

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Da cegueira induzida à visibilidade encenada
Uma poética pautada por transições da visualidade

Bethielle Amaral Kupstaitis

2020



Da cegueira induzida à visibilidade encenada
Uma poética pautada por transições da visibilidade

Bethielle Amaral Kupstaitis

2020

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Da cegueira induzida à visibilidade encenada

Uma poética pautada por transições da visualidade

Bethielle Amaral Kupstaitis

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais,
na área de concentração Poéticas Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Porto Alegre, dezembro de 2020.

Da cegueira induzida à visibilidade encenada

Uma poética pautada por transições da visualidade

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, na área de concentração Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Doutoranda: Bethielle Amaral Kupstaitis

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Banca examinadora:

Profa. Dra. Leila Maria Brasil Danziger (UERJ)

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (PPGPSI/UFRGS)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Adriane Hernandez (IADAV/UFRGS)

Porto Alegre, dezembro de 2020.

CIP - Catalogação na Publicação

Kupstaitis, Bethielle Amaral

**Da cegueira induzida à visibilidade encenada Uma
poética pautada por transições da visualidade / Bethielle
Amaral Kupstaitis. -- 2020.**

240 f.

Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha.

**Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.**

**1. Cegueira. 2. Desenho. 3. Desenho cego. 4.
Sombra. I. Vieira da Cunha, Eduardo Figueiredo,
orient. II. Título.**

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Minha trajetória acadêmica construída ao longo dos últimos treze anos, em Instituições públicas de ensino, foi possibilitada pelas políticas de investimento no ensino superior. Governos populares que revigoraram a Universidade e seu alcance, catalisaram a realização de iniciativas de inclusão social que possibilitaram meu ingresso na Universidade e percurso até a pós-graduação.

O investimento em educação com ações de valorização efetiva no intuito de expandir e qualificar a formação universitária corroborou para alimentar o sonho de um Brasil mais justo, democrático e soberano. Deixo registrado na forma de dedicação desta tese o agradecimento e reconhecimento pelos incentivos persistentes até o ano de 2016.

No momento final de revisão desta tese, em novembro de 2020, meu amado pai Homero Camargo Kupstaitis partiu. Ele que, ao longo da vida, eu mais temi perder de vista. Dedico este trabalho à memória do nosso afeto.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor Eduardo Vieira da Cunha, agradeço a acolhida que, desde o primeiro momento, aceitou o convite para me acompanhar nesta jornada. Sou grata pelo apoio e disponibilidade em todas as etapas ao longo destes quatro anos e sobretudo pelo espaço de liberdade que me permitiu criar com autonomia.

Ao professor Edson Luiz André de Souza, professora Maria Ivone dos Santos e professora Daniela Kern, membros da minha banca de qualificação, agradeço pelas contribuições generosas que forneceram subsídios para que este trabalho prosseguisse.

A professora Adriane Hernandez, também membro da banca de avaliação, agradeço pelo acompanhamento nos diferentes momentos de produção e reflexão e, mais do que isto, pela interlocução entusiasmada que, desde o mestrado, me incentivou a chegar até aqui.

Ao professor Luciano Bedin e professora Leila Danziger que integram minha banca final de avaliação, agradeço pela disponibilidade em aceitar meu convite.

Agradeço ao colega Elias Maroso, pela colaboração e parcerias nas exposições e fora delas, nos vários momentos do decurso desta etapa.

Ao colega Rodrigo Nunes, pelo companheirismo e pela lembrança de que há sempre um espaço para a alegria no transcurso da pesquisa.

À Maria Helena Bernardes pelo incentivo, afeto e delicadeza no tempo que dedicou para a leitura deste texto e pelo retorno sempre generoso.

À minha querida mãe pelo apoio ao longo destes anos ininterruptos na pós-graduação que "parecem não acabar nunca", pela compreensão que teve em todas as minhas ausências.

Agradeço ao Leo, pelo amor. Pelo amparo em todas as fases de realização da tese, pelas trocas mútuas que pudemos estabelecer por estarmos ambos envolvidos na etapa de doutoramento que, mesmo em áreas distintas, compartilham das mesmas angústias e inquietudes vividos no ambiente acadêmico da pós-graduação.

Aos meus pequenos camaradas leais do cotidiano, meus gatos, Darwinho e Petit, pela simples alegria de existir.

Sou muito grata à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, pelo Programa de Demanda Social, disponibilizou uma bolsa de 19 meses de duração que foi fundamental para assegurar a exclusividade das minhas atividades de doutoramento no período pós-qualificação.

Resumo

Esta pesquisa tem como ponto de partida a reflexão sobre a cegueira, inicialmente atrelada ao desenho e, mais especificamente, ao desenho de contorno cego. Ao assumir como ponto de partida a premissa de que todo o desenho é cego, esta tese se desenvolve em iniciativas de explorar a visibilidade a partir do seu contraponto, o não-ver. De início, os registros realizados a partir da cegueira induzida, de olhos fechados ou vendados, contempla a reflexão em torno da relação temporal do desenho submetido à cegueira. Estabeleceu-se três etapas do olhar em transição: olhos fechados, entreabertos e olhos abertos, as mesmas etapas que ordenaram a sequência dos capítulos.

A segunda etapa, olhos entreabertos, é uma analogia que aborda processos de criação que impedem de ver e controlar o que acontece no momento da prática artística. Através do processo de transferência de imagem fotográfica, explora-se a potência da memória a partir do desenho preto sobre papel preto, cuja restrição de visibilidade oferece a experiência da cegueira parcial sob outro prisma da qual o desenho foi realizado.

De olhos abertos, a última etapa da tese foi desdobrada das práticas de contenção da visibilidade anteriores e desenvolveu-se pelo entrelaçamento das habilidades hápticas e óticas para formular, a partir de operações poéticas, uma cegueira como teoria. A ideia de uma cegueira vidente percorre outras linguagens artísticas além do desenho, como a fotografia e a apropriação de objetos, para explorá-la como uma prática, sobretudo, de encenação manual. Propõe-se ter na cegueira uma estratégia de recriação da realidade como forma de resistência das coisas que tendem a desaparecer de vista.

Palavras-chave: Cegueira, desenho, desenho cego, ver, não-ver, sombra.

Abstract

The starting point of this research is the reflection on blindness, initially linked to the drawing and, more specifically, to the blind contour drawing. By considering that every drawing is blind, this thesis develops in initiatives to explore the visibility from its counterpoint, the non-seeing. At first, the records of induced blindness, with closed or blindfolded eyes, contemplate the reflection around the temporal relationship of drawing to blindness. Three stages of gaze in transition were established: eyes closed, half closed and eyes open, the same steps that ordered the sequence of the chapters.

The second stage, eyes half closed, is an analogy that addressed creative processes that prevent seeing and controlling what happens at the time of artistic practice. Through the photographic image transfer process, the memory power of black drawing on black paper is explored, whose visibility limitation offers the experience of partial blindness under another prism from which the authentic drawing is made.

With open eyes, the last stage of faith unfolded from the previous visibility containment practices and developed by the intertwining of haptic and optical skills to formulate, from poetic operations, a blindness as theory. The idea of a visionary blindness runs through other artistic languages besides drawing, such as photography and the appropriation of objects, to explore it as a practice, above all, of manual staging. It is proposed that in blindness there is a strategy for recreating reality as a way of resisting things that tend to be revealed.

Keywords: Blindness, drawing, blind drawing, seeing, not seeing, shadow.

Lista de Figuras

- Fig.1:** Sem Título (série de desenhos negros), nanquim, grafite e relevo de chapa de metal sobre papel, 35 x 35cm, 2010. Pág. 20
- Fig.2:** Registro fotográfico do processo de criação dos desenhos noturnos e desenho concluído ao fim de uma noite de observação, 2013. Pág. 22
- Fig.3:** Piero della Francesca, O sonho do imperador Constantino, afresco da Basílica de São Francisco, Arezzo, 329 x 190cm, 1458 – 1466. Pág. 25
- Fig.4:** Desenho cego feito a partir da observação de uma coleção de garrafas, grafite sobre papel, 28x37cm, 2018. Pág. 47
- Fig.5:** Desenho cego, grafite sobre papel, 48x67cm, 2018. Pág. 52
- Fig.6:** Desenho cego feito a partir da observação da bancada da cozinha, grafite sobre papel, 48x67cm, 2019. Pág. 57
- Fig.7:** William Anastasi. Untitled (Pocket drawings), lápis em duas folhas de papel transparente, 27.6 x 35.6 cm (cada), 1969. Pág. 59
- Fig.8:** William Anastasi no metrô em processo de criação de um desenho da série Subway Drawings, trajeto Copenhagen-Holte, 1999. Pág. 60
- Fig.9:** Desenho cego (plantas e objetos sobre parapeito) pastel seco branco sobre papel preto, 35x55cm, 2020. Pág. 64
- Fig.10:** Desenho cego, (bancada) pastel seco branco sobre papel preto, 48x67cm, 2020. Pág. 66
- Fig.11:** Desenho cego, pastel seco branco sobre papel preto, 48x67cm, 2020. Pág. 67
- Fig.12:** Lourdes Castro. Teatro de Sombras – As Cinco Estações, 1976. Pág. 71
- Fig.13:** Lourdes Castro. Sombra deitada, lençol preto bordado à mão, 300 x 180 cm, 1972. Pág. 72
- Fig.14:** Fragmentos da apresentação de teatro de sombras, frames de vídeo em formato fotográfico, 2013. Pág. 75
- Fig.15:** Desenho e recorte de silhueta para projetar na apresentação de teatro de sombras, 2013. Pág. 79
- Fig.16:** Pieter Bruegel. A parábola dos cegos, têmpera sobre tela de linho, 86cm x 154cm, 1568. Pág. 80
- Fig.17:** Exercício de cegueira do curso Vivência no Teatro de Sombras no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, Morro Reuter/RS, 2013. Pág. 81

Fig.18: Antoine Coypel; The Error, 1702. Pág. 83

Fig.19: Frames do documentário Work in Progress: Blind Time de Robert Morris de Teri Wehn Damisch, Paris, vídeo, 1995. Pág. 86

Fig.20: Desenho cego em três tempos (mesa de trabalho), primeiro desenho na base do suporte em cinza claro e último bem acima com caneta cinza escuro, caneta hidrográfica sobre papel, 48x47cm, 2020. Pág. 88

Fig.21: Desenho cego em três tempos, primeira observação em cinza claro na base do suporte, e por último em preto, caneta hidrográfica sobre papel, 48x62cm, 2020. Pág. 89

Fig.22: Desenho cego (sala), grafite sobre papel, 38x52 cm, 2020. Pág. 94

Fig.23: Desenho 55 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 29cm x 21cm, 2018. Pág. 104

Fig.24: Desenho 34 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 29cm x 21cm, 2018. Pág. 105

Fig.25: Desenho 40 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21cm x 29cm, 2018. Pág. 106

Fig.26: Banco de imagens em dispositivo móvel, 2020.

Fig.27: Desenho da série *Transferências* observado a partir de diferentes testes de interações luminosas, 2019. Pág. 110

Fig.28: Desenho 62 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21cm x 29cm, 2018. Pág. 112

Fig.29: Fotografia das pastas de desenhos no estúdio de Paul Klee, por volta de 1940. Fonte: Zentrum Paul Klee. Pág. 114

Fig.30: Paul Klee. Ghost of a Genius, desenho transferido por óleo e aquarela sobre papel cartão, 1922. Fonte: Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Pág. 115

Fig.31: Óscar Muñoz. Re/trato, vídeo 28', 2004. Pág. 123

Fig.32: Paul Klee. Três versões do desenho Absortion reproduzido a partir da prática de transferência de óleo. Pág. 126

Fig.33: Andy Warhol. David Hockney, grafite sobre papel, 104x71cm, 1974. Fonte: ARTIST ROOMS Tate and National Galleries of Scotland. Pág. 128

Fig.34: Desenho 24 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21cm x 29cm, 2018. Pág. 130

Fig.35: 2- Stage Transfer Drawing. (Advancing to a Future State), e 2- Stage Transfer Drawing. (Returning to a Past State), 1971. Fonte: www.dennisaoppenheim.org/ Pág. 131

- Fig.36:** Um desenho de Paisagens Cegas, transferência de carbono sobre papel preto, 20 x 22cm, 2019. Pág. 134
- Fig.37:** Processo de criação de um desenho da série Paisagens cegas, com as máscaras, papel carbono, fitas e régua sobre o suporte 2019. Pág. 135
- Fig.38:** Um desenho de Paisagens Cegas, transferência de carbono preto sobre papel preto, 20cm x 22cm, 2019. Pág. 137
- Fig.39:** Vista lateral da série Paisagens Cegas na mostra "De costas para o mundo" em exposição na Galeria Alice Floriano, Porto Alegre/RS, agosto de 2019. Pág. 138
- Fig.40:** Um desenho de Paisagens Cegas, transferência de carbono sobre papel preto, 20cm x 22cm, 2019. Pág. 140
- Fig.41:** Visitante flagrada observando a série de desenhos *Cobrir: drapeados* na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA em setembro e outubro de 2019. Pág. 145
- Fig.42:** Vista parcial da série *Cobrir: drapeados* fotografados de baixo para cima evidencia as alterações que a luminosidade confere na recepção dos desenhos na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA, 2019. Pág. 148
- Fig.43:** Detalhe de um desenho da série *Cobrir: drapeados* na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA, 2019. Pág. 149
- Fig.44:** Sophie Calle, *The Blind*. Menina questionada sobre sua representação de beleza, 2011. Pág. 157
- Fig.45:** Acima anatomia do olho e abaixo, exercício de ponto cego. Pág. 159
- Fig.46:** Cildo Meireles. O espelho cego. Madeira, massa de calafate, letras de metal em relevo, 36 x 49cm, 1970. Pág. 160
- Fig.47:** Natureza morta com objetos sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016. Pág. 166
- Fig.48:** Natureza morta com objetos sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016. Pág. 167
- Fig.49:** Desenho cego a partir da observação prévia dos objetos-sombra, lápis dermatográfico preto sobre papel, 21 x 29cm, 2020. Pág. 172
- Fig.50:** Natureza morta com objetos sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020. Pág. 173
- Fig.51:** Natureza morta com objetos sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020. Pág.174
- Fig.52:** Cildo Meireles. *Eureka/Blindhotland*, borracha, rede de pesca, metal, madeira e áudio, 1970-1975. Pág. 178
- Fig.53:** A dança das mãos: desenho. Fotografia digital, dimensões variáveis, 2017. Pág. 180
- Fig.54:** Maria Ivone dos Santos. *Meeting*. Mesa de madeira com seis fotografias em preto e branco (18 x 24 cm), pintura em vinil preto, 200 x 100 cm, 1995. Pág. 183
- Fig.55:** Maria Ivone dos Santos. *Zone d'Ombre*, ferro fundido, duas cópias, 1994. Pág. 191

Fig.56: Enegrecidos pela fé, fotografia digital, 2018. Pág. 192

Fig.57: “15 minutos de escuridão involuntária por dia”, corte a laser sobre madeira, 2cmx100cmx1cm (cada), 2020. Pág. 197

Fig.58: “desenho sem visão” e “desenho com visão”, corte a laser sobre madeira, 2cmx25cmx1cm (cada), 2020. Pág. 198

Fig.59: De olhos fechados, De olhos abertos, adesivo transparente, 10cmx5cm (cada), 2020. Pág. 199

Fig.60: Adesivo transparente colado sobre vidro, 10cmx5cm (adesivo), 2020. Pág. 200

Fig.61: Adesivo transparente colado sobre vidro, 10cmx5cm (adesivo), 2020. Pág. 201

Fig.62: Hélio Oiticica. Listas encontradas no apartamento do artista no Leblon, 1979. Fac-símile. [Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 2018.79-p.10]. Imagem retirada do artigo de Marcos Bonisson, Revista Poiésis, n. 23, p. 87-104, julho de 2014. Pág. 203

Fig.63: Diagrama. Pág. 205

Fig.64: Cobrir: Drapeados, dez fotografias de objetos cobertos com tecido preto, dimensões variáveis, 2018. Pág. 211

Fig.65: Vista parcial da exposição Não-ver, Visar e uma parte da série Modos de cegar objetos apresentada no Espaço de Artes da UFCSPA em setembro e outubro de 2019. Pág. 220

Fig.66: Evgen Bavcar. Veronika, fotografia, 22 x 33,5cm, 1990. Pág. 222

Sumário

Introdução | 17

1 OLHOS FECHADOS: cegueira induzida | 36

1.1 Pré-visão | 38

1.2 Todo o desenho é cego | 43

1.3 Olhos vendados | 68

2 OLHOS ENTREABERTOS: cegueira parcial | 101

2.1 Transferências | 103

2.2 Paisagens cegas | 133

2.3 As séries concluídas: diante da vista | 143

3 OLHOS ABERTOS: olhos que pensam ver | 153

3.1 Natureza morta com objetos-sombra | 164

3.2 Pensar através da mão | 176

3.3 Modos de cegar objetos | 202

Considerações finais | 226

Referências | 233

| Introdução



Quando eu vejo, eu penso ver o que eu vejo. Acredito no que vejo, pensando ver. Há um pensar-ver e um ver que é pensado, dois movimentos opostos, mas nunca excludentes entre si, podendo ser, inclusive, sequenciais, alternados. Passei a pensar sobre as demandas elencadas pela visibilidade e cheguei a algumas suposições que fomentaram o meu desejo de artista e pesquisadora. Descobri que o que me seduz não é o ver, mas **o não-ver como condição de visibilidade**.

Assim como *ver* não é de todo oposto a *não-ver*, da mesma forma que:

- O visível não é oposto ao invisível;
- A visão não é antagônica à cegueira;
- Ver é visão e é vidência, mesmo que não simultaneamente;

Seria prudente não reconhecer os pares de oposição para que possa fugir de toda a lógica binária e favorecer a argumentação, sem facilitar as meias-verdades ou reforçar o senso comum. A expressão da ambivalência concatena dois elementos que possuem valores opostos, logo, se os extremos não se anulam, eles podem porventura aproximar-se, provocando oscilações e tensionamentos que contribuem para uma ressignificação. Quero voltar às sentenças acima para concluir que antes de tudo **ver é relativizar**.

Para ver, é preciso recortar um esquema de visão, um esquema seletivo que decide o que ver e não ver, mesmo que este ponto de cegueira fuja do controle e não seja uma escolha consciente. Vejo segundo a minha perspectiva, mas a perspectiva é um recorte. O cineasta Win Wenders se vale das lentes dos óculos como instrumento de enquadramento para definir o seu recorte e fazer sua visão ficar mais seletiva, pois sem os óculos não

consegue filtrar o que vê, é expandido demais¹. Para tanto, se assim como Win Wenders coloco em perspectiva um objeto qualquer, vejo-o em evidência e negligencio todo o resto. **Ver é negligenciar.**

Se quando vemos, vemos em perspectiva, de maneira seletiva, a visão é quase sempre enquadrada, parcial, relativa e excludente como uma moldura em que as bordas suprimem o entorno. “Na visão, nada é inteiro. Tudo é fragmentado, enviado a diferentes partes do cérebro para análise, e depois rejuntado no córtex visual primário”². Em consequência do aspecto fragmentar, o visível é cercado por uma zona de cegueira e é ela a condição de organização do campo do visível. Podemos constatar, em situações cotidianas, que o campo cego é tão mais abrangente àquele contemplado pelo olhar. Se vemos o que pensamos ver através de um permanente recorte da realidade, ver é, muito antes de ser uma verdade fixa e absoluta, uma hipótese. **Ver é uma hipótese.**

A hipótese é a proposição imediata que irá afirmar (ou não) uma ação suposta pela visão e sua experiência. Questionar a visão e colocá-la à prova no cotidiano consiste em constatar a fragilidade do sistema perceptivo que constrói o nosso mundo subjetivo. Se de antemão reconheço que a visão apresenta apenas uma parcela ou uma faceta do todo, concebo outras possibilidades de existência, levando em conta tudo aquilo que não vejo.

Meu ponto de partida para pensar o não-ver está ligado à todo o rol de experiências que tive no decorrer da vida e que formou o meu repertório visual. A investigação da cegueira esteve presente nas situações de não visibilidade a que fui consciente e inconscientemente submetida no transcorrer da minha vida acadêmica, seja através dos exercícios de desenho cego na graduação ao que pouco depois desembocou na pesquisa sobre o escuro noturno no mestrado. Mas antes disto, pela visão comprometida devido a miopia que me acompanha desde os 16 anos de idade e me levou a um acompanhamento médico periódico, à razão do agravamento da minha condição visual durante os primeiros anos da graduação. O que foi revestido de certa ironia porque, nesta mesma época, meu

¹ Trecho retirado da entrevista do cineasta no documentário “Janela da alma” de Walter Carvalho e João Jardim.

² NUTT (2014, p.152).

interesse pela história da visualidade nos moldes da história da arte ocidental me fazia uma aluna de implacável curiosidade, ao mesmo tempo em que minhas condições físicas de visibilidade pareciam constantemente abaladas. O que significaria ter a visão gradualmente comprometida para quem atribui central importância à visão no papel de significação da experiência perceptiva calcada na visibilidade? Em algum lugar esta questão continuou ecoando na minha mente e conduzindo o meu olhar.

Mas não é destas recordações que parto para o desenvolvimento de minha poética, não objetivamente. Quando me proponho a abordar a visibilidade pelo viés da sua ausência, por meio da escassez e da privação, trato tanto de uma renúncia voluntária do visível (escolher não ver) quanto de uma redução de visibilidade que é criada (criar condições de não-visibilidade).

No meu trabalho isto ficou evidente quando reuni minhas lembranças e percebi que há algum tempo – mais precisamente uma década – explorei através de outra orientação a privação da luz. Isso me aconteceu ao revisitar os trabalhos antigos dos anos da graduação. Com surpresa notei que uma significativa parcela deles me pareciam espantosamente atuais e poderiam, sem prejuízo algum, constar nesta pesquisa como material de investigação na medida em que neles já havia a ideia do que me proponho a explorar poeticamente. Refiro-me a uma série de dez desenhos negros, de um preto profundo e opaco que trabalha na superfície do suporte e parece lançar para a frente tudo o que nele foge do negrume (Fig.1).

Ao manusear os desenhos contra a luz para perceber as nuances do preto e o brilho prateado do grafite, pergunto-me se não estaria presente neles um resquício do que identifico como uma cegueira na imagem? É provável que hoje, ao olhá-los, eu perceba o mesmo que notei há dez anos ao criá-los. Mais ainda, é possível que eu já buscasse por algo



Figura 1: Sem Título (série de desenhos negros), nanquim, grafite e relevo de chapa de metal sobre papel, 35 x 35cm, 2010.

que sequer conseguia nomear mas que persistiu no tempo, me trazendo até aqui e justificando uma busca que me conduziu até o doutorado.

Contudo, sei que o repertório construído de lá para cá me possibilitou adquirir e desenvolver o recurso da linguagem na poética e o aprofundamento teórico que me capacita, um tanto mais, a investigar com propriedade o que antes não seria capaz de alcançar satisfatoriamente (no desejo de que hoje o seja). Afinal, o tempo opera de modo significativo na pesquisa porque oportuniza a experiência, e é ela "que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado"³ sobre o tema que o mobiliza.

