C.).

pp 120, 122 e 124

gravuras de Gustave Doré (1832–1883).

pp 121, 123 e 125

trechos de “A divina comédia”, de Dante Alighieri (1304–1321).

p 126

“Três Reis Magos”, de J. C. Leyendecker (1900).

pp 128–129

trecho de “O que é semiótica?”, de Lúcia Santaella (1988).

pp 130–131

Casa Farnsworth, de Mies van der Rohe (1951);  
“Caracol”, de Henri Matisse (1953); e poltrona Egg,  
de Arne Jacobsen (1958).

pp 132–133

fachadas das escolas de design: Bauhaus, em Dessau,  
Alemanha; Universidade de Ulm, em Ulm, Alemanha;  
e Esdi, no Rio de Janeiro.

pp 134–135

pirâmide de I. M. Pei (1989), no Museu do Louvre, em Paris.

p 136

Pirâmides de Gizé, no Egito (cerca de 2480 a.C.).

p 137

detalhe de fachada em Munique, Alemanha, 2010  
(foto do autor).

p 138

Epcot Center, na Flórida, inaugurado em 1982.

p 139

“De Lama Lâmina”, de Matthew Barney (2004–2009).

pp 140–141

catedral gótica mais alta do mundo, com 161,53 metros,  
em Ulm, na Alemanha.

p 144

Triângulo de Penrose, de Oscar Reutersvärd (1934).

# 9 bibliografia

## Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.**  
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.  
Tradução: Jorge Coli.

JUNG, Carl G.. **O homem e seus símbolos.**  
Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.  
Tradução: Maria Lúcia Pinho.

MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito.**  
Lisboa: Vega, 1997. Tradução: Luís Manuel Bernardo.

MCLUHAN, Marshall. **O meio são as massa-gens.**  
Rio de Janeiro: Record, 1969.  
Tradução: Ivan Pedro Martins.

## Referências filmográficas

David Lynch, **Cidade dos Sonhos**, 2001.

John Berger, **Ways of Seeing**, 1972.

John Huston, **Freud**, 1962.

## Referências editadas na publicação

ALBERS, Joseph. **A interação da cor.**  
São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.**  
Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro.  
e-book do site [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br).

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia.**  
São Paulo: Ediouro, 2001.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos.**  
Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DEL PICCHIA, Menotti. **Máscaras.**  
Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

DICIONÁRIO de mitologia greco-romana.  
São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.**  
São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1987.  
Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira.

HERRMANN, Fabio. **O que é psicanálise?.**  
São Paulo: Brasiliense, 1983.

LUPTON, Julia Reinhard & REINHARD, Kenneth.  
**Triângulo e círculo para quadrado: psicanálise e geometria,** In MILLER, J. Abbott & LUPTON, Ellen (org.).  
*ABC da Bauhaus.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NERUDA, Pablo. **Livro das perguntas.**

São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROWLING, J. K. **Harry Potter e as relíquias da morte.**

São Paulo: Rocco, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?.**

São Paulo: Brasiliense, 1988.

e-book do Projeto Democratização da Leitura

[www.portaldetonando.com.br](http://www.portaldetonando.com.br)

SHAKESPEARE, William. **Macbeth.**

Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.**

e-book do site [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br).

VENTURA, Zuenir. **Mal secreto.**

Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