Foi por fruto desta primeira experiência que pouco tempo depois, durante o mestrado, empreendi uma pesquisa poética em torno do mesmo preto opaco do desenho, porém, transposto em noite, quando passei a registrar a percepção do espaço noturno através de um desenho distendido no tempo em um processo que me requeria horas sequentes de observação. O registro gráfico lento e cumulativo, de linhas sobre linhas, aos poucos enegrecia totalmente o suporte, resultando em massas de cor preta como camadas de manchas de nanquim. O ponto de partida para a observação eram as sombras noturnas percebidas no interior da casa que, refletidas nas paredes, em contato com os objetos e móveis, provocavam pequenas alterações no decorrer do tempo transcorrido. O que ocorria neste meio tempo era desenhado por mim em situações que, não raras vezes, levavam uma noite inteira de observação (Fig.2).

³ REY (1996, p. 86).



Figura 2: Registro fotográfico do processo de criação dos desenhos noturnos e desenho concluído ao fim de uma noite de observação, 2013.

Neste enfoque, minha inquietação de pesquisa eram as chamadas "sombras noturnas" e os desenhos que delas nasceram foram gerados no breu da noite, em condições de baixa visibilidade. Por dois anos prossegui com a série até que notei um desdobramento espontâneo. Como num clique, a descoberta da nova rota foi disparada pela resposta que Jacques Derrida deu em uma entrevista que o perguntava sobre a exposição⁴ da qual ele havia feito a curadoria e entrelaçava a ideia de "cegueira" com "desenho". Ele afirma que a "cegueira não é simplesmente oposta ou oponível à visão. Ela se aloja no coração da lucidez, da vista, e pode ser apreendida sob vários ângulos. No momento em que desenha, mesmo a partir de um modelo, o artista avança na noite. A trilha do desenho avança na invisibilidade."⁵

Antes disto, há um vasto material sobre a história do desenho que vincula de maneira indireta sua origem à uma noção de cegueira – o que num primeiro momento me pareceu uma relação bastante improvável mas que fez sentido e se transformou na experiência (sempre impactante) de encontrar uma correspondência entre aquilo que fazemos sem saber o nome nem a procedência. Compreendi que existia previamente um contexto mais

⁴ Intitulada "Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas" sobre a qual me deterei mais adiante.

⁵ DERRIDA (2012, p. 159).

amplo sobre o que eu vinha produzindo. Um lugar onde, em maior ou menor grau, minha experiência se encaixava.

Foi desta forma que a vivência imersiva no espaço noturno culminou na pesquisa atual: sobre o não-ver, sobre a cegueira e suas associações com o desenho e sua história e posteriormente com outras linguagens no campo das artes visuais. Foi a partir do surgimento da ideia de **cegueira** que, pela primeira vez, constatei a grande contradição do significado de desenhar no escuro, ou seja, realizar uma tarefa que é atribuída ao máximo da capacidade visual e submetê-la a um ambiente onde a visão é comprometida, para não dizer quase anulada. Notei que meu desenho não tratava do registro do visível, mas traduzia visualmente minha cegueira; uma maneira de transpor o invisível através do visível. Meu desenho ambicionava enfrentar as barreiras do visível para encontrar suas brechas, limites e fragilidades a fim de transpô-las.

Esse invisível⁶ a que busquei me aproximar via desenho é privilegiado pela noite que instaura um espaço que não é de todo palpável, e por isso mesmo permite um jogo constante de mostrar e esconder. Contudo, e aqui evoco Lucy Lipard ao abordar o tema da desmaterialização da arte, é preciso lembrar que o “Não visual não deve ser confundido com o não visível”⁷. A diferença é simples, mas merece ser frisada. **Visual** pertence e é próprio da visão, ao que é obtido, mantido ou realizado através da visão, podendo aludir também a imagem mental evocada. **Visível** é tudo aquilo que pode ser visto ou percebido pela vista, tem relação com a matéria pois é o que efetivamente se vê, está exposto à vista para ser percebido ou descoberto. Enquanto a primeira pode ser abstrata a segunda só pode ser concreta. O que me leva de imediato à recordação de uma frase de Maurice Merleau-Ponty ao afirmar que “Ver é sempre mais do que se vê”⁸. E faz todo o sentido pois “ver” comporta a extensão do que é visual, para além dos limites exclusivos do visível, sendo o visível aquilo que parcialmente se “vê” de onde se está, travando relação com o ponto de vista e a localização espacial do corpo vidente. Da forma como é exposto, o visível oferece sempre

⁶ Que pode ser compreendido também como experiência.

⁷ LIPPARD (2013, p.160).

⁸ MERLEAU-PONTY (2012, p. 224).

uma parcialidade – visão parcial de um todo mais amplo - comportando assim, uma camada de invisibilidade.

Assim como acontece com “visível” e “visual”, também falo sobre “ver” e “olhar” tomando-as como sinônimos. No dia a dia elas assumam o mesmo sentido, mas de fato, não são. Sérgio Cardoso no texto *O olhar viajante (do Etnólogo)* sugere que a diferença significativa entre elas está no fato de estarem em diferentes gradações na escala da visualidade, entre uma e outra haveria um salto.

Ver de um modo geral, “conota no vidente uma certa discrição e passividade”. Há em “ver” a associação ao maleável e ao disperso. Ver é impessoal e descomprometido, faz o olho “deslizar sobre as coisas”.

Olhar é muito diferente porque está atrelado à subjetividade do vidente. Olhar “atesta a cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de ‘ver de novo’ (ou ver o novo), como intento de ‘olhar bem’”⁹.

Entre os dois, é a própria conformação do mundo que modifica e se transmuta. Poderíamos pensar que o ver tende ao conforto da horizontalidade enquanto olhar estaria vinculado ao olhar verticalizado, que vê a fundo e toma partido sobre o objeto de atenção. O ver é neutro, supõe um mundo coerente, pleno, inteiro, total. O olhar é implicado, inquiridor, examina os limites do visível, tensiona lacunas, descobre espaços, fragmenta-se, “trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão”¹⁰. Entre ver e olhar encontra-se a demarcação de limites da visibilidade.

⁹ CARDOSO (1988, p. 348).

¹⁰ CARDOSO (1988, p. 349).

Em termos semânticos, ao problematizar o universo do que é visível e visual, a artista **Karina Dias** articula o que seria uma oposição à condição de visualidade. Nos termos de investigação da paisagem ela define o que chamou de “invisão”. O prefixo “in” como sabemos, está subordinado à negação, ou à inclusão. Em sua pesquisa caracteriza-se como uma negação provisória da visão, isto é, uma cegueira temporária¹¹. “Por outro lado, temos a *invisão* como visão interna, como espaço íntimo a cada observador”¹². Ela afirma haver “um não visto ou um ‘invisto’ que pulsa”¹³, se encontra no breu, mas não o é. Ele é bem real e delimitado pela nossa visão, mas permanece na esfera oculta, pronto para ser a qualquer momento descoberto, na iminência de despontar para que o espectador o singularize e o tome para si dando forma ao informe.

O jogo da invisão que mobiliza o mundo interno e externo evoca a obra “O Sonho do Imperador Constantino” (Fig. 3), pintura de Piero della Francesca que representa o “anúncio” que Constantino recebeu na noite anterior a Batalha da Ponte Mílvia. Conta a história que Constantino havia sido visitado por Cristo, em sonho, por intermédio de um anjo. Este por sua vez, veio revelar-lhe que deveria usar uma insígnia – representando as duas letras da grafia grega do nome Cristo (*Christos*) - contra seus inimigos a fim de angariar a vitória na batalha. Vencido o combate, assinalou-se o princípio da conversão do imperador

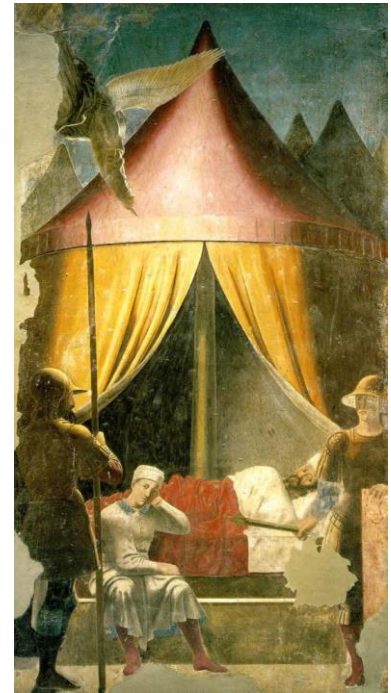


Figura 3: Piero della Francesca, O sonho do imperador Constantino, afresco da Basílica de São Francisco, Arezzo, 329 x 190cm, 1458 – 1466.

¹¹ DIAS (2017, p. 384).

¹² DIAS (2017, p. 384).

¹³ DIAS (2017, p. 384).

Constantino ao Cristianismo – o que mudaria radicalmente os rumos da religião cristã como a conhecemos.

A pintura de Piero della Francesca é atravessada pelo milagre que incide na natureza através dos olhos cerrados do imperador que dorme e sonha, jogando com o imaginário do espectador em colocar o tema da pintura no enigma do não-visto – o sonho revelador, presságio do triunfo vindouro. É na dimensão interna, no mundo psicológico de invisão de Constantino que o sono velado ganha potência, no que significa a grande revelação futura. Seria na grandeza interna que a visão da pintura se tornaria eminentemente fenomênica. Segundo o historiador Roberto Longhi “A visão como sublime e milagroso sonho para o imperador, totalmente invisível para os participantes da cena e soberanamente fenomênica para nós, espectadores, como um rasgo de plenilúnio”¹⁴.

A lua cheia proporciona completa iluminação e permite perceber todo o contorno circular que a luz faz sobre a cabana. Se poderia supor que a representação noturna reproduziria sobretudo, a visibilidade comprometida da noite na imposição de uma escuridão austera. Mas a noite de Piero della Francesca não nos ofusca, e de tão visível, só pode ser identificada enquanto noturna pelo céu sutilmente escurecido ao fundo no alinhamento das “montanhas” que formam as cabanas dos demais capitães, seguramente abertas pelo calor seco do verão. Sob distintas estrelas, a luz ilumina o centro da cena e provoca sombras profundas nas extremidades da imagem, focaliza com dureza o interior da cabana e ilumina o sono nobre e revelador do imperador. Esta luz noturna e dramática exalta tanto o milagre quanto a naturalidade da história sacra que envolve as personagens. A história representada por Piero della Francesca é, segundo Roberto Longhi, bastante famosa como o primeiro “noturno” da pintura quatrocentista¹⁵ e a predecessora mágica que serviu de inspiração para toda uma tradição pictórica que viria posteriormente. Crescido do meu natural apreço pelos noturnos da história da arte, este, de Piero della Francesca me fascina especialmente pela potência do não-visto incutido na imagem. Sendo o que vemos na realidade uma alusão ao que ocorre na invisão do imperador, sua visão interna.

¹⁴ LONGHI (2007, p. 55).

¹⁵ LONGHI (2007, p.105).

Na visão cabe muito mais do que a visibilidade imediata revela. Por isto a fenomenologia ainda é uma ferramenta válida e que, mesmo após décadas de exploração na filosofia e na arte, perscruta o olhar ao interpelar as coisas visíveis a par da sua experiência de ver. A fenomenologia “considera que a visão não alcança uma visão plena do que aparece. Aquilo que é visível tem sempre aspectos invisíveis. Os olhos que se dirigem ao mundo para ver ganham uma relação de proximidade com as coisas visíveis, mas também ganham uma relação de distância daquilo que não se vê, revelando uma cegueira da visão”¹⁶. Ciente das restrições do olhar e pautado pela visibilidade sempre parcial inerentes à nossa natureza, resta nesta visibilidade parcial um embrião de invisibilidade. Tornando ambos, visível e invisível, conectados.

O momento da suspensão faz o corpo ver e sentir, sem sentir que vê e sente. Esta sensação traduz a experiência dos desenhos noturnos mencionados há pouco. Em horas sequenciais de entrega para a experiência de estar presente (como uma espécie de meditação) há o momento em que os sentidos ficam em suspensão e por isto mesmo parecem entrar na mesma frequência. E a ação do desenho depende desta entrega que se desenrola em gestos. A experiência que carrego da prática do desenho está vinculada a esta flutuação dos sentidos que em estado de espera se fundem num corpo sensível em estado de contemplação ativa.

Ver e não-ver, pseudo oposição conformada no assunto que, muito provavelmente já estava lá há cerca de dez anos quando na graduação, o preto opaco dos desenhos surgia para confundir o que nele se via. Tal dualidade persiste e é meu ponto de partida, no qual prossigo, contudo, com outra orientação: a **cegueira** e sua relação com meu processo de criação. Uma cegueira difundida que instaura um dilema suscitado entre o visível e o invisível, **entre estar na imagem e ser a imagem.**

¹⁶ CAMINHA (2014, p. 64).

Segundo o dicionário etimológico da língua portuguesa, **a origem da palavra cegueira** “vem do latim *caecatio, onis* cujo significado gravita em torno de obsessão, perturbação e ignorância. Note-se, igualmente, que o adjetivo (*caecus, a, um*) adensa essas noções pois remete para o significado de escuro e tenebroso apontando em paralelo tudo aquilo que jaz nas antecâmaras do misterioso, encoberto e inescrutável.”¹⁷

O verbo “cegar”, suas flexões e derivações abordam em primeira instância o sujeito que sofre da falta de visão, o cego de nascença ou de cegueira adquirida. Na sequência, o verbo adquire valor conotativo, sugerindo ideias que aludem a emoções intensas, tal qual “extrema afeição”, “paixão”, “fanatismo”, todas elas atentando para exageros que recaem na irracionalidade do sujeito que as sente. Em todos os casos a cegueira configura uma anomalia que adverte para algum desequilíbrio ou uma desmedida. As associações passionais ao verbo “cegar” e suas derivações não são gratuitas, pois culturalmente, àquele que não vê, resta somente a ignorância das ações extremas, ao que é ilógico e falseado.

Nesta pesquisa, a cegueira aponta uma ausência. Mas, ao contrário do que se pensa quando se fala de uma falta, ela não é interpelada como uma carência que deve ser suprida, tampouco negada. Pelo contrário, a cegueira é ela mesma norteadora e propositiva, capaz de indicar caminhos para a visualidade, oferecendo-se como subsídio para repensá-la. É o objeto da minha inquietação porque aparece como um pensamento recorrente no processo de criação, impregnada nas ações que me levam a criar. Intercepto-me a partir de provocações quando não sei qual solução dar a um trabalho, quando tenho dúvidas sobre qual direção seguir, ou antes: para inventar “novas” maneiras de ver. José Saramago conta em entrevista que a questão que o provocou a escrever *Ensaio sobre a cegueira*, seu livro mais premiado, foi: “E se nós fôssemos todos cegos?”, ele mesmo responde: “Mas nós estamos realmente todos cegos! Cegos da razão, cegos da sensibilidade...”¹⁸.

¹⁷ CUNHA (2010).

¹⁸ Trecho da entrevista cedida por José Saramago ao documentário brasileiro “Janela da alma” dirigido por Walter Carvalho e João Jardim, em 2001.

Na minha pesquisa, as questões mais recorrentes perguntam-me como seria:

- I. se eu usasse a cegueira como estratégia para me aproximar de tudo aquilo que eu não conheço, o que eu perceberia e como?
- II. se eu abdicasse da visão para apreender o meu entorno e depois disto, transformasse em matéria o que foi capturado, o que resultaria desta criação?
- III. se eu pudesse cegar diante de tudo aquilo que eu conheço, passaria a assimilar as coisas, os espaços, as situações e depois o mundo de modo diferente? Quais as maneiras de fazer isso através de uma pesquisa em arte?
- IV. a cegueira construída por uma vidente?

No momento em que as questões foram formuladas, não pude oferecer qualquer garantia de resposta, apenas o compromisso da investigação. O desafio que empreendi foi o de refletir sobre o meu fazer artístico na tentativa de compreendê-lo através do punhado de práticas, narrativas e conhecimentos que articulo e que colocam a cegueira como foco de interação entre os diferentes fazeres.

Aproveito para fazer uma ressalva. Tomo a pesquisa acerca da cegueira nas artes visuais como um estudo que parte da reflexão do trabalho artístico, levando em conta os tensionamentos, convergências e disputas que porventura podem ser suscitadas por ela em múltiplos lugares. Contudo, a cegueira neste contexto só faz sentido, se articulada com a arte, o processo criativo, o desenho, as imagens. Ao que concerne a construção do texto e o seu respectivo referencial teórico estabeleci um recorte preciso entre determinadas abordagens a fim de privilegiar o enfoque da pesquisa, sem tirar os olhos da produção que nascia e sobre a qual o texto se erige e justifica. Para tanto, filtrei conteúdos que dizem respeito à cegueira amplamente compreendida e que remete a **inúmeros campos de conhecimento**. Desta forma, aludo de modo raso a cegueira factual (deficiência de investigação médica), que acomete o indivíduo e não será tema de análise, senão sob raras exceções: pelo viés teórico de estudos neurofisiológicos que contribui ao pensamento acerca do meu processo de criação ou quando me refiro ao artista esloveno Evgen Bavcar, que parte da sua deficiência visual para a criação de fotografias bastante expressivas.

Como afirmei acima, na introdução desta tese, muitos caminhos me trouxeram à investigação da cegueira, que eu também chamo de “não-ver”¹⁹. Seja pela vivência do avançar da miopia que embaralhava tudo a uma distância cada vez mais curta, seja pela criação da tinta preta opaca que se imiscuía com a noite e tomou forma de negação da visibilidade, até a lembrança dos primeiros semestres da graduação na exploração do desenho de contorno cego, que torna escuridão o interior das pálpebras. Estas circunstâncias postularam as recorrências na minha trajetória. O que me levou a questionar o que, dentro deste não-ver, me mobiliza e por consequência atrai o meu olhar seja pela afirmação ou negação.

Escolhas metodológicas para esta pesquisa

A pesquisa de doutorado é extensa no tempo mas delimitada no tema. Muito pouco do que se faz nesta etapa de construção é compartilhado com outras pessoas, dentro ou fora do campo e o que escapa é mostrado em exposições e eventos pontuais, em fragmentos. O caráter individualizado da pesquisa e, muitas vezes a dificuldade de verbalizar o estágio em que nos encontramos no processo, ergue barreiras que parecem intransponíveis. A condição privada e exclusivista faz o artista-pesquisador ter a sensação de que tateia no escuro e que seu processo é mais intuitivo do que deveria.

Vi-me nesta situação na maior parte do tempo no desenrolar da atual pesquisa. Mas ao invés de me deixar consumir por estes anseios, desejei tomar partido deste sentimento ao meu favor, assimilando-o como parte natural do processo de construção da empreitada. Quem pesquisa sabe que há uma cegueira intrínseca a todo o princípio de descoberta metodológica. No meu caso, assumindo de partida a cegueira como motivo inicial, desejei

¹⁹ Neste contexto a cegueira assume a função de metonímia. No transcorrer de todo o texto a expressão cegueira é deslocada enquanto figura de linguagem e adotada nos demais significados que a palavra comporta.

fazer dela um meio de operar práticas que fossem capazes de se desdobrar a ponto de transformarem-se na própria metodologia.

A produção artística se faz no mesmo compasso em que o método se apresenta – ambição de toda a pesquisa em arte, alcançar a simultaneidade entre teoria e prática. Nem sempre é possível, mas movida por este desejo compreendi a **cegueira como objeto que projeta seus desígnios a fim de conformar o método**. Ela é um constante tatear em terreno movediço, esquema errante implicada na imagem e nos seus processos constitutivos, mas em constante orientação de desacomodação. Não trato de uma cegueira que acompanha a pesquisa, mas que é, ela mesma, corpo de investigação. Sandra Rey afirma que “Parece que existe no processo de criação, um ponto de cegueira para o artista, e é aí que a obra *se processa* e conseqüentemente *me processa*. Quase poderíamos dizer: quando eu fico cego, é aí que a obra se faz.”²⁰

A busca pelo ponto cego incita toda a situação de criação como princípio norteador para pensar na direção que me conduz à uma meta-investigação, uma cegueira que indaga a si mesma, enquanto se faz, na invisibilidade de que é feita. Mobilizar um circuito que se retroalimenta, em prática que mobiliza teoria e da teoria que oferece outras direções para a prática artística. Neste fluxo, a obra é o “resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada”²¹ como defende o filósofo italiano Luigi Pareyson, ao abordar a dinâmica do processo criativo que em determinada instância se gere espontaneamente. No tatear cego e hesitante do método, a vivência da cegueira no processo de criação constantemente me confronta com situações imprevisíveis que acontecem na mediação da minha vontade e à revelia dela. O processo de criação quando acontece, afeta a minha consciência de estar no mundo e o conhecimento que tenho dele. Da mesma forma que a obra opera, ela me processa. Conforme afirma Sandra Rey “toda obra tem uma construção não evidente, escondida, que se desprende insensivelmente da imagem”²² e que precisa ser

²⁰ REY (1996, p. 88).

²¹ PAREYSON (1997, p. 188).

²² PAREYSON (1997, p. 87).

capturada, a este ocultamento eu chamo de cegueira, na medida em que busco aproximar e transpor o que acontece no processo para o corpo da obra.

As estratégias metodológicas adotadas para a pesquisa derivaram dos desdobramentos posteriores da minha pesquisa de mestrado. Minhas ações eram embasadas em circunstâncias existentes, que eram encontradas e **escolhidas** por mim, na vontade de explorar situações de baixa-visibilidade para produzir um trabalho. Na atual pesquisa, as condições passaram a ser **criadas** por mim, investindo em ações e procedimentos que dão origem a produção artística. Refiro-me a uma cegueira fabricada, cultivada e ativa. Criar as situações que desejo para iniciar um trabalho foi uma estratégia para conferir mais autonomia ao meu processo criativo, pois no mestrado, dependia das circunstâncias favoráveis que me faziam agir somente quando as condições externas permitissem. Minha atuação estava sujeita ao encontro do espaço físico adequado e suas condições de luminosidade e visibilidade, associada ao aparato material apropriado, além do tempo necessário para realizar o que quer que fosse.

A mudança de estratégia me deu mais liberdade para realizar alguns experimentos que antes não teriam espaço dentro da minha proposição. Mas o mais importante, me fez retomar a vontade de estar envolvida com o processo criativo, justamente pela emancipação de processos tão rígidos e pré-determinados. Curioso constatar que eu, a própria artista, sou responsável por criar os meus próprios entraves criativos! Sem que ninguém os imponha, sem demandas externas de qualquer ordem. Os limites, ou regras, nascem guiados pela angústia de dispor de uma liberdade pensada sem limites, ledo engano. Luigi Pareyson defende que a liberdade da criação é regulada pelo trabalho, ao passo que “o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo”²³.

Diante destas premissas iniciais, gostaria de abordar minha produção atual. Ao longo deste fazer sobre o qual me debruço a partir de agora, pontuei o que posso chamar de “eixos” de criação a que minha construção poética foi espalhada a partir das situações que

²³ PAREYSON (1997, p.192).

foram sendo criadas por mim, sistematicamente. Agora, ao longo da atual travessia, meu fazer se aproxima de situações criadas onde a cegueira:

- I. surge dos meus próprios olhos fechados ou vendados;
- II. advém de processos de transferência de imagem em que não priorizo o controle dos gestos, quero dizer, o desenho enquanto acontece não pode ser visto enquanto é feito e as imagens se constituem a partir deste não-ver;
- III. vem da exploração da mão e da manualidade a partir das ações (cobrir, adicionar, enterrar, subtrair, etc.) que incidem sobre os objetos do cotidiano e obliteram suas características.

Estes três eixos identificados a partir das minhas práticas instauradas no fazer também serviram de marcadores para a ordenação dos capítulos, que também são três.

O primeiro capítulo tem como ponto de partida o resgate da minha experiência no ensino do desenho – como aluna e professora – caracterizada pelos exercícios rápidos de registro do olhar a que comumente chamamos pelo nome “desenho de contorno cego” ou apenas “desenho cego”. A motivação de revisá-lo está no seu potencial prático: o descobrimento do olhar atento, ágil e sensível, bem como um mote para falar do desenho e suas qualidades performáticas. Para isto, estabeleço diálogo com dois artistas contemporâneos que me ajudam a pensar sobre questões conceituais mais amplas, os norte-americanos Robert Morris e William Anastasi. O desenho cego incita ainda a reflexão acerca do tempo na realização do registro gráfico na medida em que é nesta dimensão em que majoritariamente se desenvolve, bem como na relação da pessoa cega com o espaço físico. No primeiro capítulo, com os olhos fechados, abordo a prática do desenho cego que inicia pelo contato visual com os objetos, através da observação atenta debruçada sobre as formas. Assim, o desenho que prossegue está indissociavelmente ligado a referência inicial (o objeto) e, seu relativo sucesso, atrelado à semelhança de remeter ao modelo (recém) observado. Para

tanto, a imaginação está aprisionada ao caráter reprodutivo, de cópia, visto que é ancorada ao referencial prévio. A transição deste capítulo para o próximo acontece na ordem da “recondução da visão à memória”²⁴ ao abandonar a dimensão temporal da cegueira para concentrar-me em sua relação com o espaço da memória.

O segundo capítulo relata o processo de construção da imagem por meio de transferência em que o controle das ações é mediado por etapas de reprodução que depende de referencial externo, como a impressão fotográfica. O desenho em formação, que não pode ser visualizado enquanto acontece, agrega uma parcela maior deste não-ver. Ao trabalhar com os olhos abertos sem, portanto, ter o controle do que ocorre enquanto a linha traça do outro lado do papel, faz da imagem fotográfica a guia para o percurso de construção da imagem.

O processo de transferência que dá origem à série de desenhos trava relação com o fazer da gravura através da comparação entre o contato, a transferência direta das técnicas utilizadas ao transportar um desenho para a matriz, seja de madeira, metal, ou pedra através de incisões ou perfurações ao longo da linha que fixa a imagem sobre o suporte. E também do processo de decalco do desenho para a pintura, em relação à projeção, através de um diapositivo, ou de sistema projetivo digital, como fazem muitos artistas. Aqui entram em discussão questões sobre repetição e doutrina da mão através dos gestos que, refeitos e reencenados visam “fixar” na memória uma imagem a fim de evitar seu desaparecimento. Também por explorar minhas próprias imagens fotográficas levanto uma discussão acerca da memória, bem como do seu processo de construção e consolidação sempre ameaçada pela perda.

O terceiro capítulo propõe uma contribuição para pensar uma cegueira vidente. Uma cegueira como teoria que especula sobre um não-ver transposto da abstração para a uma realidade visível. A cegueira como teoria é uma forma de pensar e entender o fenômeno da cegueira a partir da observação vidente. Neste capítulo me desloco da linguagem gráfica do desenho para percorrer outras linguagens, que inclui a apropriação de objetos por meio

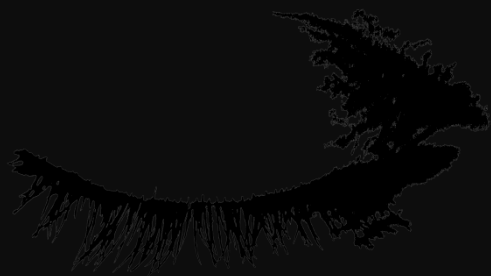
²⁴ ALMEIDA (2002, p.155).

da abordagem metodológica a partir da criação de uma lista de ações que intitulei *Modos de cegar objetos*. Da lista de verbos surgiu uma série de fotografias. Cada uma delas versa sobre uma ação diferente que é capaz de “apagar” características dos objetos que lhe são submetidos. Sobre este trabalho travo um diálogo com o fotógrafo Evgen Bavcar, a respeito da potência dos verbos em criar imagens.

Na sequência, enfatizo a atuação da mão na construção do conhecimento e na capacidade criativa de formar e moldar a matéria. Em paralelo com a importância das habilidades táteis da pessoa cega, a prática manual de desenhista coloca em diálogo o fazer artístico que valoriza a encenação manual, com a destreza daquele que depende do tato para corporificar o mundo. O pensamento acerca do entrelaçamento do háptico com o ótico deu origem à parte final de trabalhos.

A série apresentada no terceiro capítulo desprende-se da imaginação formal, (que depende da apreensão dos sentidos como nos desenhos cegos do primeiro capítulo) para explorar a imaginação potencialmente criadora. Desvincilhada do referencial imediato, sem perdê-lo de vista, o processo de criação da série envolve o desenvolvimento e expressão da minha imaginação que, expandida pelo vínculo com os sentidos, abandona a memória para a criação de algo – em parte – apartado dela. Essa imaginação material que ganha autonomia mediante a exploração poética para além dos limites da memória, é assinalada por Bachelard como uma crítica à ocularidade, ou seja, uma crítica à tradição científica e filosófica que pressupõe a supremacia da visão mediante os demais sentidos, o que seria neste sentido, a exaltação da “contemplação ociosa do olhar”²⁵. A parte mais robusta da minha produção artística concentra-se neste percurso que articula uma cegueira como teoria na formulação de operações poéticas que a extrapolam.

²⁵ BULCÃO (2003, p.13).



1. olhos fechados

O primeiro capítulo que inicia na próxima página trata de refletir a partir da prática artística o meu processo de criação que acontece ao colocar em xeque o domínio da visão. Os trabalhos feitos por mim e os convocados para interlocução são fruto de gestos cegos, isto é, se originam a partir de uma situação de cegueira, seja através dos olhos fechados ou vendados. A esse conjunto de procedimentos nomeio de *cegueira induzida*.

Vinculada ao exercício de desenho, especificamente do desenho de contorno cego, a produção compilada na sequência aborda o processo e sua relação com a memória e o espaço, mas, sobretudo, a conexão particular estabelecida com o tempo. A aquisição de repertório gráfico oportunizada pelo desenho cego será fundamental para desdobrar posteriormente as outras modalidades de cegueira que apontam para investigações afins.

1.1 Pré-visão

Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não veem.
José Américo de Almeida

É preciso mais do que ver para olhar, isto eu já esclareci anteriormente, mas eu quero avançar para a afirmação de que só depois de olhar pode-se então desenhar. Se o desenhista é aquele que “vê bem” ou que “sabe ver”, como opera a retirada de seu principal atributo para desenhar? Sem controle, portanto, sem *pré-ver* resultados? Qual forma pode ganhar uma pesquisa poética motivada pelo não-ver? Ou seja, que dá a ver pela negação da visibilidade?

Mesmo que sustentada pelo paradoxo, *o que dá a ver*, a priori, por se fazer visível, só pode ser a visualidade. Formulo uma outra questão para depois, adiante, retomá-la. O que é possível fazer no campo das artes visuais sem *pré-ver*? Derrida diz que “A improvisação consiste em avançar sem ver o avanço, sem ver previamente, sem pré-ver.”²⁶ Improvisar do latim *In Promptu*, quer dizer “em estado de atenção, pronto para agir”, em prontidão.

O desenho²⁷ em geral requer um permanente estado de atenção que antecede a ação. Por estar concentrado, o registro da observação demanda de alguma visualização prévia. Somente quando algo foi visto anteriormente pode-se criar uma expectativa. Todo o desenho requer alguma *pré-visão*, seja motivada por um objeto material ou imaterial. É no “improviso”, que ele avança sem perceber enquanto avança, no improviso abandona-se a previsão para lançar-se a um percurso desconhecido que se faz no momento em que é feito. Não à toa a definição de desenhista para Derrida está atrelada a esta condição inicial de *pré-visão*, que é de “Alguém que vê vir, que pré-desenha, que trabalha o traço, que calcula etc.”²⁸

²⁶ DERRIDA (2012, p.68).

²⁷ Conforme o paradigma acadêmico predominante trabalha com a noção de que saber desenhar é saber representar a realidade de modo fidedigno ou de maneira que seja possível uma identificação do objeto desenhado.

²⁸ DERRIDA (2012, p.71).

Por iniciar antes de encostar o lápis sobre o papel, é o instante pré-desenho que interessa pensar a *pré-visão*. Derivada da *pré-visão*, a ***pré-vidência*** é a capacidade de ver antecipadamente, ela prepara para o que virá depois. A previdência, por definição, é o que prevê a fim de evitar transtornos, antecipa os percalços na medida em que preconiza o futuro e ao ver vir, prognostica. Transpondo para o fazer criativo, o processo de desenhar começa previamente ao observar o seu objeto (que pode ser imaginado também). Depois, se o objeto for físico, devemos calcular as distâncias do espaço real de acordo com espaço virtual do papel, prezando pelas equivalências. Nada disso acontece de fato pela fisicalidade tátil, é cognitivo. A *pré-vidência* é a ocorrência mental de antecipar pelo gesto virtual o que o modelo, concreto ou não, comporta. Cria-se uma projeção mental que tem o compromisso de registrar não as coisas diante de si, mas a experiência (ou vidência) de encontrar-se corporalmente diante delas.

A *pré-vidência* não só pré-vê, como antecipa as possibilidades do desenho, convoca o olho a realizar sua função mais importante: de ver o que vêm. Vendo o que vêm, posso proteger (do presente) e planejar (o futuro), duas oportunidades de agir ativamente no controle e direção do que acontecerá no pós-ver. No desenho, a *pré-vidência* é tudo o que ocorre antes do tempo estabelecido para o traço, é o momento de preparo da mão. Pelo mesmo motivo para o cego o permanente estado de *pré-ver* é a possibilidade de atuação da mão, é o tato que protege e antecipa do que vêm. A ***pró-vidência***, como indica o prefixo *pró*, a favor, é favorável a visão e oferece condições propícias em prol da manifestação visual em toda a sua extensão, até para além dos limites do visível. Abre-se para as diferentes demonstrações da visualidade, inclusive a visão associada à providência aliada ao sentido de prevenção. Define pela visão uma medida, uma determinação ou ordem realizada pelo juízo de ver.

Pró-vidência, , deriva em **providência divina**²⁹ que incumbe-se de uma determinação prévia estabelecida por uma entidade celeste, um desejo externo que a faz inegociável e inabalável. A sacralidade da providência não abre margem para a contingência, por isso o que é divino deve ter desígnio, e não é possível *pré-ver* sem desígnio. Isto porque não é possível antecipar a visão sem a intenção ou vontade de algo. A providência divina independe da manifestação de um desejo para o qual se criou expectativas. Ela produzirá seus próprios desígnios.

Mas note-se que há uma dupla significação entre estas palavras e o desenho na prática. A *pré-visão*, é por definição o estado de atenção que busca, na medida do possível, antecipar o que vem e por conseguinte produzir desígnios. Mas quando o desenho inicia, em contato com o papel, esta *pré-visão* cede espaço para uma cegueira que é inerente ao desenho, que não tolera antecipação porque é feita sem ver. Ao traçar um risco não se vê o traço sendo traçado no momento em que acontece. Essa cegueira inerente ao desenho liberta, em alguma medida, do domínio dos desígnios porque o fazer tem poder de alterar a rota no instante em que se faz e assim, o percurso modifica o projeto, mudando também os resultados. Tudo isto está atrelado ao poder do desejo.

A palavra "**desejo**" vem de *desidero* e *desiderare*, que quer dizer *deixar de ver os astros*, interromper o olhar a *sidera* (constelações). Desejar "é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. *Cessando* de olhar para os astros, *desiderium* é a decisão de tomar nosso destino em nossas próprias mãos, e o desejo chama-se, então, vontade consciente nascida da deliberação"³⁰. Se desejar seria o mesmo que afastar-se dos astros e, por consequência do divino, ao desejar estou cara a cara com a minha própria sina, apostando a própria sorte. A relação desenho-desejo guia o artista a negar o olhar para o horizonte, conduzindo-o para uma zona de cegueira que o faz criar a partir de propósitos próprios, cego pelo brilho do desejo.

²⁹ Associação de palavras feita por Derrida referindo-se à fala do filósofo Maurizio Ferraris: "pré-visão, da pré-vidência, da pró-vidência, e também da Providência divina." DERRIDA (2012, p.68).

³⁰ CHAÚÍ (1990, p.22).

Ao estar em desejo (portanto, de olhos fechados) – ignoro tantos os astros quanto o horizonte imediato do mundo físico – resta-me apenas o desejo na produção de desígnios cujo percurso será determinado pela experiência.

Antes de entrar na discussão acerca da prática do desenho, há ainda outra concepção de *pré-visão* que pode ser abordada através da polissemia da palavra desenho. Em francês *dessin* deriva do italiano *disegno*. Mas antes, *dessein*, com “e”, quer dizer, intenção, projeto. Revista com atenção na língua francesa a ortografia do termo preservará o duplo sentido, tanto material quanto intelectual, referindo-se ao traçado e ao projeto, respectivamente. Assim, a *pré-visão* estaria relacionada a este estágio inicial do desenho que é antes de ação, projeto. Imagem mental, imaginação.

O *disegno* é alusivo ao conceito, forma, ideia. Como dirá Vasari, o *disegno* tem múltiplos sentidos, mas também é a expressão sensível da manifestação da Idea. O que me refiro por *pré-visão* está associado em parte ao que Federico Zuccaro distinguira por *disegno interno* cujo conceito excede muito o campo da arte. O *disegno interno* teria algo a ver com a providência divina que permite estabelecer uma ponte entre a criação artística e divina, conforme afirma Jacqueline Lichtenstein³¹. Ao ver de fora, externamente, Deus contempla o desenho interior que o assente reconhecer todas as coisas que criou. A possibilidade de projetar por meio do desenho faria o artista assemelhar-se a Deus, o que faz do *disegno*, conforme Zuccaro, um legítimo sinal divino.

³¹ LICHTENSTEIN (2007, p.18).



A *pré-visão* é a capacidade de planejamento e projeção de uma visão que se antecipa no espaço e no tempo, como o desenho interno. Refiro-me especificamente à expressão *pré-visão* em detrimento dos termos derivadas da palavra desenho (que fazem menção aos desdobramentos semânticos e históricos dos vocábulos que dão conta do mesmo problema)³² na intenção de introduzir a capacidade da *pré-visão* de definir, com mais propriedade, a vivência da cegueira na localização do espaço e do tempo. Bem como no reconhecimento das coisas em sua habilidade de antecipação. Tratar da *pré-visão* ou previsão reúne, nesta expressão, ambos os objetivos sem prejuízo a qualquer uma das partes.

Apresentei o momento inicial que implica o meu desejo de produzir algo, minha intenção, a *pré-visão*. No teor que enseja a discussão germinada aqui, prossigo para a situação da observação³³, no momento em que me coloco à disposição de começar um registro, realizar um desenho. Para tanto, escolhi olhar para um conjunto de objetos do cotidiano da casa, coisas que podem ser recolhidas a partir de uma seleção rápida em uma breve volta pela casa, algumas garrafas, vasos, esferas, caixas, etc. Ao reuni-los, tenho uma composição de natureza morta que exibe uma nova conformação a cada novo ordenamento. Os objetos dançam de acordo com a localização espacial, o ângulo e a luz que os privilegiam frente à minha localização no momento do desenho.

Entro em cena, assumo meu ponto de vista. Minha condição de fala está subordinada à minha orientação no espaço, aos meus enquadramentos que se dão por escolha ou contingência, tanto faz. Interessa-me sobretudo manter uma presença ativa e consciente.

³² No desenho há distinções internas feitas para diferenciar um desenho intelectual que depende da imaginação e outro prático que, apesar de intelectual depende sobremaneira da atuação da mão que é determinada pelo vínculo estreito dos comandos cerebrais com a obediência manual. Dentre as derivações etimológicas e semânticas para pensar o campo do desenho há extenso material de pesquisa elaborado ao longo do tempo por diversos autores como: ALBERTI, (1992); HUTTER (1968); LICHTENSTEIN (2004); VASARI (2011);

³³ Que no meu caso ocorre pelo recurso visual, podendo também ser tátil.

1.2 Todo o desenho é cego

Depois do exercício de *pré-visão* que me consome alguns minutos, estou a postos. De pé ou sentada, minha posição é determinada pela altura em que se encontra o conjunto de objetos para a qual olho. Esse ponto de partida que se coloca à disposição para a minha *pré-visão*, deve desaparecer logo da vista, mas antes, preciso acreditar vê-lo muito bem. A urgência da apreensão desta referência visual faz com que eu olhe com mais afinco do que jamais vi na vida; isto porque tão logo eu dê por encerrado esse derradeiro olhar, os meus olhos são fechados ou vendados.

Estou tratando de uma variante do desenho na qual os olhos não são requisitados no instante em que o desenho acontece. O “desenho de contorno cego” ou somente “desenho cego” é um exercício bastante recorrente no ensino do desenho. Despojado, ele pode se dar resumidamente, de duas formas. A primeira requer observar algo, fechar os olhos e tentar reproduzir o que viu com a maior fidelidade possível do começo ao fim, sem olhar para o papel. A segunda é similar à primeira, mas é feita com os olhos abertos. A diferença é que se olha fixamente para a referência sem olhar para o papel durante o registro. No contexto desta pesquisa, é somente o primeiro modo que tratarei aqui, a que mantém os olhos sempre fechados durante o desenho.

É bastante comum que o esboço fruto desta experiência não se pareça com o objeto que fora visto anteriormente, e no papel restem apenas traços desfigurados e desconectados entre si. A espontaneidade das linhas servirá de repertório para desenvolver o desembaraço nos traços futuros e favorece a desenvoltura da mão em busca de expressividade. Estimula a transformação do olhar voltado para uma **observação atenta e consciente** porque enquanto me concentro em ver para posteriormente desenhar, vivencio intensamente o momento presente. Empenhada em apreender o entorno, tento capturar na memória o máximo de informações da situação em que estou imersa e quando decido fechar os olhos no ato voluntário de cegar, só então inicio o desenho fisicamente, e o lápis encontra o papel.

Durante o desenho, a imagem mental que pretendo recobrar por meio gráfico vai surgindo por traços hesitantes. A cada instante que passa, a imagem do objeto se afasta até que a empreitada se torna cada vez mais difícil. As linhas tornam-se gradualmente mais incertas e titubeantes que as primeiras e o tempo é adversário ao abalar o objetivo original que é aproximar-me da representação. Se, no entanto, em um segundo momento prossigo com o desenho para além da imagem mental já esmorecida, o traço ganha autonomia e emancipa-se do compromisso com a representação. O desenho cego proporciona confiança nas capacidades de artista visto que se aprende a desenhar mais pelo seu ato perceptivo em si do que ancorado ao modelo antes observado. E um pouco sem querer, o desenho cego ensina que para avançar é preciso prescindir das referências iniciais que cumpriram seu papel num primeiro momento.

Passaram-se alguns poucos minutos e prossigo o desenho de olhos fechados, a imagem desvaneceu-se e a libertação processada pela perda libera o meu gesto para assumir naturalidade e assim, contribuir para a construção da minha identidade gráfica e aceitação do meu próprio gesto. A ruína da imagem mental não faz com que eu deixe de estar compenetrada e consciente. O que ocorre é apenas a mudança de foco: se antes eu me concentrava na manutenção da imagem na memória como guia, agora dedico a maior parte da atenção à minha própria percepção e gestual.

Esta narrativa da prática do desenho cego é um relato do exercício comum de repetição na rotina de exploração gráfica. Para mim, que escolhi retomar a experiência após dez anos da minha formação, fez perceber o quanto **o desenho cego me torna lúcida das limitações da minha visão e da minha memória**³⁴. A fronteira que oscila entre a apreensão da imagem mental e seu desaparecimento gradativo na medida em que o tempo de cegueira se estende é sua manifestação mais contundente. Desta forma, constato pela prática que "a memória trabalha num tempo e espaço de perdas"³⁵, desafia a percepção ao mesmo

³⁴ A consciência atua em mão dupla, ao mesmo tempo em que expõe minhas limitações físicas e mentais é somente a partir do reconhecimento e aceitação delas enquanto tal que posso então, avançar.

³⁵ ALMEIDA (2002, p.158).

tempo que induz a visão a uma construção errática. Ora, se o desenho cego desperta para a minha percepção singular, tenho nele a demonstração de que a visão não é precisa tampouco rigorosa e trata sobretudo das limitações de alcance do meu olhar. Não só a experiência de estar diante do desenho, fazendo-o, comprova minha afirmação, mas principalmente o resultado da ação que igualmente aponta para lacunas que me colocam questões.

A distância ou déficit entre intenção e ação remete ao conceito de coeficiente artístico, de que falou Duchamp, que é a diferença entre o que o artista projetou realizar e o que ele realmente realizou quando concebeu a obra. Esse coeficiente é a potência em que escapam e extravasam as intenções do artista, e o que busco ver a cada vez que concluo um trabalho para descobrir o que restou da equação. Acontece quando finalizo um desenho cego e o olho, confrontando com o modelo ao fundo. Percebo que omiti um dos objetos e que ele, inclusive, havia passado despercebido durante a minha visão prévia. Este elemento negligenciado por mim é revelado por sua ausência no desenho. É precisamente o confronto de ver o desenho em perspectiva à natureza morta diante de mim, que evidencia as limitações da visão e da memória. Assim, se porventura não registrei a **garrafa** escondida por detrás do jarro, pode ser que a tenha visto mas não retido na memória e por isso não registrado, ou então sequer a notei (Fig.4). A garrafa será então "revelada" ao meu olhar no paralelo que faço depois do desenho e não deixo de me surpreender quando a constato. A partir dela surgirão novas relações entre o espaço real e o espaço virtual. Ao repetir o exercício do desenho e acrescentar outros objetos, a totalidade é reformulada, fazendo-me enxergar de outra forma. O desenho desvela, sinaliza pelas ausências e expõe o conjunto, proporciona descobertas e se renova a partir delas.

Nesta transição, ou melhor, nesta transposição vale lembrar que, na verdade, há pouca (ou nenhuma) importância os objetos que servem de referência para o trabalho artístico. O desenho enfatiza através das diferenças observadas no plano real, que "o que o desenho mostra como *visibilidade* é uma mostração do invisível. Os desenhistas, os pintores não dão a ver 'alguma coisa', sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irredutível ao visível, que permanece

invisível".³⁶ Ao aprender a ver através da prática ou observação do desenho, mediante as circunstâncias de surpresa como a situação da garrafa, o que se vê imediatamente é a visibilidade e em consequência, o invisível nele contido. Assim como lembra Derrida, o que nos faz ver, como o Sol, não é visível, o que torna visível não pode ser visto. Da mesma forma, toda a contingência de elementos visuais e não-visuais do meu entorno durante um desenho são pautados pelo desejo e capacidade de mostraçãõ de ambos, visível e invisível. E esse desejo que me cega (literalmente) diante do que escolhi ver tem seus próprios desígnios que, ao acaso podem fugir do domínio da minha pré-visão.

³⁶ DERRIDA (2012, p. 82).



Figura 4: Desenho cego feito a partir da observação de uma coleção de garrafas, grafite sobre papel, 28x37cm, 2018.

Hesitação: o momento da hesitação antecede o instante da entrega, e por entrega me refiro ao momento em que o esforço mental de recobrar a imagem é vencido e ela me escapa.

O cérebro informa à mão que a imagem foi perdida, a cada segundo um punhado de terra é posta sobre ela ao ponto que, em segundos, se desfaz.

A hesitação ganha materialidade pela linha que vacila.

Alguns rabiscos mal encostam na superfície do papel na mesma cadência que a imagem escapa à memória.

Ao me fazer ver de outra forma, o desenho cego **retira o gesto do modo automático** e **abandona temporariamente vícios de expressão** que incidem em repetições previsíveis e tornam o desenho entediante. Paul Valéry dizia que o desenho “exige a colaboração de aparelhos independentes que estão sempre pedindo para resgatar os automatismos que lhe são próprios” porque é muito mais fácil recorrer aos recursos já adquiridos ao longo da prática. “O olho quer vagar; a mão arredondar, tomar a tangente”, o desenho “é uma questão de governo” e para avançar em qualidades expressivas, é necessário “amaciá-la para traçar em qualquer direção, o que ela não gosta de fazer”.³⁷

Ao lutar contra esta central de automatização do gesto a outra lição decorrente da prática é a **aceitação do processo**, afinal, se estou temporariamente cega, o que produzo foge do meu controle. Os esboços tem características particulares e não se deve fazê-los parecer com outra coisa.

Pelo contrário, as distorções, excessos e supressões tendem a dar-lhes a expressão que outros desenhos podem não ter, como afirma Kaupelis³⁸.



³⁷ VALÉRY (2003, p.70).

³⁸ KAUPELIS (1980, p.17, tradução minha).

Ao afastar o gesto mecânico e automático, o desenho cego **imobiliza o hábito** e com essa quebra há a possibilidade de algum avanço. O processo de aprendizagem precisa sofrer uma desintegração para agregar e progredir, mas esta ruptura quase sempre vem acompanhada de angústia e desconforto. Por este motivo a prática é incômoda e encontra tanta resistência. Claude Monet disse certa vez que gostaria de ter nascido cego para de repente ganhar a visão. Uma grande parcela de artistas modernos desafiava-se a desenhar como as crianças, a fim de livrar-se dos vícios adquiridos no decorrer da vida.

De volta ao desenho, ao dispor-me de pé diante da composição de objetos, estico o braço e meço algumas distâncias com um olho fechado e outro aberto. O jogo das mãos que antecipa o desenho deseja fixar a imagem na memória e me leva a constatar que o desenho cego não está vinculado somente à visão nem à cegueira, mas à **percepção tátil** que apela para a minha memória háptica. Com os olhos fechados, o desenho acontece no momento em que acredito estar fazendo os contornos fidedignos do modelo recém-observado, como se deslizasse sobre os perfis dos objetos. O desenho de contorno cego é mais tátil do que visual porque "seu sucesso depende da capacidade de acreditar que você está realmente tocando a forma ou o contornando com o lápis"³⁹, conforme afirma Robert Kaupelis. É a ocasião em que se efetiva a transição da imagem do espaço real – memória – para a criação da imagem mental – desenho. Através da observação, a projeção virtual transfere-se em registro gráfico, passando de uma a outra, sucessivamente, perdendo em precisão conforme o tempo avança.

O passo a passo do processo de criação de um desenho cego guarda similaridades com a construção da percepção espacial e temporal das pessoas com baixa visão. A atuação da mão e a percepção tátil do desenhista no momento da *pré-visão* incide sobre a pessoa cega também, ao passo que ambos, sem ver, recorrem à memória como forma de construção da "visualidade", mesmo que a memória do objeto tenha sido formada por estímulos diferentes, ocorrerá que ela se expressará de forma distinta, mas coerente com a formação da sua lógica interna.

³⁹ KAUPELIS (1980, p.17, tradução minha).

Equilibrando-se à margem do visível, a contribuição de Derrida ao repensar a lógica da visualidade é sobretudo, ponderar o pensamento de que todo o desenho carrega uma parcela de cegueira e isto se estrutura como uma espécie de denúncia. Quer dizer, denúncia do privilégio ótico que prepondera por toda a história metafísica ocidental⁴⁰ e que reflete uma hierarquização dos sentidos que coloca a supremacia da visão acima dos demais sentidos.

Essa orientação que pressupõe a autoridade do olhar e concede vantagem à visão e à luz está no cerne da filosofia que vai desde Platão, Descartes, Kant e Hegel, dentre outros mais contemporâneos. Reiteira Derrida ao afirmar que “o que dominava o *logos* ocidental, a filosofia [...] era precisamente a visão, a referência ao menos metafórica do visual”. Ao mesmo tempo, o *eidos* refere-se ao “contorno de uma forma visível. Não é da visibilidade sensível que se trata, mas de uma visibilidade de um *nós* inteligível, de uma visibilidade inteligível”⁴¹. A palavra intuição vem de *intueri*, que significa ver, “o intuicionismo é uma teoria do ver imediato”⁴², assim como “fenômeno”, *phainesthai*, é tudo o que brilha, que pode ser visto e portanto, um privilégio do visível.

Diante das constatações, é uma tentação supor que o desenho – e sua cegueira intrínseca – seria uma manifestação do invisível através da exploração de meios que num primeiro momento pareçam exclusivos do domínio visual. O paradoxo articulado a partir de uma pseudo sentença inicial de que o desenho é reservado ao campo da visibilidade ou da representação, mira na realidade, a seara abstrata do invisível. Uma parcela de significado deste raciocínio se encontra na afirmação de Derrida ao defender a proposição de que todo desenho é cego.

⁴⁰ MICHAUD, MASÓ e BASSAS (2012, p. 9).

⁴¹ DERRIDA (2012, p.81).

⁴² DERRIDA (2012, p.83).

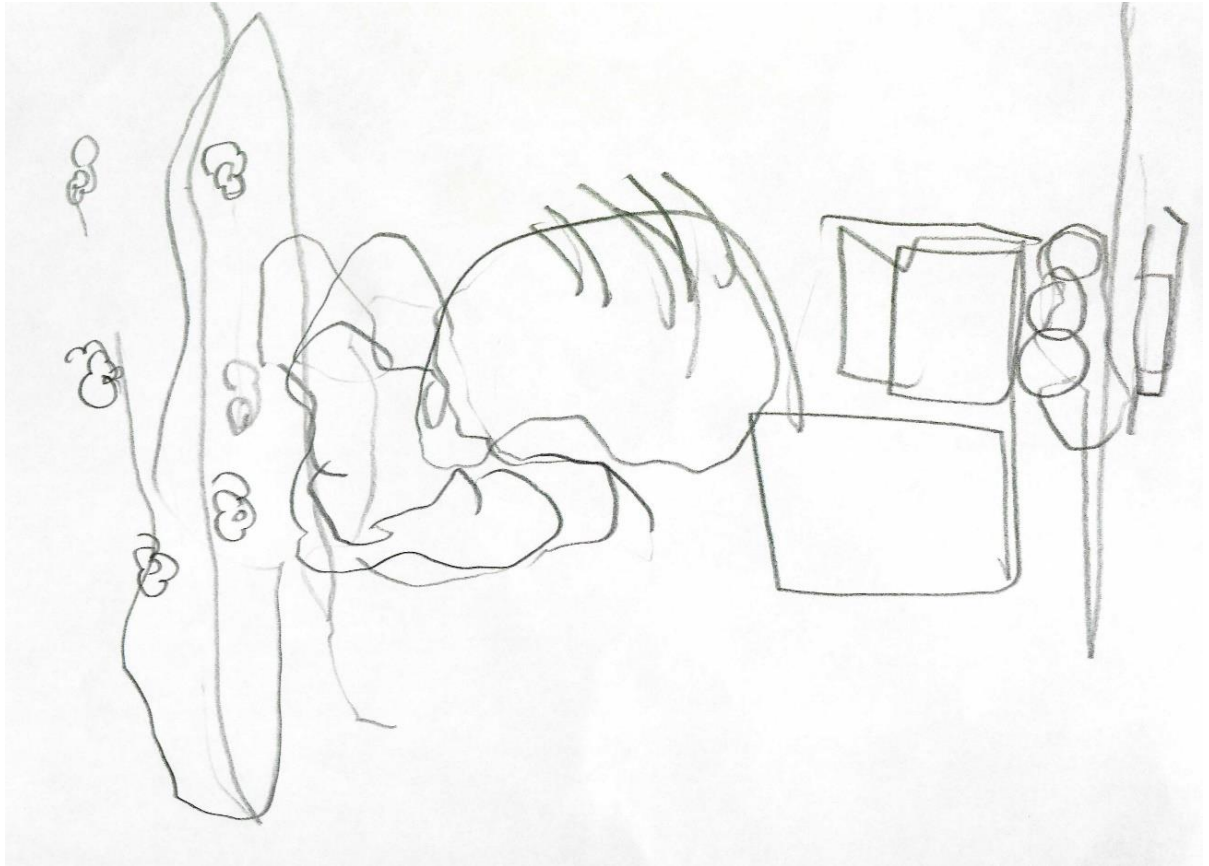


Figura 5: Desenho cego, grafite sobre papel, 48x67cm, 2018.

Todo o desenho é cego, senão ele, o desenhador ou a desenhadora, afirma Jacques Derrida. Para além dos limites da experiência com o desenho cego, refiro-me a **todo** o campo do desenho ao atestar que ele implica, em maior ou menor grau, a existência da cegueira.

o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. É um grande vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, se seu desenho constitui acontecimento, está cego.⁴³

Se o desenhista que vê enquanto desenha é cego durante o traço, à desenhista que induz sua cegueira ao fechar os olhos restam duas alternativas: ou é duplamente cega⁴⁴ ou encontra no desenho cego a história e origem do desenho colocando-o no seu exato lugar no corpo dos acontecimentos. Em “Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas”⁴⁵ a contribuição de Jacques Derrida para pensar a cegueira dá conta de uma primeira hipótese: o **desenho é cego** e enquanto potência o desenho prospera à beira desta cegueira. Há uma dupla contaminação de mão única na abordagem de Derrida ao defender que todas as cenas de cego⁴⁶ tratam do tema da origem do desenho e **todo desenho em si, carrega um pouco da cegueira como assunto**. Os desenhos que representam os cegos são um pretexto para abordar a história da origem do desenho, porque contam a sua história e a própria condição que o sustenta.

⁴³ DERRIDA (2012, p.71).

⁴⁴ Aqui reside um jogo de palavras que invoca o **duplo**, a sombra, esse lado oculto que caminha junto ao desenho e sua vinculação com o lado obscuro das coisas.

⁴⁵ Publicação que atravessou meus objetivos de pesquisa com um olhar rico de leitura histórica e filosófica da cegueira na arte. Ao contrário do que se pode imaginar, o livro não nasce da iniciativa de uma pesquisa rigorosamente teórica, mas de um convite de exposição na qual Derrida foi requisitado a fazer a curadoria. Ocorrida em 1991, a exposição que intitula o livro ocorreu no Museu do Louvre a partir do tema escolhido por ele: a cegueira e o desenho, ou mais precisamente, a cegueira, a ruína e o autorretrato. Atrelado ao encantamento que Derrida nutria pelo desenho, a temática da exposição se impõe objetivamente a partir do episódio em que o filósofo permaneceu sem visão por duas longas semanas ao sofrer de uma paralisia da face de origem viral.

⁴⁶ Refiro-me aos desenhos de representação dos cegos que foram selecionados por Derrida a partir do recorte curatorial da exposição.

Quem desenha sabe que, para além da linha que é traçada no papel, existe uma mediação entre a experiência do desenhista com o suporte e o mundo, simultaneamente. O traço acontece em um movimento repetido, primeiro na fisicalidade do papel e, depois em uma esfera conceitual de um duplo que opera como um espelho, algo como um Narciso incapaz de perceber a relação do seu corpo com o abismo, promovendo uma dobra ou retração especular. Um desenho se desenha com a mão de quem desenha. Uma repetição, um traço autônomo e vertiginoso que volta sempre para origem de si, e ao remeter-se neste círculo de ações que lhe são próprias, se precipita, como faz Sísifo, do despenhadeiro abaixo, mesmo que o percurso da pedra inscreva a cada vez um percurso novo, o princípio e fim estão encerrados na ação cíclica que o rege.

Corro o risco de perder de vista a consciência deste gesto duplo quando ao desenhar habituo-me com minhas ferramentas de traçar, torno previsíveis e automáticos alguns gestos, como se entregasse ao meu centro de controle invisível, já mencionado, a capacidade de inscrever sem ver. Tal é a potência do que é o hábito e a prática. Diante da automatização do gesto, fica-se cego, pois o que é feito, se fez sem ver. Durante um desenho de observação deixa-se de ver o modelo por milésimos de segundos para olhar o papel. Outros milésimos quando a ponta do lápis toca o suporte, no momento exato em que a linha traça um percurso, pouco ou nada se apreende. O desenho começa a surgir somente quando uma zona de cegueira se instaura. É preciso deixar de ver para registrar.

O espaço na cegueira conjuga três tempos de memória a partir da transposição para o desenho. O primeiro é a arte da improvisação, a capacidade antecipatória, o *pré-ver* de que trato no começo do capítulo. Na sequência, o reduto do que não se vê mais, que acaba de ser perdido porque escapou do campo de visão e conduz o traço à noite, num espaço noturno percorrido sem marcadores de visibilidade. Por último, o que ainda não se revelou porque não se vê enquanto é feito, não se vê ainda, sob o qual “o desenhador se vê sempre à mercê daquilo a que, de cada vez universal e singular, haveria de chamar *invisto* [*invu*]”⁴⁷. O *invisto* fascina pela presunção de invisibilidade que o visível pressupõe.

⁴⁷DERRIDA (2011, p.52).

As três distinções são provocações em torno da prática do desenho que me fizeram analisar as etapas de cegueira permeadas no meu fazer artístico tomando como ponto de partida o meu vínculo inicial estabelecido pelos desenhos noturnos. Notei que o desenho acontece quando uma zona de cegueira se instaura, e como afirmei acima, tratam-se de níveis diferentes deste não-ver. Um desenho de observação presume um distanciamento momentâneo do instrumento de traçar e o suporte, bem como do movimento de olhares que alterna entre a visão do modelo e a superfície do papel.

Os desenhos de memória são permeados por diferentes etapas de não-ver. Isto porque ao recobrar uma imagem mental, uma construção complexa se dá a partir da reunião de diversos fragmentos do real que foram vistos e posteriormente reordenados virtualmente a fim de compor uma imagem que não será mais do que uma versão criativa fruto de uma observação prévia. Esta imagem ficcional que conjuga tempos e informações desconectadas do real implica em perdas que constituem o processo de enceguecimento da imagem. A esfera do não-visto, ou *invisto*, conjectura a porção de invisibilidade contida na ordem do visível.

Cada proposição apresentada ao longo do texto modula níveis distintos de cegueira que podem aparecer em sequência num mesmo fazer ou intercaladas, sobrepostas. Antes de retomá-las eu desejo tratar da cegueira que anulou Derrida desde as primeiras experimentações gráficas que tem um pouco a ver com o que tenho afirmado até o momento.

Derrida sofria de uma cegueira incapacitante, a mesma que provoca afastamento e resistência de quem se afligiu com a prática do desenho em algum momento ao longo da vida:

Na verdade, sinto-me incapaz de seguir com a minha mão a prescrição de um modelo: como se, no momento de desenhar, eu não *vísse* mais a coisa. Esta evade-se imediatamente, desaparece aos meus olhos, quase nada restando dela, desaparece sob os meus olhos que, na verdade, não apercebem mais do que a arrogância trocista desta aparição desaparece [sic]. Enquanto permanece diante de mim, a coisa desafia-me então ao produzir, como que por emanção, uma invisibilidade que me reserva, uma noite de que eu seria de certo modo o eleito.⁴⁸

A paralisia diante do desenho provavelmente se dá pela dificuldade em suportar os milésimos de segundos de cegueira que afastam o modelo dos olhos de Derrida. Há também a angústia de não ver o traço enquanto ele acontece e a perda do controle o desmobiliza. A combinação desta dupla cegueira resulta na invisibilidade da escuridão noturna da qual Derrida é acometido e menciona, despertou a minha inquietude ao recobrar que desenhar tem algo a ver com o lado obscuro das coisas. Nem que este lado obscuro esteja apenas atrelado ao desconhecido ou a imprevisibilidade do traço que conduz o desenho por percursos imponderáveis. A constatação desta potência (que pode paralisar, inclusive) me conduziu a fazer a transição: da experiência da série anterior, em que trabalhei com os desenhos noturnos para retomada da experiência com o desenho cego que há muito pratiquei na minha formação. Peço passagem para deixar a sala escura de onde meus desenhos nasciam para explorar o escuro das minhas próprias pálpebras, colocando-as em substituição para que possam cada vez mais, invisibilizar-se⁴⁹.

⁴⁸ DERRIDA (2010, p.43).

⁴⁹ Cabe pontuar que a associação do desenho que provoca "paralisia", que evoca o "lado obscuro das coisas", pode ser "ruína" ou "cegar", em nada carregam alguma conotação negativa, mesmo que as palavras isoladas possam significar. Apenas reconstitui a cegueira como condição de possibilidade para o desenho. "Não se trata de lutar contra uma deficiência, algo que carregasse uma sinal negativo, de perda." ALMEIDA (2002, p.165). Mas lembrar o desenho a partir do seu próprio mito de origem, que trata do registro de uma ausência.

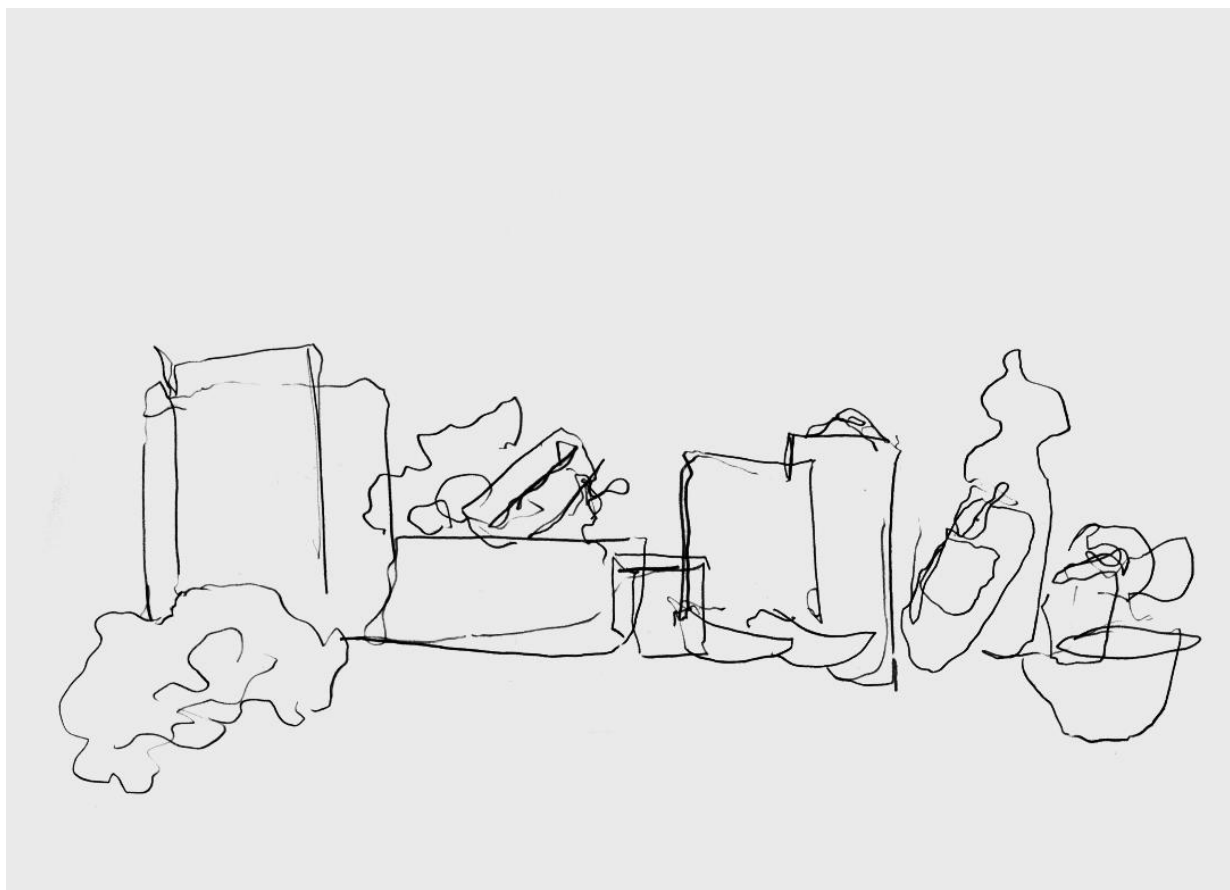


Figura 6: Desenho cego feito a partir da observação da bancada da cozinha, grafite sobre papel, 48x67cm, 2019.

Com os olhos fechados redescubro, em um exercício de memória, a bancada da cozinha que acabei de deixar após o café (Fig.6). Invoco no arcabouço das minhas lembranças recentes a organização que mantive nos últimos dias. Não alcanço uma visão panorâmica, mas visões parciais, pormenorizadas de alguns detalhes. Procuo, por fim, reunir estes fragmentos para “compor uma imagem total, porque nunca conseguimos senão alcançar cegueiras parciais ou, o que é o mesmo, visões parcelares”⁵⁰. Reflito a partir das imagens que me chegam sobre esta junção conflituosa situado na memória. Quase não resisto à tentação de voltar e ver esta paisagem supérflua que há pouco reformulei.

De olhos fechados busco pela última conformação dos objetos restituindo minhas últimas ações sobre a mesa. A cegueira me invade, logo após a evocação mental da visão de um passado eventual conduz minha memória a conectar fragmentos de visões passadas que por vezes, reúnem imagens advindas de tempos distintos, incapazes portanto de se amarrar para formar uma única coesa. A questão deixa de ser a representação, mas a recriação de outra imagem, comprometida com a percepção virtual do espaço físico. A partir disto, posso criar algo novo, desvinculado da referência inicial.

No relato da paralisia de Derrida mediante o desafio de representação, podemos pensar que sua experiência com o desenho seria mais produtiva se fosse desobrigado pela referência que o induz à representação. Se engajado apenas pela sedução da linha e suas possibilidades, o modelo pareceria demasiadamente redutor, o que abriria margens para uma experiência muito mais rica. Entretanto, é justamente pelo objetivo de conferir ao desenho substância figurativa, no transporte da percepção tátil e espacial para os recursos bidimensionais, com contornos, volumes e sombreados justos, que a experimentação gráfica é achatada, empobrecida. Não à toa, paralisante.

A percepção tátil pode, inclusive, prescindir da projeção mental de contornar um objeto real e palpável que foi previamente observado. Pode ser explorada sem qualquer referente concreto, através do próprio movimento do corpo por exemplo, sondado como instrumento, a fim de descobrir novas maneiras de realizar registros do cotidiano.

⁵⁰ ALMEIDA (2002, p.158).

É o que faz **William Anastasi**, artista expoente da arte conceitual e minimalista, que iniciou na década de 1960 uma série intuitiva de desenhos cegos. Para realizá-los, Anastasi faz uma de suas atividades preferidas: caminhar. Ele percorre o trajeto com a mão recolhida no bolso, onde, no interior, há uma folha dobrada em oito quadrados e um pequeno lápis macio, que em atrito contra o papel apertado no bolso produz marcas que representam graficamente os seus movimentos. Quando considera a fração completa, ele redobra a folha, criando outra superfície em branco. O processo recomeça dando continuidade à caminhada. O desenho cego que resulta é resíduo de uma deambulação que tem começo, meio e fim previamente estipulados pelo artista (Fig.7).

Na esteira dos desenhos de bolso, outra série nasce do seu deslocamento, desta vez de metrô. De olhos fechados, com ambas as mãos estáticas e munidas de lápis, o artista registra os movimentos do transporte que balança sobre os trilhos. O embalço da viagem direciona o tamanho, espessura e orientação da linha sobre o papel (Fig.8). Por hábito, ele geralmente anota o destino ou o nome de quem irá encontrar ao final do percurso na parte inferior do papel. As duas séries são intituladas *Walking Drawings* e *Subway Drawings*, respectivamente. São descritas por Anastasi como "desenhos de bolso" e fazem parte de uma ação mais ampla que o artista descreveu como desenhos "sem visão". Sob diferentes procedimentos previamente estipulados, os desenhos ambulantes dão conta de registrar sua experiência inscrita a partir do corpo e movimento, explorando a relação entre a condição humana e seus mecanismos de gravação. Procedimentos similares aos adotados pelo seu amigo John Cage, que muito o inspirou nas pesquisas em torno das artes visuais e da música.

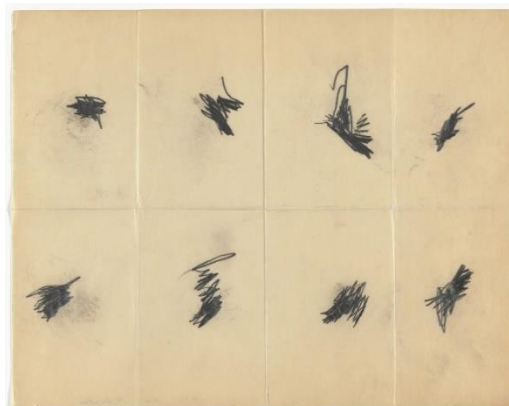



Figura 7: William Anastasi. Untitled (Pocket drawings), lápis em duas folhas de papel transparente, 27.6 x 35.6 cm (cada), 1969.

William Anastasi diz que por muito tempo tentou atingir o tipo de espontaneidade que vê na página de um desenho do metrô em seus outros trabalhos e que se surpreende ao olhá-los, mesmo depois de tanto tempo de realizados. A espontaneidade do desenho cego está no fato de que ele retira do domínio da visão e da percepção a preponderância associada ao desenho na medida que o desobriga da representação. Na esteira desta desvinculação está o rompimento com a história que subjuga o desenho como etapa preparatória para o desenvolvimento posterior de outras linguagens, assumindo-se como registro residual da experiência. Anastasi compromete-se com a inscrição da sua percepção imediata, do seu corpo que se entrega a uma prática sem controle, mas que conta com diretrizes; por isto a produção de desenhos cegos e intuídos, feitos com o corpo do artista imerso em um espaço onde coisas ao redor se sucedem.

A experiência sensível faz do desenho uma ferramenta de captura. Estar presente no instante é o que o artista afirma ter aprendido com seus desenhos cegos, desenvolver a observação atenta e consciente, como mencionado acima. Atribuição que posteriormente Anastasi relacionou a um estado meditativo. Ele conta que ficou impactado quando decidiu aprender a meditar até descobrir que já aprendera antes, desenhando virtualmente todos os dias. Além do mais, afirma acreditar que bons artistas aprendem a viver no presente e um modo de exercitar-se ocorre por meio do desenho. De fato, o preparo para um desenho cego implica naturalmente a inserção de rituais que se impõem. Um ambiente tranquilo e de preferência confortável. Afora certa tensão que provém do envolvimento com o que seguirá, durante o desenho nada o interrompe. Por costume, durante a minha prática, faço algumas anotações entre um desenho e outro do que julguei pertinente tomar nota da experiência imediata de fazê-los.



Figura 8: William Anastasi no metrô em processo de criação de um desenho da série *Subway Drawings*, trajeto Copenhagen-Holte, 1999.



Eu organizo os objetos mentalmente enquanto observo, pela ordem e pelos nomes.

Nesta observação não importam as distinções cromáticas, inclusive, mais fácil seria transpor tudo em escalas de cinza.

Meço as distâncias em extensão do conjunto, depois a que separa cada objeto dos contíguos.

É questão de ritmo, uma dança que será posteriormente reensaiada pela mão.

Presto atenção às sobreposições e as eventuais escolhas que elas implicam porque o que está atrás nem sempre é registrado.

Os desenhos “Sem visão” de William Anastasi são sempre decorrentes de uma experiência⁵¹, palavra recorrente que caracteriza a prática do desenho cego. A **experiência**, por definição, é “aquilo que precisamente nos coloca em presença do presente”⁵², logocêntrica, segundo Derrida, esta ideia é completamente tomada por uma metafísica da presença. Mas ela abarca outra concepção, que complementa a primeira e implica não só a presença em si, mas uma travessia que é percorrida rumo ao outro, trajetória que envolve outro corpo ou evento em toda a sua diversidade. A experiência se agrega em duas concepções: é a presença do presente, mas é também proporcionada pelo deslocamento não calculado do agora. No percurso que se oferece à experiência a sua cartografia não é pré-visível. Escapa ao domínio dos desígnios. **A experiência em si, emancipa-se da *pré-visão***, foge ao seu desígnio inicial, mesmo que este tenha sido imprescindível no ponto de partida da ação, “porque a prática desafia tudo, ou qualquer coisa que se tenha projetado”⁵³.

Colocar-se em prontidão, acarreta uma interrupção do ritmo do cotidiano, “requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes”⁵⁴, definição de *experiência* por Jorge Larrosa Bondía. Colocando-se em disponibilidade para observar e registrar através do desenho o saber próprio da experiência a sequência de eventos vai ressignificando o que me ocorre.

Duas palavras entrelaçadas, desenho e experiência. Ao que requisita presença efetiva no presente, o desenho se sustenta como esse algo que me sucede agora, no calor da hora. Convoca o meu olhar, memória ou imaginação para cruzar um percurso que, mediado pela criação, produz um registro, desfecho que pode ser inclusive, imaterial.

O olhar dinâmico em permanente estado de atenção mediante os fenômenos mundanos, requer ativar o modo Palomar de existência. Palomar é o protagonista que dá

⁵¹ Etimologicamente advém do latim *experiri* (provar, testar) e cuja raiz *per* relaciona a ideia de travessia.

⁵² DERRIDA (2012, p.79).

⁵³ BERGER (2004, p.157).

⁵⁴ BONDÍA (2002, p.24).

nome ao último livro de Ítalo Calvino cuja perícia está em fazer das simples atividades do cotidiano, grandes experiências investigativas, ele

é todo olhos, mas funciona quase sempre como se fosse um telescópio ao contrário, voltado não para a amplidão do espaço, mas para as coisas próximas do cotidiano. É como se ele nos dissesse que as grandes questões do mundo e da existência também estão presentes em cada objeto que observamos, em cada cena que presenciamos, e que tudo é digno de ser interrogado e pensado.⁵⁵

O inquieto Palomar contempla o mundo pelo detalhes através do olhar meio míope, por trás de seus óculos. Bem da verdade, observa somente algumas coisas, afinal, “ele não parece ajustar-se por temperamento ao tipo humano que é geralmente definido como observador. Contudo, ocorre-lhe sempre que determinadas coisas – um muro de pedra, uma concha de molusco, uma folha, uma chaleira – se apresentam a ele como se lhe solicitassem uma atenção minuciosa e prolongada”⁵⁶. É com o olhar arguto que Palomar examina os pormenores e outorga “à operação de observar a importância que ela merece”. Ocorre que a sua observação é passiva apesar de profundamente analítica e reflexiva. A minha no entanto, presume uma ação posterior sobre a qual a força da experiência será determinante.

A experiência de fazer um desenho cego é breve, mas intensa e demanda de prática para capturar o que acontece durante a inscrição e seus intervalos. O aspecto transitório da produção é pautado pela intensidade do gesto e é minha intenção ao exibi-los, resguardar as características do processo que o origina. Sob este estatuto que inicialmente implicava vê-los com proximidade, sem dispositivos de apresentação que os distanciasse do olhar, há algo relacionado à “natureza do desenho” como diria Mário de Andrade. Algo que estava atrelado ao caráter aberto, que dispensa moldura, que os fazem ser “para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias”.⁵⁷

⁵⁵ CALVINO (1994, orelha do livro).

⁵⁶ CALVINO (1994).

⁵⁷ ANDRADE (1975, p.76).

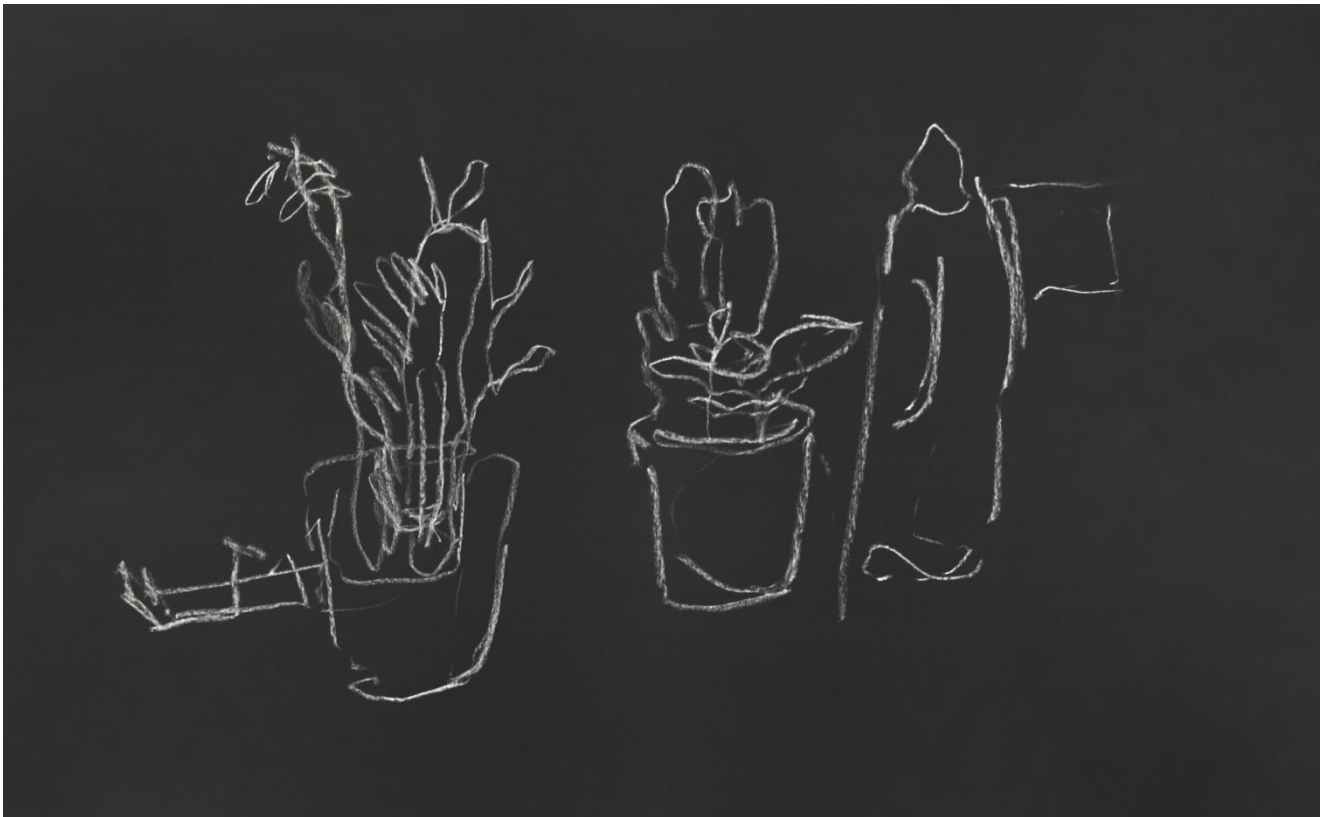


Figura 9: Desenho cego (plantas e objetos sobre parapeito) pastel seco branco sobre papel preto, 35x55cm, 2020.

O caráter experimental conferido pelos materiais de pouca resistência e associado à fragilidade do suporte é um meio de relembrar sua característica transitoriedade. As palavras de Mário de Andrade definem “ser o desenho ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Ele é uma espécie de provérbio, uma experiência vivida”⁵⁸ cuja brevidade temporal me incentivou a retomar o modo como os primeiros, há mais de uma década, foram feitos.

Sob o fundo negro (Fig. 9, 10 e 11) a linha branca irrompe da sombra, como se um espaço escuro fosse aberto por finas incisões de espessuras diferentes. O movimento da linha orienta o olho a acompanhar o traçado na direção que parece (e foi) realizado, da esquerda para a direita. Cada traço do bloco de linhas que preenche a parte central do suporte infere uma pressão diferente, o que pode ser deduzido pelo formato e torção da linha. Dela é possível extrair a intensidade do gesto, inclusive a noção temporal implicada no movimento.

O desejo de retirar a linha (ou a luz) para fora dos limites da zona de sombra me dirige a uma experiência que me arrebatou a ponto de conduzir o meu olhar para o universo (gráfico) das sombras. E me permitiu pensar o desenho de forma ampla, aproximada do cotidiano, ao provocar o movimento do corpo, a incidência da luz sobre os objetos, a formação das sombras. A compreender que há uma permanente *mancha da sombra*, ou seja, a incapacidade de expor tudo integralmente (neste caso, a impossibilidade de representar todos os objetos no suporte), porque a nossa própria sombra é como algo que nos falta, a denúncia permanente de uma ausência.

De agora em diante estou de olhos vendados, em busca da sombra produzida pelas pálpebras criando imagens com o recurso das sombras.

⁵⁸ ANDRADE (1975, p.77).



Figura 10: Desenho cego, (bancada) pastel seco branco sobre papel preto, 48x67cm, 2020.

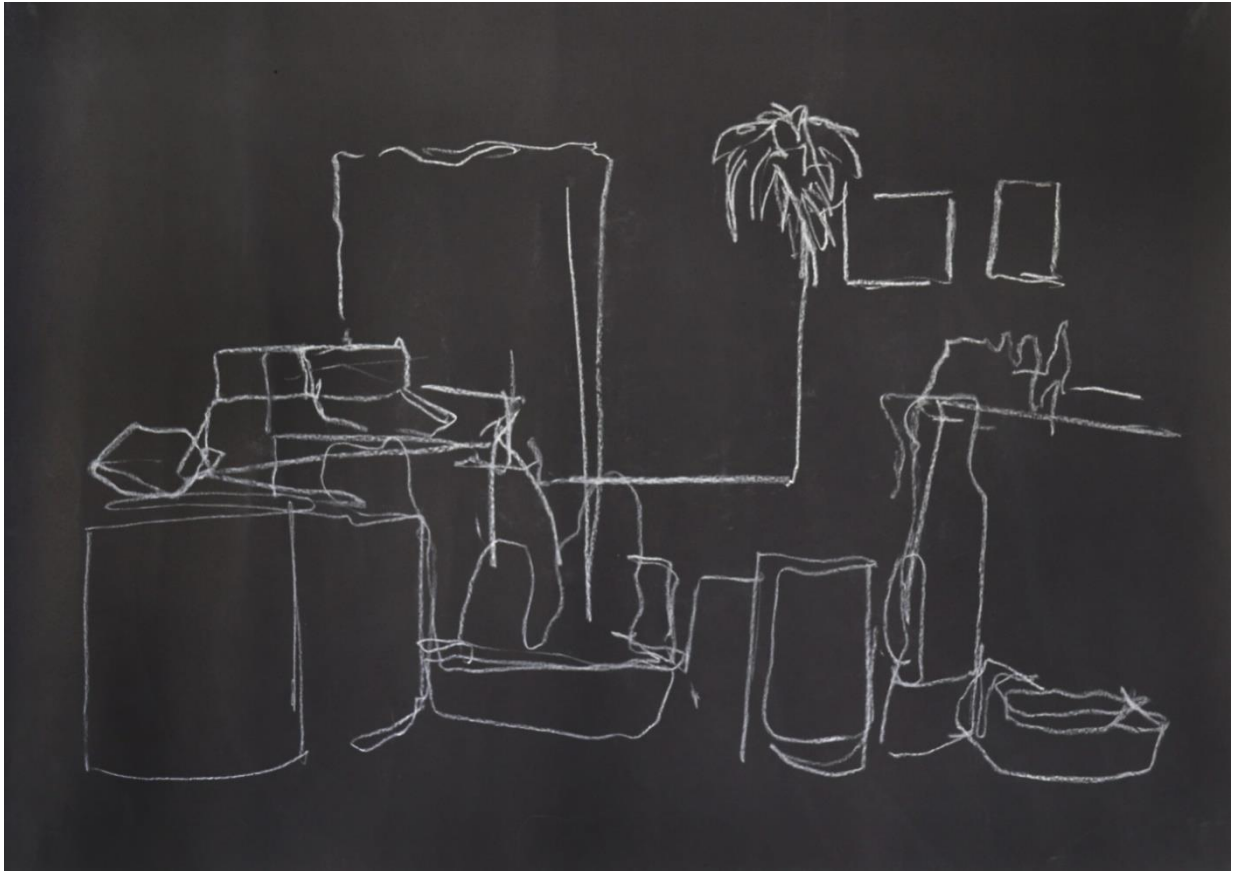


Figura 11: Desenho cego, pastel seco branco sobre papel preto, 48x67cm, 2020.

1.3 Olhos Vendados

(quanto tempo você suportaria permanecer com os olhos vendados?)



Antes de ter a oportunidade de me colocar a questão, eu a vivi, em uma experiência muito particular durante uma residência imersiva de **Teatro de Sombras**,⁵⁹ que fiz motivada em investigar o universo das sombras⁶⁰. Essa cegueira induzida se deu pela experiência de vendar os olhos por um período de tempo prolongado e, em grupo, realizar uma série de atividades guiadas a fim de explorar os demais sentidos visando uma maior sensibilização.

Colocar-se cego durante algumas horas altera radicalmente as percepções. Ocorre que, no corpo, torna-se muito mais fácil sentir o compasso da própria respiração, sente-se o ritmo dos batimentos reverberando por toda a extensão da caixa torácica. Em poucos minutos, percebe-se o quanto a respiração é acelerada e/ou irregular. Você a controla, tenta ao menos algumas vezes, corrige-a em busca de uma harmonia interna que proporcione algum bem-estar diante da circunstância.

Inspirar lenta e profundamente realmente alivia a tensão ocasionada pelo desespero de não ver – os olhos inquietos continuam a mover atrás das pálpebras e atrás da venda, trata-se novamente de uma dupla cegueira, como no desenho cego. Imediatamente, sensações luminosas e feixes coloridos inundam o campo visual, sintoma causado pela pressão na retina, cujo fenômeno é desencadeado pela alteração brusca dos estímulos visuais.

Ao mesmo tempo, a audição se adequa a medir as distâncias pela altura dos sons. Depois de perceber e regular a sua respiração, você repara no ritmo de respiração dos que o cercam enquanto falam ou quando permanecem em silêncio. Com concentração é possível reconhecer “os lugares onde fora introduzido uma vez pelo ruído das paredes e da calçada”⁶¹, não tão bem como Sanderson, cego abordado por Diderot que afirmava ver “portanto através da pele”⁶². O olho desliza para a ponta dos dedos e o tato possibilita a

⁵⁹ Vivência no Teatro de Sombras oferecida pela *Companhia Lumbra de Teatro de Sombras no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, Morro Reuter/RS, 2013.*

⁶⁰ Evento ocorrido durante a pesquisa de mestrado cuja investigação passava pelo registro das sombras noturnas capturadas por meio de registros gráficos. O que deu origem à dissertação intitulada *Sombras capturadas pela experiência com o desenho*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas em abril de 2014.

⁶¹ DIDEROT (2006, p.20).

⁶² DIDEROT (2006, p.17).

identificação e reconfiguração do mundo enquanto tal⁶³. O mesmo acontece no desenho, “Quando se traça, os dedos são o prolongamento das pálpebras, que dão a ver o que tocou a mão, antes de ela ser gesto”.⁶⁴

Ainda vendados, seguimos em grupo. Imagine uma refeição inteira, com meia dúzia de pessoas desconhecidas organizando uma mesa para o jantar. O olfato e o paladar que até então pareciam adormecidos, se revelam para superar qualquer experiência que se tenha tido de olhos abertos.⁶⁵ Não é uma questão de simples convocação, mas de despertar natural para uma nova configuração perceptiva que envolve o corpo inteiro. Essa chave que vira mentalmente em termos de consciência, enseja uma reinvenção criativa a partir da familiaridade com o escuro. Mas veja, essa primeira sombra natural de trás das pálpebras, pode ser produzido a qualquer instante, ao sabor de quem a evoca. O que torna tudo ainda mais fascinante.

A experiência com o **teatro de sombras** sensifica os sentidos para a criação nesta linguagem que se caracteriza por polos antagônicos: a clareza brilhante da luz e o escuro opaco das sombras. Nesta imersão no breu mais denso, aprendi a fazer aparecer e desaparecer. Engendrar as coisas para parecerem “invisíveis como só o sabe quem conhece todos os modos de ser visível”⁶⁶ o que **Lourdes Castro**, artista e colecionadora de sombras sabe fazer tão bem (Fig.12). Segundo a artista, a sombra tem “mais significado do que simplesmente o objeto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à minha volta”.⁶⁷ As sombras ensinam a ver de outra forma e é possível ficar com essa percepção das coisas. Mas essa descrição da sombra para mim, aproxima da experiência com o desenho, porque igualmente, ele pode reformular o entorno tornando-o mais interessante ou

⁶³ No terceiro capítulo há um subcapítulo dedicado às mãos para pensar a prática artística vinculada à cegueira.

⁶⁴ ALMEIDA (2002, p.165).

⁶⁵ Muitos restaurantes espalhados pelo mundo oferecem uma experiência gastronômica semelhante onde os clientes são vendados e servidos por uma equipe em que, alguns ou todos os garçons são cegos. É o caso de Dans le Noir, Paris. Camaje Bistrô, Nova York. Whale Inside, Pequim. Blindekuh, Zurique. Ateliê no escuro, em São Paulo.

⁶⁶ FERNANDES (2010, p.15).

⁶⁷ CASTRO (2010, p.37).

simplesmente diferente. Não por acaso desenho e sombra sempre estiveram relacionados. Desde o princípio, pois na história do desenho a sombra é protagonista.

Bismarck afirma que a "sombra é aquilo que mais se aproxima da realidade do desenho: uma forma plana inscrita numa superfície".⁶⁸ Aqui ambas se juntam. Na origem inclusive, remontando o mito fundador, que faz Butades traçar o contorno da sombra ao invés de desenhar a partir do próprio corpo do amado ali presente no momento do traço. Refiro-me ao mito de origem do desenho, narrado por Plínio, que trata da história da jovem Butades que, na eminente ausência do amado que partiria em viagem, registra sobre a parede o perfil de sua sombra refletida pela luz, ela registra portanto, sua ausência.

A esse primeiro registro seria atribuído o valor de figura de substituição, na medida em que o desenho da sombra cumpre o propósito de tornar o ausente presente, ou seja, fixar uma imagem e conseqüentemente uma memória carregada de afeto. Butades enquanto desenha, não vê seu amado, ela está cega para sua presença, "como se ver fosse interdito para desenhar, como se não se desenhasse senão na condição de não se ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinada ou ordenada à invisibilidade do outro"⁶⁹.



Figura 12: Lourdes Castro. Teatro de Sombras – As Cinco Estações, 1976.

⁶⁸ BISMARCK (2004, p.4).

⁶⁹ DERRIDA (2011, p. 56).

Retomando Lourdes Castro, no entremeio do desenho e do teatro de sombras, a partir dos anos 1970, ela se dedica aos espetáculos de sombra. Nas exibições, transforma o próprio corpo em sombra descobrindo-o como instrumento de plasticidade, sem apelar à representação ou narrativa. Sua sombra projetada no ecrã dá a ver movimentos sutis e gestos ínfimos de uma rotina banal que interage com objetos e adereços e que, no ritmo do movimento, se metamorfoseiam. Algumas décadas depois, "Experimentando todas as possibilidades físicas da representação das sombras, Lourdes Castro irá transformar esta pesquisa plástica numa forma de atenção ao mundo, começa então a recolher toda a informação possível relativamente às sombras"⁷⁰. Ao passo que transpõe este conhecimento em uma extensa obra plástica sob a forma da exploração de diversos materiais, como plexiglas, azulejos, tapeçaria e linguagens como serigrafia, fototipia e bordado (Fig.13), inclusive este trabalho de bordado manual sobre lençol remete ao ecrã que rebate a projeção no teatro de sombras, aqui fixando as sombras estáticas com o recurso da linha formando o contorno, sugerindo algo como o congelamento de uma cena sobre o anteparo, como se a luz tivesse sido desligada naquele instante e fixado a última imagem. O trabalho de Lourdes Castro foca, sobretudo, numa obstinada investigação da sombra e sua perícia presentificadora que prospera metodicamente em muitas direções, mas nunca perde de vista o propósito inicial: a sombra e seu aspecto gráfico, plano, de muitos contornos e contrastes.

Ao olhar para a minha trajetória, identifico-me com o desígnio e obra de Lourdes Castro pela manutenção dos mesmos interesses. Assim como ela, culminei na busca pelo



Figura 13: Lourdes Castro. Sombra deitada, lençol preto bordado à mão, 300 x 180 cm, 1972.

⁷⁰ FRAZÃO (2012, p.34).

teatro de sombras para potencializar uma pesquisa que já estava em curso. Depois disto, ficou mais fácil pensar na adequação dos suportes às novas ideias - como mostrarei no terceiro capítulo onde retomo a pesquisa sobre as sombras - bem como procurar por diferentes materiais recorrendo constantemente à experimentação. É justamente o caráter experimental do teatro de sombras que abriu um rol de possibilidades acerca da minha poética que vinha sendo construída anos antes.

Descrição da apresentação: Baú

A minha apresentação criada na linguagem do teatro de sombras consistia em interagir com um baú cujo interior estava repleto de objetos que foram escolhidos previamente por mim, objetos físicos e algumas silhuetas recortadas de papel cartão simulando a forma daqueles que eu não dispunha (Fig.14). A ação, que durava pouco mais de dez minutos, iniciava comigo perambulando pela sala até a luz desviar para a esquerda e enfocar o baú. Quando o avisto, me inclino sobre ele e, agachada, retiro lentamente um objeto de cada vez. Exploro-o diante da luz manipulando de todo jeito que minha mão consegue inventar para conseguir novos desenhos a partir de ângulos diversos. Faço-o parecer outra coisa ou simplesmente provoço deformações que podem reduzi-lo a um tamanho menor que o referente ou torna-lo gigante, até extrapolar a dimensão total do ecrã, o que compromete sua definição e identificação.

Para que tudo isto seja viável, dependo da proximidade ou distância do objeto em relação à fonte de luz, bem como da alta potência que ela deve irradiar. A visualização da cena do outro lado da tela onde se encontra o público, é decorrente desta junção de fatores que produz a projeção no anteparo. Durante a minha apresentação, não emito um som sequer, nem ofereço qualquer outra informação para além das imagens fantasmáticas que se projetam a partir das relações com o meu corpo. Intencionalmente dispensei os subsídios sonoros para potencializar o poder das imagens e explorar ao máximo a força do contraste e dos contornos que ao meu ver, comunicam o suficiente.

No desenrolar da cena estou localizada **no meio do aparato**, melhor dizendo, entre a luz e o ecrã, e do outro lado do ecrã, os espectadores. Enquanto me movo pelos poucos metros quadrados do palco a luz é guiada por um auxiliar que me acompanha nas ações que faço. Manipulada por ele, os movimentos da luz intensa do projetor me cega, e sequer percebo com clareza o que transcorre no plano de atuação, tampouco vejo o rebatimento da minha própria sombra no anteparo e pouca coisa consigo prever do modo como o público recebe o que faço.

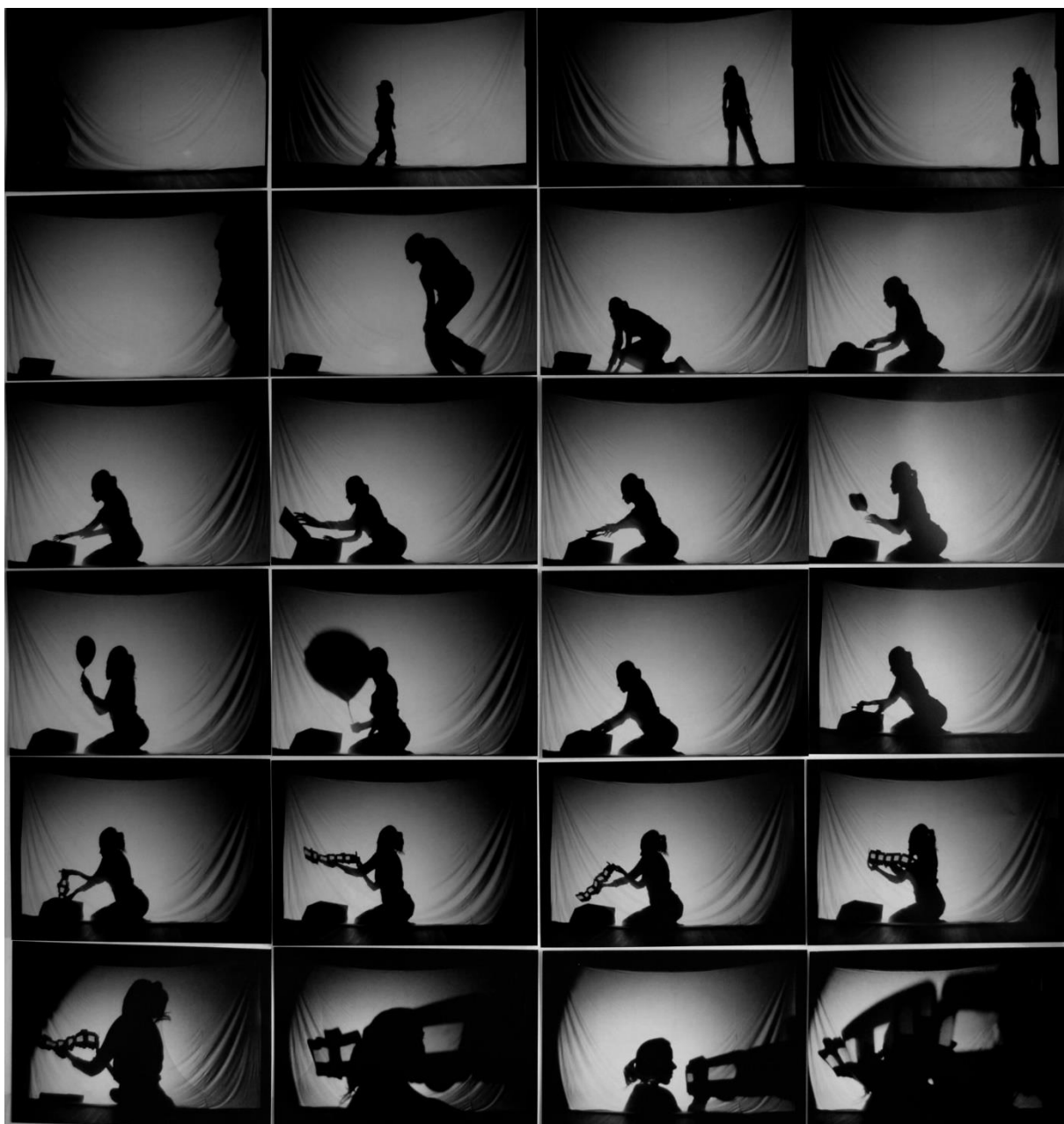


Figura 14: Fragmentos da apresentação de teatro de sombras, frames de vídeo em formato fotográfico, 2013.

Minha atenção está voltada para o que tenho em mãos e minha memória recorre ao roteiro previamente elaborado, assim retomo minha concentração na percepção tátil dos objetos e os exploro. A luz que me impede de ver, emite calor e me aquece, imersa numa situação que me envolve em múltiplos apelos sensoriais esqueço momentaneamente que muitos me veem e que dou a ver. Contraditoriamente, tudo aquilo que eu não vejo, me vê, promovo um espetáculo ao olhar alheio e todos estamos em silêncio, de alguma forma, somos cúmplices.

Na sequência, o auxiliar que manipula a fonte de luz me conduz para um ângulo que favorece a formação da sombra a partir de um ideal de representação das formas, evitando que elas deformem em demasia a ponto de impedir a identificação pelos perfis. Mas tudo acontece ao mesmo tempo e parece desajeitado demais, acelerado demais, e nesta imersão em que pareço perder o controle do processo de criação me percebo sombra, a própria sombra, como se abandonasse momentaneamente minha corporeidade. Os milésimos de segundo de consciência em que apreendo com clareza o que ocorre no entorno me remete ao *infra-mince*, conceito ricamente exemplificado por Marcel Duchamp e que significa essa percepção tênue que “captura” um momento fugaz do cotidiano: algo como a consciência da pressão exercida ao apertar um botão, o instante preciso em que a última pessoa entra pela porta do metrô, o calor do assento deixado por alguém que acaba de sair, o espaço que separa o raio do trovão ou o som musical do roçar da calça durante uma caminhada. Toda a sorte de pequenas ocorrências que apela a qualquer um dos nossos sentidos e requer uma percepção fina e apurada⁷¹ para ser apreendida. Aliás, *Mince*, do francês, significa fino, tênue, sutil, refere-se a algo que desafia a percepção, que está em vias de escapar, beirando a desapareição.

Não é exatamente o *infra-mince* que me interessa abordar aqui, mas a compreensão de que para Marcel Duchamp, o artista é o portador da sombra, aquele que trabalha no

⁷¹ As notas foram escritas por Duchamp, mas somente publicadas em 1980, muito depois de sua morte, ocorrida em 1968. Estima-se que este texto contendo 46 notas de exemplos fenomênicos sobre *Infra-mince* tenha sido criado pelo artista entre os anos de 1935 e 1945.

*infra-mince*⁷². O artista é aquele que porta a sombra (em duplo sentido, seria o portador do próprio corpo que produz sombra e por outro lado aquele que detém o poder de criar sombras) explora fenômenos, impressões praticamente imperceptíveis, sutilezas que através do *infra-mince* “daria conta, como se costuma dizer, daquilo que diz respeito à sombra na criação artística”⁷³. A parte da sombra seria aquilo que mobiliza o artista a trabalhar e atrelada a ela a relação da invisibilidade ou imaterialidade na arte. A este respeito Patrícia Franca-Huchet ao debruçar-se sobre o *infra-mince* afirma que

No âmbito da história da arte, poucos são os que se interessaram pela questão da invisibilidade e pela sensorialidade perceptiva em arte. Fazer obras com o quase nada, o quase imperceptível ou com o invisível — fumaça, respiração, hálito — parece-nos lidar com coisas intocáveis, mas que constituem um estado das coisas presentes em nosso entorno. A imaginação junto ao nada, ao quase nada, nos faz refletir, pensar, indagar.⁷⁴

A evocação da sombra enquanto presença imaterial, mas dotada de potência me faz retomar o “coeficiente artístico” cuja diferença entre intenção e realização na prática artística aponta para a existência de uma transposição a ser realizada: é o reduto da sombra. Há sempre um déficit entre o corpo (ideia) e a imagem imaterial rebatida, projetada (obra). Neste sentido, o artista como o portador da sombra é aquele que articula um duplo, que realiza uma obra a partir da ideia que, ao ser projetada se descola do corpo para ser outra coisa, uma materialidade que resultará (apesar) desta diferença⁷⁵.

Através do teatro de sombras percebi que a grande tela que aparta os corpos ao mesmo tempo que os separa, pela própria materialidade, oferece uma imagem. Ao provocar uma simultânea distância, afasta para aproximar. Entre a frente e o verso do ecrã,

⁷² “Le porteurs d'ombre/ travaillent dans l'infra mince”.

⁷³ LANCRI (2019, p.15).

⁷⁴ FRANCA-HUCHET (2014, p.1270).

⁷⁵ A tese de Jean Lancrí ao abordar a obra *Étant donnés* de Marcel Duchamp faz crer que a obra colocaria 'em trabalho' o espectador ao conduzi-lo na produção da zona de sombra que permaneceu impregnada junto à porta de madeira que, por meio de dois furos, dá a ver a obra. Segundo Lancrí, não seria por acaso que a obra só ganharia forma após a morte do artista pois somente assim a sombra formada pelo acúmulo de muitas presenças evocaria a presença do artista que, do reino das sombras retornaria ao mundo dos vivos, LANCRI (2019, p.21).

algo de relacionado ao *infra-mince*⁷⁶. O anteparo de tela branca que impede que me vejam do outro lado, projeta tudo o que faço através dela, ou seja, é a venda dos meus olhos que continua ali, presente, cerceando minha visão. **De certo modo, continuo com os olhos vendados, cega, mas agora pelo excesso de luz, repetindo uma cena memorizada.**

As circunstâncias que tornam a apresentação possível (durante) e o que fica registrado em vídeo ou fotografia (depois) são compartilhadas com a linguagem gráfica da minha prática artística no desenho e algumas aproximações que vinculam as duas linguagens me cabe pontuar.

O aspecto gráfico da apresentação se converte em uma riqueza irrestrita de sombras, contrastes, pretos opacos e luminosos, afora os brancos resplandecentes que oscilam em tonalidade são de uma exuberância que só o desenho consegue recobrar. A diversidade dos brancos luminosos alteram radicalmente a percepção do entorno, sobretudo porque é a luz que concebe o espaço no teatro de sombras. Toda a apresentação acontece a partir da definição (também criada) do espaço físico percebido, que pode ter as dimensões que se quiser, exatamente como a criação do espaço no desenho. É próprio do jogo das sombras fazer aparecer e desaparecer com uma facilidade admirável e a possibilidade de inventar realidades improváveis a partir delas é recurso próprio do teatro de sombras e do desenho.

Os **materiais** que dão visibilidade ao universo monumental das sombras é inversamente proporcional ao aparato franciscano de que necessita para existir, daí um paradoxo encantador, algo potente que encontramos também no desenho, em que materiais precários tem a virtude de dar a ver grandes manifestações expressivas. Atrelada ao poder de transformação da matéria, eu criei desenhos da silhueta de objetos que desejava e os recortava em papel cartão quando não dispunha do objeto físico para interagir em cena (Fig.15). Do outro lado da tela, é fácil dissimular uma figura bidimensional fazendo-a parecer tridimensional e explorar as diferenças de escala. Objetos e silhuetas recortadas de papel que simulam objetos físicos ganham a mesma corporeidade do outro lado do ecrã. Essa possibilidade mágica abre margem para a criação de um campo ilimitado e é o caminho

⁷⁶ "O espaço do papel, entre a frente e o verso de uma fina folha de papel" DUCHAMP (1989, p.194).

ideal para extrapolar a realidade e ceder espaço para o imensurável da imaginação. Característica que é potencializada pela distância física que a presença do ecrã proporciona por não requerer interação direta com o público. Assim, o que transborda da reação do público durante a apresentação é bastante reduzido e a ausência deste retorno durante o espetáculo contribui para a perda de controle do resultado por parte do artista, por isso a exibição é sempre um registro de investigação em ato. A visão do que é feito, como acontece na prática do desenho, só pode ser compreendida posteriormente, quando se dá o ato por acabado.



Figura 15: Desenho e recorte de silhueta para projetar na apresentação de teatro de sombras, 2013.

O teatro de sombras torna visível através do contorno das formas do que se quer mostrar, o mesmo que o **desenho (de contorno) cego** faz ao recobrar o perfil das formas físicas ou imaginárias, reconstituindo o mundo a partir das silhuetas. Foi repensando estas práticas que aproximei as linguagens num mesmo espectro cujo enfoque é observar a visualidade a partir dos parâmetros da planaridade do contraste e do contorno que envolve pensar a partir das sombras e de uma implícita noção de cegueira.

O teatro de sombras e o desenho de contorno cego dependem em essência de uma capacidade de síntese apurada porque embora tratemos da sombras, ela não atua como índice de volume na representação dos corpos. A silhueta, o perfil é tudo o que vemos, é o elemento plano que dá a ver através do contraste que separa a linha, essa penumbra que divide a espaço na dualidade dentro/fora. A opacidade do preto das sombras no teatro ou a linha do lápis no desenho tem um alto poder sugestivo que exige do observador uma imaginação apurada para completar o que a informação gráfica reduzida quer comunicar. Ambos trabalham com a noção de incompletude e isso exige a aceitação de que hiatos existem e podem ser constantemente ressignificados ao sabor das circunstâncias do contexto da obra.

O trabalho junto ao teatro de sombras implica na compreensão de lidar com a ausência, o vazio, buraco negro que coloca as imagens em constante estado de desaparecimento. A ameaça de lidar com a perda que representa a matéria fugidia da sombra, flerta com a instabilidade e os limites da percepção humana que me induziu a investigar o universo escuro das sombras e da cegueira ainda mais de perto. Sigo portanto, estabelecendo algumas aproximações entre minha experiência no teatro de sombras e a prática do desenho cego que culminou na compreensão de uma linguagem comum articulada nesta poética.

Quando se assume a cegueira como condição, mesmo que circunstancial, a exigência das demandas externas faz com que a organização do espaço guarde algumas peculiaridades. Uma passagem de Saramago narra o movimento das pessoas cegas na tentativa de organização em fila logo após a instauração epidêmica em *Ensaio sobre a cegueira*. Eles “Avançam muito devagar, como se não se fiassem de quem os guiava, com a mão livre iam tentando o ar, procurando à passagem o apoio de algo sólido, uma parede,



Figura 16: Pieter Bruegel. A parábola dos cegos, têmpera sobre tela de linho, 86cm x 154cm, 1568.

a ombreira duma porta"⁷⁷. Como esta, há outras passagens que descreve o andar dos cegos nas camaratas e todas lembram a obra de Pieter Bruegel, na pintura "A Parábola dos cegos" (Fig.16) ao que parece ter inspirado José Saramago na construção da narrativa, bem como no exercício que realizei em grupo (Fig.17) ao percorrer um trajeto guiado por linhas que, posteriormente bifurcadas, nos levavam a lugares distintos da mata dentro do Vale Arvoredo⁷⁸. Habitado a pintar provérbios e parábolas, Bruegel inspirou-se na parábola bíblica que anuncia uma crítica de Jesus aos fariseus: "Deixai-os. São cegos e guias de cegos. Ora, se um cego conduz a outro, tombarão ambos na mesma vala".⁷⁹ A frase é famosa e serve de metáfora para descrever uma situação em que alguém se deixa aconselhar por outra pessoa que não possui qualquer conhecimento sobre o assunto em questão.

A pintura de Bruegel carrega dois aspectos que vale mencionar. A melancolia fruto da tristeza causada pelo desamparo que caracteriza a cegueira depreciada pela inibição das funções normais do corpo. O segundo aspecto é marcado pela composição diagonal da pintura que confere uma expressiva tensão dramática que, enquanto recurso visual, permite a Bruegel explorar o movimento de queda que se anuncia na sequência do caminhar dos seis andarilhos retratados. O que se apresenta a seguir seria a inevitável morte em série, cumprindo-se assim o prenúncio da parábola⁸⁰. Segundo Rose-Marie e Rainer Hagen, cada um dos seis sofreria de uma cegueira causada por motivos diferentes "os médicos de hoje podem diagnosticar as suas doenças de olhos ou determinar as causas da



Figura 17: Exercício de cegueira do curso Vivência no Teatro de Sombras no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, Morro Reuter/RS, 2013.

⁷⁷ SARAMAGO (1995, p.56).

⁷⁸ Era-nos impelida a busca por diferentes objetos com qualidades táteis muito distintas espalhadas pelo percurso. O objetivo também era acertar o caminho correto de retorno, dentre inúmeras possibilidades falsas.

⁷⁹ (Mateus, 15).

sua cegueira: o da esquerda sofre de glaucoma, o da direita de amaurose; ao cego em baixo, foram vazados os olhos como castigo durante uma rixa”⁸¹. Em comum todos tem a cabeça altiva, na tentativa de acessarem os demais sentidos para perceberem melhor as imediações. O que sabemos por fim ser uma investida frustrada.

A experiência de cegueira temporária induzida pelo uso de venda, ressignifica a percepção do silêncio, do espaço e do tempo, como afirmei anteriormente e o faz calcular o espaço a partir das medidas de tempo. Se eu perguntasse para você agora, quantos passos separam o seu sofá da sua mesa de trabalho, você seria capaz de responder imediatamente? Quantos passos separam a porta do quarto à porta da cozinha? Espaço e tempo estão diretamente atrelados e mesmo que saibamos isso na teoria, há uma prática que se manifesta no corpo e através dele. Saber as medidas da planta da casa é um dado informativo. A partir dela pode-se fazer algum uso e transformá-la em conhecimento. Se por acaso, você ficou curioso e fez o exercício de medir as distâncias a partir do seu próprio corpo e da medida do comprimento dos seus passos, você, por conseguinte, transferiu uma informação para o campo do conhecimento que pode ser certificado pela experiência.

Aqueles que sempre enxergaram vivem imersos no espaço e no tempo simultâneos na vida perceptiva. Na cegueira tende-se a separar a experiência espacial da experiência temporal, vivendo num terreno de organização predominantemente temporal. É no tempo que “os cegos constroem seus mundos a partir de sequências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não sendo capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea”⁸².

A pessoa cega em ambiente conhecido sabe quando um obstáculo surge após determinado período de tempo e isto faz parte do seu dia a dia. Cada objeto possui uma espacialidade própria e pode ser acessado a partir de algum grau de controle, devido às medições de duração de percurso – passos – até elas. Da mesma forma, quantas quadras ou avenidas precisa percorrer para chegar ao destino que é calculado por medidas de tempo

⁸⁰ Especula-se que Bruegel sentia medo incondicional da cegueira, o que o teria motivado a pintá-la.

⁸¹ Marie & Hagen, Rose & Rainer (2004). Bruegel: a obra de pintura. Colônia: Taschen.

⁸² SACKS (1995. p.87).

contadas por sua marcha. Qualquer ritmo que ameace romper a normalidade, mais lento ou mais depressa que o usual, foge do controle. Denis Diderot já antecipava que os cegos percebem “com muito maior precisão do que nós a duração do tempo, pela sucessão das ações e dos pensamentos”⁸³. **É o tempo entre os eventos que presume o espaço.** Além de que, o espaço tende a ser aquele circunscrito pelo próprio corpo e seu alcance imediato. Incumbe-se ao tempo e movimento, em trabalho conjunto, a possibilidade de captura de um raio mais extenso de espaço.

O cego retratado por Coppel (Fig. 18) anda de forma desajeitada como se estivesse em vias de desabar. Não é a postura de uma pessoa permanentemente cega, o que se percebe pelo uso da venda, a qual sinaliza sua cegueira induzida, cegueira de ocasião, “como se o sujeito do erro consentisse naquilo que assim lhe venda os olhos, como se ele fruisse com o seu sofrimento e a sua errância, como se a escolhesse, no risco da queda”⁸⁴. Derrida dirá que a imagem de Error é a representação de todo o desenhista a trabalhar: inquieto para poder ver e tocar, com as mãos tensas, em estado de permanente atenção, angustiado pelo desejo de agir, manipular, fazer ver através da aventura de conhecimento que a mão ministra. Imaginando que o cego de Coppel possa recuperar plenamente a visão com a retirada da venda, retomo a relação temporal estabelecida pelas pessoas com baixa visão.

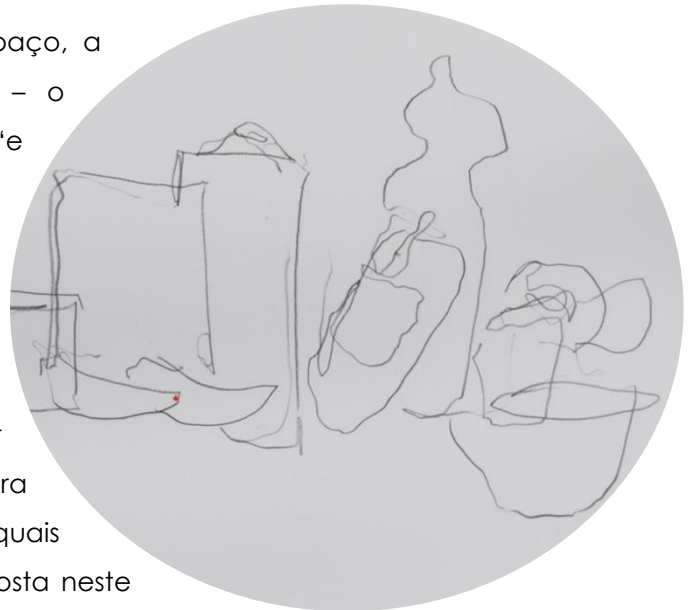


Figura 18: Antoine Coppel. The Error, 1702.

⁸³ DIDEROT (2006, p.7).

⁸⁴ DERRIDA (2011, p. 20).

Se alguém não “consegue ver no espaço, a ideia de espaço torna-se incompreensível” – o espaço e sua percepção é reduzido ao corpo “e a posição deste é conhecida não pelos objetos que passaram por ele, mas pelo tempo que esteve em movimento”.⁸⁵, assim o conhecimento na cegueira é construído em ação com o tempo. O seu desafio ao ganhar a visão depois de muitos anos é coordenar espaço e tempo, concatenando ambas para cumprir uma distância. A filosofia pergunta, quais dos sentidos falseia, o tato ou a visão? A resposta neste contexto, é a visão, porque dela o cego só tem conhecimento por mediação do tempo e desprovido de meios de reunir ambos, é a visão que provoca a queda.



A relação privilegiada do tempo na relação “espaço e tempo” estabelecida pela cegueira me interessa a fim de pensar o processo de criação da série de **desenhos cegos**, porque **é exclusivamente no tempo que eles acontecem**. É somente no tempo que a mão percorre com a caneta as linhas imaginárias que capturei da observação prévia. Quanto ao espaço, o desenho sucede em meio a um mapeamento mental do espaço do papel que fiz para que pudesse ocupá-lo em toda a extensão. Minha compreensão mental do espaço trai o meu processo de construção gráfica porque não posso medi-la em busca das proporções como faria se a visse. A minha percepção espacial é mais abstrata do que minha percepção temporal pois esta me permite dispor progressivamente as linhas na ordem que a memória informa, mesmo que a duração, segundo a segundo, seja intensamente vivida por minutos que mais parecem horas, e acompanhada da urgência de colocar tudo no papel antes que a imagem mental esmoreça. O espaço enquanto isso, permanece passivo como um plano

85 SACKS (1995. p.87).

de fundo que recebe os traços advindo de uma ordem dimensional mediada exclusivamente pelo tempo. Enquanto cega inexperiente, minha noção espacial é nula.

O artista que contribuiu com o pensamento acerca do desenho cego a partir de sua prática ao desenvolver uma grande série deles é **Robert Morris**⁸⁶. No início da década de 1970, Morris estreia uma larga série que levará mais de três décadas para concluir. *Blind Time* é dividida em diversas subséries. Como o nome antecipa, todos os registros são feitos pelo artista com os olhos fechados ou vendados, ou então com o auxílio de um assistente cego, como em *Blind Time II*, que abordarei mais adiante. Para cada uma das subséries, Morris estipulou regras específicas que guiam a execução do desenho. Essas diretrizes travam uma relação indissociável entre o desenho e seu processo, colocando em evidência o momento da sua realização⁸⁷.

Em uma das subséries Morris realiza uma performance. Trajando macacão de trabalhador ele mistura óleo e grafite em pó com o auxílio de uma espátula, suja os dedos e transporta a tinta negra para o papel preso à mesa. Tudo é feito vagarosamente, com os olhos fechados. Passados alguns minutos ele os abre, retira a fita presa ao papel e expõe o desenho à plateia (Fig. 19). Tomando os desenhos como resíduos de processo, pode-se dizer que, se há algo que unifica a série, é o caráter rudimentar e contundente que faz a manualidade de Robert Morris ser visível e crua. A economia de meios exclusiva do grafite e do óleo intensifica a objetividade de seus atos.

Conhecendo os trabalhos anteriores de Robert Morris, sabemos o quanto ele cultivou uma postura experimental que prezou pela desconstrução da noção de objeto de arte e por estratégias conceituais que resultam em criações efêmeras. Robert Morris lida “com a ideia como ideia, ideia como objeto e ideia como performance”⁸⁸. *Blind Time* é uma performance

⁸⁶ Uma outra versão mais completa sobre esta série foi publicada em artigo como parte do resultado desta pesquisa sob o título *Quando o desenho dispensa o olhar: reflexões sobre o desenho cego a partir do processo de criação da série Blind Time de Robert Morris*, na Revista Arte Contexto, V.5, Nº14, JUL., ANO 2018.

⁸⁷ Para saber mais a respeito das demais subséries de *Blind Time*, veja Nena Tsouti-Schillinger, *Robert Morris and Angst* (Nova Iorque: George Braziller, 2001).

⁸⁸ LIPPARD E CHANDLER (2013, p.152).

cujo conceito é o trabalho e o produto final do ritual é resíduo da experiência de fazê-los pela linguagem do desenho.

A cegueira temporária como ideia passa pela desmaterialização da obra que a coloca como reflexo de uma experiência. Nela, a criação dos desenhos não requer a presença de qualquer modelo no qual o artista explora pela visualidade, ou seja, não há nada diante dele que sirva de referência. Em *Blind Time* há outra peculiaridade que orienta o processo de criação: o **tempo**, dado mencionado no próprio título. Antes de iniciar um desenho, Morris estima quanto tempo deve levar para realizá-lo e anota a estimativa. Depois, a execução é cuidadosamente cronometrada. No final, as duas contagens são apresentadas junto ao desenho próximo às informações da ficha técnica, tempo previsto e tempo transcorrido de fato. A cegueira é experiência temporalmente medida. Aliás, o tempo ao avançar sobre o escuro do suporte é uma extensão incompatível com a percepção em olhos videntes. A cegueira do desenho é um exercício de percepção singular do tempo que convoca o artista a permanecer alerta ao campo sensível. Poucos segundos no relógio podem parecer minutos de percepção consciente. É mais um exemplo que desacomoda a visão e interfere na percepção tanto de quem executa a ação (o desenho) quanto de quem o recebe visualmente.



Figura 19: Frames do documentário *Work in Progress: Blind Time* de Robert Morris de Teri Wehn Damisch, Paris, vídeo, 1995.

Me propus a fazer algumas experimentações atreladas ao tempo, cronometrando o período transcorrido durante cada desenho. Quanto mais breves e velozes, mais fiéis ao modelo usado como referência. O que significa dizer que há uma relação inversamente proporcional, quanto menos tempo, mais memória. Na série que apresento a seguir (Fig.21 e 22) meu esquema mental ordena o espaço a dispor o que vi da esquerda para a direita, no sentido usual da leitura, como uma espécie de escaneamento mental. Aos poucos, o desenho é remontado pelo acréscimo de pequenas porções, e “Ocorrerá com facilidade que esses segmentos sucessivos não estejam na mesma escala, e que se unam de forma inexacta uns aos outros”.⁸⁹ Entre eles muitas linhas titubeiam, vão e voltam contornando a forma, como uma tentativa inútil de conferir volume ao corpo.

Esta composição, guiada pela relação temporal ocorre em um trajeto linear, na maior parte das vezes, sem levantar o lápis da superfície do papel ou num flutuar hesitante que quase encosta a ponta da caneta sobre o suporte. Em um movimento único o tempo da experiência de apreensão do desenho fica registrado através da linearidade do percurso das linhas em um gesto praticamente uniforme.

Repito o desenho três vezes sobre o mesmo suporte. Renovo a observação a cada novo recomeço. Algumas vezes o primeiro registro assume o papel de matriz dos demais porque a revelia das observações reiteradas teimo em repetir os manejos e manobras na insistência do gesto. Reproduzo as mesmas formas como se a primeira observação e desenho tivessem sido gravadas peremptoriamente na memória. Resisto. Inicio outro desenho.



⁸⁹ VALÉRY (2003, p.71).



Figura 20: Desenho cego em três tempos (mesa de trabalho), primeiro desenho na base do suporte em cinza claro e último bem acima com caneta cinza escuro, caneta hidrográfica sobre papel, 48x47cm, 2020.



Figura 21: Desenho cego em três tempos, primeira observação em cinza claro na base do suporte, e por último em preto, caneta hidrográfica sobre papel, 48x62cm, 2020.

Saindo do desenho momentaneamente para retomá-lo mais adiante, há outros aspectos relacionados à percepção visual que me fizeram compreender os atributos do desenho cego a partir do relato da cegueira na construção particular da percepção. O neurologista e escritor Oliver Sacks analisou casos de pessoas que recuperaram a visão depois de décadas de cegueira. O acompanhamento dos pacientes demonstrou que, de fato, ver é um processo gradual de aprendizado calcado na experiência visual. **É o caso de Virgil que, cego desde tenra infância, recupera a visão aos cinquenta anos de idade.** A visão para Virgil só fazia sentido quando associada a percepção tátil, ou seja, a visão só se confirma com o toque, e o olho sozinho, não identifica o que vê. O que acontece na prática é o que se chama agnosia, é a “capacidade de ver, mas não de decifrar o que estava vendo.”⁹⁰. A visão é restaurada em maior ou menor grau, mas o olhar não passa a ser uma habilidade natural na sua experiência, agindo como um cego que enxerga, mas não vê, o que quer dizer que não age com a visão. Oliver Sacks afirma que não se pode ver, sentir ou perceber em isolamento visto que a nossa “percepção está sempre ligada ao comportamento e ao movimento, à busca e à exploração do mundo. Ver não é suficiente; é preciso olhar também”.⁹¹

A frustração de Virgil se deu pela crença de que, após ser submetido a um procedimento médico, abriria os olhos e teria sua visão naturalmente regenerada, com todas as habilidades de reconhecimento visual em sua natureza objetiva. A sua expectativa tem base na concepção cartesiana de olhar, de que bastaria seu olho ser inundado por raios luminosos para que em seu interior tivesse a sensação de ver, o que ocorre fisicamente, mas não psicologicamente. É na quebra da dualidade corpo/mente que opera a construção da nova subjetividade do olhar. Compreender a visão como “o mais universal e o mais nobre dos sentidos” é danoso se isto quiser dizer dotá-lo de um conhecimento dado, e não construído. O que acarreta o entrave de colocar na visão e não na mente, a responsabilidade por organizar e receber “o mundo tal como é através do órgão – olho”⁹².

90 SACKS (1995, p.80).

91 SACKS (1995, p.80-81).

92 DESCARTES (2010, p.451).

Para quem enxerga e nasceu com os sentidos funcionais, a conexão entre as percepções criou uma condição visível sincronizada com os demais sentidos, e isto faz com que seja difícil para nós imaginar a situação de Virgil. Experiências como a que tive com a cegueira induzida demarcam muito bem a ruptura desta sincronicidade e como ela opera na prática. De modo geral, “quando abrimos nossos olhos todas as manhãs, damos de cara com um mundo que passamos a vida aprendendo a ver. O mundo não nos é dado: construímos nosso mundo através de experiência, classificação, memória e reconhecimento incessantes”.⁹³ Um bebê atinge sua constância perceptiva muito cedo, o que significa uma grande incumbência de aprendizado que é alcançada de modo tão inconsciente e progressiva que sua enorme complexidade mal pode ser percebida.

A tarefa de aprendizagem lembra o método pictórico de Cézanne que fazia de cada ângulo do objeto uma aventura perceptiva, um tema de investigação da mais alta relevância, podendo inclusive, permanecer meses sem alterar sua posição. Simplesmente envergando ora para a esquerda, ora para a direita em busca da compreensão sincrônica de todas as facetas aparentes e das modificações dos objetos que estão atreladas a elas. O pintor surpreendia-se que, a cada novo ângulo, o objeto parecia ao mesmo tempo igual e distinto.

Recobro um exemplo a que me referi parcialmente logo acima que trata da assistente cega de nascença que auxilia Robert Morris em uma das subséries de *Blind Time*. A assistente, de iniciais A.A., é completamente cega e, diferente de Virgil, não retoma a visão. A.A. não conecta as formas visuais do mundo perceptível com as formas visuais reais do mundo vivido, pois não possui senso de escala ou perspectiva. Ao receber o comando de desenhar uma pirâmide, ignora o fato de que o triângulo seja a sua forma básica correspondente, e mesmo que a tenha em mãos, desconhece sua forma de representação. Isto acontece porque “A sensação em si não tem marcadores para tamanho e distância”⁹⁴ fazendo com que tais valores sejam aprendidos com base unicamente na experiência visual. A.A. não consegue representar certos comandos como, por exemplo, a perspectiva e o fato de que objetos

93 SACKS (1995, p.77).

94 SACKS (1995, p.82).

distantes parecem ser menores do que realmente são se comparados a quando estão ao alcance das mãos⁹⁵.

Este aprendizado se revela para nós, videntes, em situações do dia a dia. Por acaso, você já perdeu a noção espacial ao descer rapidamente uma simples escada de modo automático? A visão parece embaralhar transformando a aresta do degrau em uma simples linha desconectada do volume que representa na realidade. Por poucos instantes o que se vê é uma confusão de linhas paralelas ou de súbito entrelaçadas. Para os cegos que ganham a visão tardiamente, tal situação é corriqueira. Objetos e superfícies parecem avultar-se, lançando-se para cima deles, quando na verdade mantêm-se a uma segura distância. Luzes e sombras, por sua vez, são origem de confusão particular e o conceito de sombra, ou seja, de superfícies que bloqueiam a luz, são enigmáticos e os fazem agir com desconfiança na dúvida de parecerem corpos com volume físico.

A fratura na percepção dos objetos se dá pela ausência de sincronicidade na relação espaço e tempo, pois, como venho afirmando, o dilema da cegueira está na quebra que existe entre as duas dimensões. O que eu disse até o momento, serve tanto para compreender o âmbito das pessoas com baixa visão, como para pensar a atuação do desenhista e pode ser demonstrado por meio da prática do desenho.

Quando desenhamos observando algo e tentamos representar o mundo volumétrico em um espaço plano segundo coordenadas planas, precisamos passar pelo processo de desmontar a percepção visual das três dimensões e enxergar diretamente a realidade em duas dimensões. Esta transição nos ajuda a não lutar mais com o espaço de representação bidimensional para, simplesmente, passar a acompanhar o que o olho começa a ver segundo este treinamento. Assim, o processo de transferência de uma dimensão tridimensional (observada) para uma dimensão bidimensional (criada) pelo desenho exige

⁹⁵ O desenho de cego feito por A.A. explora a planaridade do suporte com manchas que pairam em primeiro e único plano. Por consequência, exime-se de qualidades como as noções de profundidade e perspectiva e a criação de diferentes planos. Nessa série, cinquenta e dois desenhos foram executados sob os comandos de Robert Morris, e o diálogo conflituoso entre ambos no decorrer de cada ação foi gravado e transcrito, e o texto resultante é exposto ao lado de cada desenho em exposição.

uma ruptura que acontece na construção da representação. Isto porque enquanto observo o modelo do desenho acessado, ao mesmo tempo, os marcadores de tamanho e distância que minha percepção formulou em meu repertório visual. Assim transponho para o papel as formas correspondentes de acordo com o que observo do objeto-referência do desenho. A busca pelas equivalências e proporções adequadas passam pelos valores que aprendi ao longo do processo de formação do meu olhar.

É o que acontece na prática quando me coloco diante do papel para desenhar uma das paredes da sala (Fig.22). Os móveis e objetos, dispostos por mim, portanto, em ordem que me é familiar, serão arranjados uma segunda vez, pela representação gráfica. Essa intimidade, ao contrário do que se possa imaginar, não faz ser mais fácil o meu desempenho no desafio da representação, unicamente pela minha inabilidade em transitar pelo espaço virtual de construção calcado tão somente na minha memória.

Contudo, apesar da dificuldade em lidar com estes dois pólos desconectados, o recurso da linguagem visual que pude exercitar ao longo do tempo na construção do meu repertório gráfico, me permite ainda, "desmontar" estes objetos em suas formas básicas e transportá-las para o papel a fim de garantir uma forma de reconhecimento elementar.



Figura 22: Desenho cego (sala), grafite sobre papel, 38x52 cm, 2020.

Certa vez, durante uma aula de desenho para um pequeno grupo de adultos, fiz um exercício de visão. Eu havia notado a dificuldade em distinguir a linha do horizonte, o ponto de fuga e compreender o básico de perspectiva. Reuni-os no canto da sala para que pudéssemos ter acesso amplo à vista da rua através da grande parede de vidro. O exercício de identificação dos elementos da perspectiva iniciou com a minha demonstração de posicionamento no espaço e a relação do meu corpo como referência para o ponto de vista. Posteriormente, cada um pôde viver a experiência tendo o próprio corpo como referência.

Aos poucos se deram conta do que de fato se tratava, por exemplo, a definição do ponto de vista – ponto primeiro necessário para definir os demais. Quando posicionados diante da paisagem urbana, perceberam que as linhas que formam o meio fio da rua em perspectiva mudam de acordo com o ponto de vista de quem está a olhar e isto, por mais óbvio que pareça, não o é. Afinal, “sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, conseqüentemente, deve tanto ao engeçecimento quanto à visão. A perspectiva deve ficar cega a tudo o que está excluído da perspectiva”⁹⁶. Desconsiderando o ponto de vista como condição para a ordenação do campo visível não haveríamos como compreender o significado do caráter objetivo da experiência e transpô-la em conhecimento, afirma Thomas Nagel⁹⁷.

Contudo, o contrário também é verdadeiro e nem sempre basta o conhecimento teórico para firmar a veracidade de uma sentença, como a definição do ponto de fuga por exemplo. O desenho técnico que o explana pode ser verossímil mas não basta para convencer que ele se encontra na natureza objetiva do mundo. Portanto, ponto de vista e ponto de fuga são conceitos do cotidiano, mas que precisam de alguma forma atravessar o corpo para ser assimilados. Há dificuldade em levar em conta a informação que o próprio

⁹⁶ DERRIDA (2012, p.73).

⁹⁷ NAGEL (2005, p.255).

corpo produz, agindo como se o conhecimento estivesse apartado dele, independente, descolado da experiência e do corpo que o processa.

Na ciência, quando o cientista estuda duas substâncias e obtém a partir delas um terceiro composto diferente, a ação independe do sujeito que o combina, pois ele obterá o mesmo resultado independente de quem o aplique, essa é a hegemonia do pensamento regente. A herança de lógica racionalista cartesiana duvida da visão e busca por uma validação externa à experiência, desconfia dos sentidos e retira o corpo da ação, para observá-la à distância, com segurança e controle. Como afirma Nagel, “diminuindo a nossa dependência de pontos de vista individuais” a fim de encontrar uma hipótese geral já que “Quanto menos depender de um ponto de vista estritamente humano, tanto mais objetiva é a nossa descrição”⁹⁸.

Aprendemos a desconfiar dos sentidos pois eles são enganosos e conduzem ao erro. Descartes dirá que o olho é um receptáculo dos raios de luz, “que entram em seu interior, nele são dispostos para causar a sensação da visão”⁹⁹. A passividade do olhar talvez informe que não caiba a ele questionar os dados que recebe do mundo físico. Ao contrário deste determinismo científico, a prática do desenho promove um rico desenvolvimento perceptivo que permite relacionar múltiplas experiências que enriquecem o mundo físico e perceptivo, auxiliando na compreensão dos limites da nossa natureza.

Abrindo mão momentaneamente do domínio da visão sem a possibilidade de assumir um ponto de vista, retorno a refletir de olhos vendados.

98 NAGEL (2005, p.255-256).

99 DESCARTES (2010, p.464).



Por detrás da cabeça, o nó de tecido está ao alcance das mãos, poderia desfazê-lo a qualquer momento. Mas não o faço para propositadamente estender o risco da queda. Qual o significado dos olhos vendados? Ou melhor, o que acontece com os olhos dentro deste breu se vedar os olhos, voluntariamente, significa abdicar de noções que nos situam no mundo? Para Giorgio Agamben

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa 'ver as trevas', 'perceber o escuro'?¹⁰⁰

Faço coro a Agamben na pergunta, qual o significado dos olhos vendados, que são cegados e abrem-se para o abismo da escuridão?

A primeira resposta se dá em termos físicos, ancorada na história da fisiologia do olho. Neurofisiologistas explicam que a retina é uma camada fina de células fotorreceptoras que recebe a luz. No entanto, os fotorreceptores não deixam de ativar outras células mesmo na ausência de luminosidade e o campo receptivo de células ganglionares *OFF* **umenta** sua frequência de atividade quando ocorre um decréscimo da luminância. Assim surge a sombra negra que nos habita ao fechar os olhos.

A segunda resposta, derivada da primeira, vem do viés filosófico pelo qual podemos pensar que a escuridão está longe de ser uma passividade do corpo, justamente porque pressupõe a **ativação** de células do campo receptivo, portanto, o escuro é ativo, produzido e afirmado por uma ação de células que o cria. Isso significa, segundo o filósofo Giorgio Agamben, "que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular".¹⁰¹ Sendo assim, **perceber ou viver o escuro é ser plenamente ativo.**

Na discussão teórica do filósofo não ficamos restritos ao aparato visual, mas ao escuro enquanto metáfora para pensar o seu significado acerca do conceito de "contemporâneo".

¹⁰⁰ AGAMBEN (2009, p.62-63).

¹⁰¹ AGAMBEN (2009, p.63).

Para Agamben, a neutralização das luzes feita pela ativação do escuro proporciona a descoberta da natureza das trevas e, concebendo o espaço negro que provém da contemporaneidade, é possível distingui-lo e enxergá-lo separável daquelas luzes. A escuridão para tanto, forneceria subsídios para pensar a luminosidade, e vice-versa.

Importa fazer uma distinção com o intuito de combater a ideia de que o escuro é imobilidade tornando-a sua característica intrínseca. Sabemos agora que não, no espaço obscuro cabem tantas coisas quanto podemos imaginar porque o seu espaço é ilimitado, metaforicamente falando. Talvez seja isso o que Evgen Bavcar queira dizer ao afirmar que “quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível”¹⁰², no escuro permanente em que vive a retina do artista há mais mobilidade que inércia.

Segundo Agamben “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.¹⁰³”. Portanto, contemporâneo não é a clareza presente que expõe à luz todas as coisas, mas o que pressupõe o olhar obscuro, mergulhado na sombra. Neste sentido, a compreensão do contemporâneo passa precisamente pelo desconforto de lidar com o obscuro¹⁰⁴. É preciso em dado instante, deixar de ver para conseguir enxergar, como a um piscar de olhos que pressupõe milésimos imperceptíveis de escuro.

O contrário também se justifica, pois “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela¹⁰⁵.” A metáfora da visão ao olhar as estrelas do céu é boa para ilustrar o problema. Ao

¹⁰² BAVCAR (2000, p.20).

¹⁰³ AGAMBEN (2009, p.64).

¹⁰⁴ O conceito de contemporâneo atrelado à obscuridade veio a bom termo tanto na discussão acerca da investigação aqui em curso quanto pelo contexto da recessão política, social, econômica e cultural que atualmente assola o Brasil frente a um governo perverso ancorado no sufocamento sistemático da democracia e em valores autoritários.

¹⁰⁵ AGAMBEN (2009, p.59).

enxergar estrelas muito distantes, na verdade vemos apenas a luz que emana de milhares de anos atrás e provavelmente muitas delas sequer existam mais.

Desta forma, o homem ou mulher que ergue os olhos para o céu se faz “Espectador efêmero de um espetáculo eterno”¹⁰⁶ porém de temporalidades distintas. Conceber o contemporâneo é considerar não perceber o tempo na sua integralidade, pela impossibilidade mesma de não poder manter fixo o olhar sobre ele, a fim de capturá-lo.

Um pouco como a experiência do desenho cego que se faz na medida em que não se vê sendo feito. É nesta peculiar defasagem temporal que o consciente se ativa, tornando-se desperto e avivando a percepção para o momento presente. A escuridão pressuposta pela compreensão do contemporâneo me coloca em consonância com a investigação do espaço obscuro do desenho. Porque a escuridão exige que eu abdique de algumas qualidades do meu repertório perceptível, mas ao mesmo tempo me oferece a habilidade de perceber o tempo e o espaço de forma alargada e intensa. O escuro concede um espaço dilatado que desconhece as limitações corporais ao concentrar-se no campo expandido da mente. Investigar o desenho no espaço de sombra das pálpebras fechadas, consente a experiência de aproximação de uma realidade conectada com o contemporâneo, do que nele há de anacrônico e díspar.

Se Agamben tem razão nas suas proposições do espaço contemporâneo, não haveria proposta poética mais adequada para perceber o nosso tempo que fechar os olhos a ele, para apreendê-lo.

¹⁰⁶ DE MAISTRE (1998, p.124).

2. olhos entreabertos

Neste capítulo, abandono a experiência da cegueira induzida (pelos olhos fechados ou vendados) e parto para a exploração de uma visualidade relativa, o que significa dizer que estou de olhos abertos, mas envolta em processos de criação que me impedem de ver e conduzir completamente o que ocorre no momento da prática artística. Com controle reduzido, "Olhos entreabertos" é uma analogia que trata dessa visão que de fato enxerga, mas não vê o que é feito no momento em que o trabalho acontece.

O título parodia o olho que é levemente comprimido ao focar diante da câmera analógica, visto que nesta etapa exploro minhas próprias fotografias como referência para a criação de desenhos. Ao sabor da visibilidade relativa e da cegueira contingente, o capítulo comporta três séries de desenhos interligados sob o título *Transferências*. Na exploração do preto sobre papel preto esta série é fruto de uma cegueira parcial em que o desenho é, ao mesmo tempo, objeto e resíduo da experiência.

2.1 Transferências

A série de desenhos *Transferências de Carbono* nasceu do desejo de continuar descobrindo os limites da visualidade. Um modo de fazer isto foi trabalhar com sobreposições de tinta preta sobre papel preto, eliminando o contraste, anulando cores e tons, retirando distinções de luz e sombra para dificultar a visibilidade imediata da imagem representada. Para isto, recorri ao auxílio de papel carbono preto, com o intuito de privilegiar materiais bastante simples e acessíveis que pudessem explorar com fluidez o aspecto gráfico da linha em seu caráter despretensioso e íntimo.

Cada desenho expõe uma situação vivenciada por mim e registrada por câmera de celular ao longo do período de dois anos (parte de 2017 e metade de 2019). Cada imagem está atrelada a uma fotografia que serve de referência ao ser transferida, ou melhor, traduzida para o papel negro através do papel carbono. A série foi lentamente ganhando forma ao longo deste tempo porque a meta de realização dos desenhos foi dobrada a cada nova etapa concluída e desta forma *Transferências* alcançou o patamar dos cem desenhos! Para atingir esta marca, uma exigência prévia deveria ser atendida, a criação de um reservatório de imagens. Propósito que demandou a seleção de um vasto número de imagens fotográficas a fim de reuni-las em um arquivo que funcionaria como um banco de imagens.

Como se pode perceber, múltiplas questões são levantadas: imagens fotográficas armazenadas em câmera de celular, papel carbono e seu processo de transferência, o decalque da fotografia que constrói outra imagem sobre um novo suporte e a combinação destes temas e de outros assuntos interconectados que originam a série. É sobre isto que discorrerei nas próximas páginas, não sem antes expor imagens de alguns desenhos vistos isoladamente, longe do grande conjunto que constitui *Transferências*.

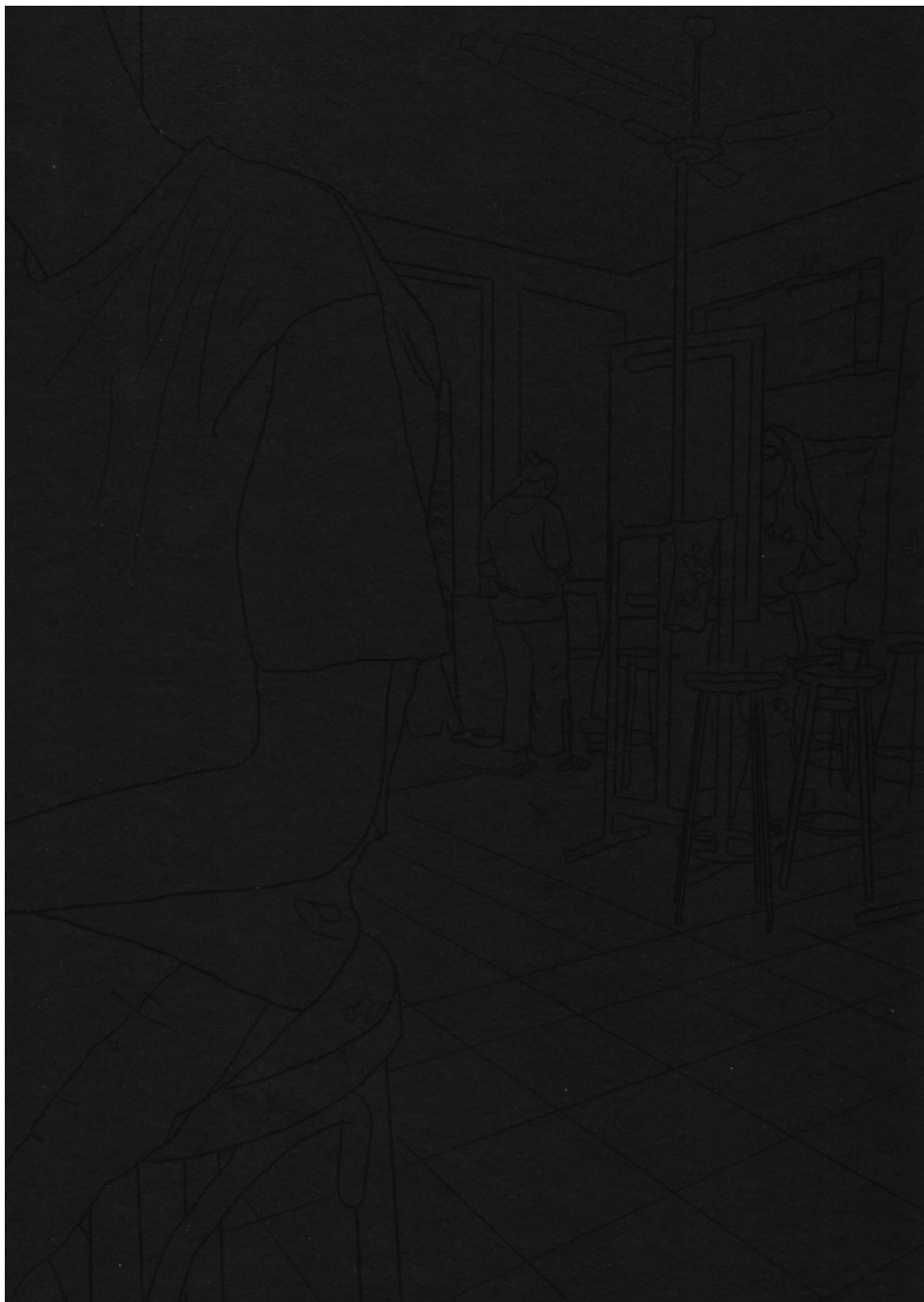


Figura 23: Desenho 55 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 29cm x 21cm, 2018.

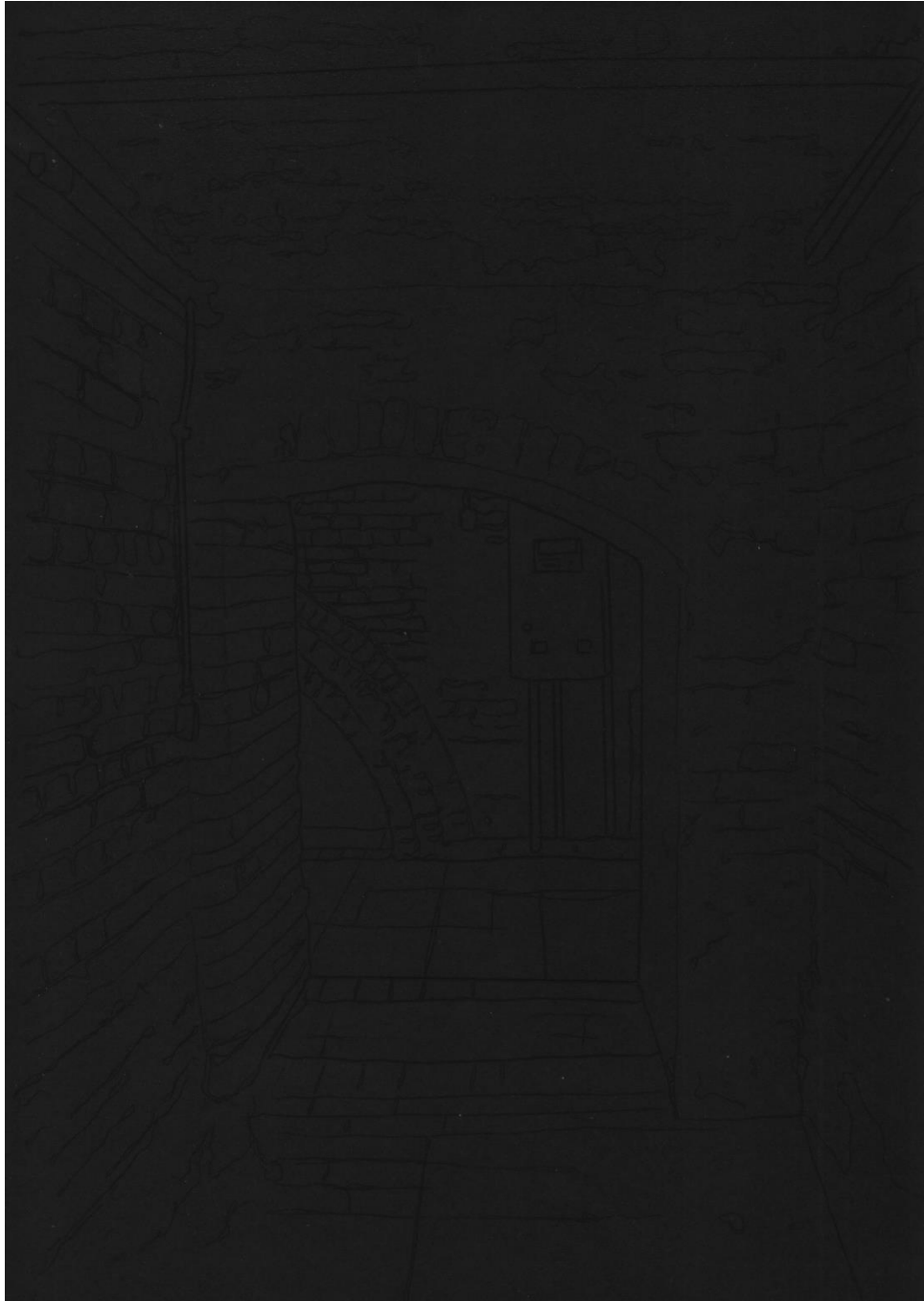


Figura 24: Desenho 34 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 29cm x 21cm, 2018.

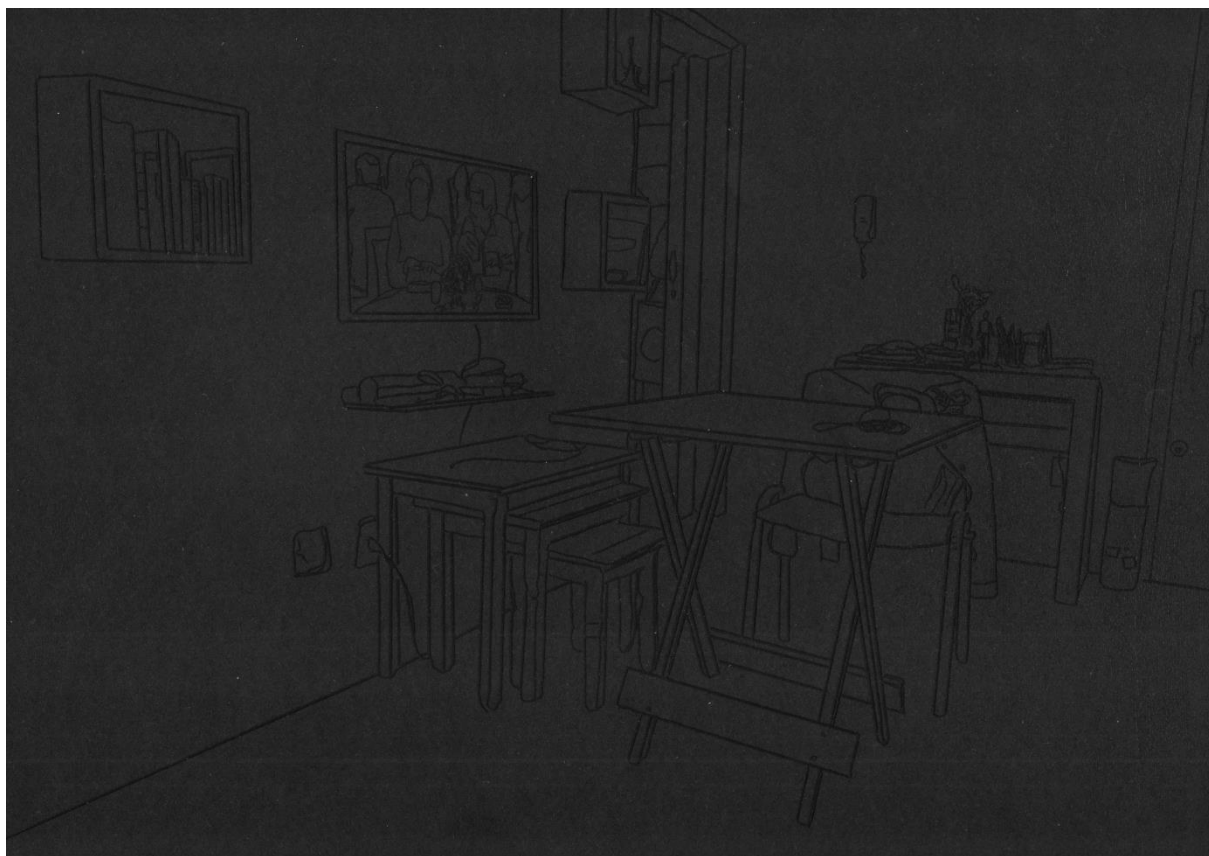


Figura 25: Desenho 40 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21 cm x 29cm, 2018.



Para que o leitor acesse um pouco mais do processo de criação da série *Transferências de Carbono* e do sistema homônimo que permite o transporte das linhas de um suporte a outro, organizei os escritos que seguem na mesma ordem em que as camadas de papel são acomodadas para que a transferência suceda:

1º) Na parte de cima, a primeira camada é a imagem fotográfica impressa;

2º) No meio, o papel carbono preto;

3º) Abaixo, a terceira e última camada é o papel preto que receberá as marcações a partir do decalque da imagem fotográfica de referência. Esse é o desenho, o que será exposto como resultado da experiência de transferência de imagem.

Nada disto é novidade para quem um dia, fez uso deste obsoleto modo de replicar documentos. A relevância de discorrer sobre este procedimento arcaico se justifica na constatação enquanto tal, antiquado, pretérito, distante da realidade de quem hoje está habituado aos meios tecnológicos de reprodução de imagem. Mais do que isto, há em cada uma destas etapas, um conjunto de operações que pode ser visto com olhar poético e é em busca desta potencialidade que o texto se propõe.

Isto posto, abordarei a seguir cada uma das três instâncias processuais que originam a série e suas implicações na construção do conjunto de imagens.

Primeira camada: índice fotográfico

Minha relação com a fotografia é de registro instântaneo ou documental, na maioria da vezes ela me serve de ferramenta para memória e meio de realização para outros trabalhos. A fotografia assume o papel de registro que me permite desdobrar o curso da produção gráfica na série *Transferências*. Os desenhos da série travam uma relação de referência com alguma imagem fotográfica que, algum dia, fez parte da galeria de imagens do meu aparelho celular. Assim, todos os desenhos implicam na noção de fotográfico e esta, por sua vez, advém da captura de imagem a partir de contato físico com a imagem que registro de situações do cotidiano. A partir da visita continuada de um conjunto de imagens no celular (Fig.26), notei que esta coleção continha algumas recorrências que valeriam uma análise mais apurada a fim de compreender um pouco mais sobre meu recorte de olhar. Quero dizer, um esforço de tentar desvendar o que captura o meu olhar a ponto de sentir necessidade de fazer um registro, e como registro esta percepção através do recurso fotográfico.

Numa primeira busca, a diversidade das imagens me pareceu imensa e por este motivo as separei por temas e as categorizei em grupos: paisagens, exposições, família, viagem e outras. Percebi que muitas delas registravam um momento transitório de uma paisagem, onde o ponto de interesse era vago, uma exposição em que o interesse não estava nas obras, mas no ponto de vista do lugar ou também algum ponto turístico emblemático. Imagens que foram capturadas com o objetivo de oferecer referências espaciais de localização para outra pessoa que estivesse distante ou guardar através delas um dado objetivo, um

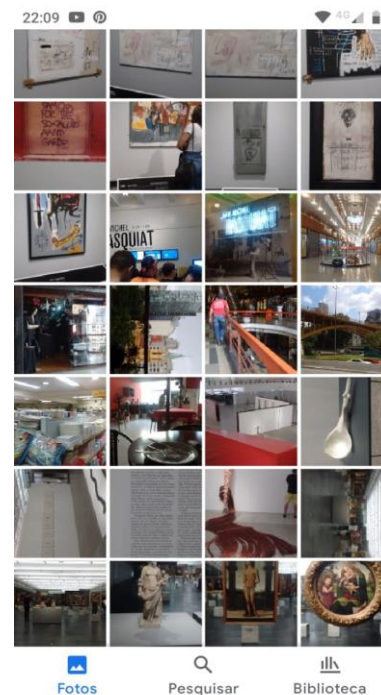


Figura 26: Banco de imagens em dispositivo móvel, 2020.

lugar de passagem. São registros espontâneos que expõem indícios do local visitado, sem muita preocupação de encontrar o melhor enquadramento, luz, ângulo ou perspectiva. Várias delas, inclusive, apresentam o foco comprometido, de tão instantâneos que são.

No decorrer de uma viagem, por exemplo, dezenas delas abarrotam o celular e boa parte é simplesmente descartada porque já cumpriram o seu propósito. Algumas resistem e servem de lembrança, outras de documento por conterem informações que poderão ser úteis posteriormente. No decorrer de 2017 fiz diversas fotografias pelo celular por ocasião de viagens. No começo de 2018 percebi que inúmeras delas restavam na memória do celular e com frequência passei a revisitá-las estabelecendo novos sentidos. As fotografias mais banais e gratuitas eram instigantes para mim justamente por serem impessoais, escapavam sempre ao meu ímpeto de interpretação, desempenharam um papel de registro imediato e efêmero.

Meu primeiro critério de seleção diante do conjunto de imagens foi priorizar as que continham fartas informações diversificadas em toda a sua extensão, com a sugestão de variadas texturas. A profusão de elementos da imagem estabelece uma relação dinâmica no seu interior e desafia posteriormente minha capacidade de transporte para o desenho de transferência. O que busquei nos desenhos pretos sobre preto foi essencialmente dificultar a distinção dos elementos eliminando contrastes. Conseqüentemente, ocasionar a aproximação do olhar do espectador na descoberta da



Figura 27: Desenho da série *Transferências* observado a partir de diferentes testes de interações luminosas, 2019.

composição total da imagem, sabendo que nem todas se revelam de imediato, mas através de fragmentos que dependem do ângulo da condição luminosa para se revelarem (Fig.27). A respeito das fotografias-referência cabe dizer que, por fim, optei por incluir aquelas que inicialmente não tinha intenção de incorporar à série: as imagens pessoais, íntimas do meu convívio familiar e do registro de situações que caracterizam o meu cotidiano.

Decisão incorporada ao processo por mim, após perceber uma importante etapa de elaboração psíquica ligada à memória, o que discutirei mais adiante no desenrolar do texto. O atributo que me convenceu a lançar mão das imagens de cunho privado se deve ao fato de que dificilmente o desenho originado a partir delas seria identificado com a fotografia-referência, o que notei no decorrer do processo ao confrontá-las. O local de origem e o seu correspondente não pode ser reconhecido enquanto tal, isso torna a cena emblemática e genérica, sendo ressignificada por quem vê a partir do próprio repertório. Dito isto, basta que as relações conjugadas no interior da imagem façam sentido como resultado gráfico e justifiquem assim, a imagem e a potência do desenho, tornando-a autossuficiente em registro poético.

Abordados os critérios de seleção que adotei para a escolha das imagens, volto-me para o que acontece às fotografias após a sua prévia triagem. Escolhida a fotografia de referência ela é impressa em impressora jato de tinta preto e branco. Colocada acima das demais camadas será decalcada com a caneta que percorre as linhas de contorno definidas na fotografia e tracejadas do geral ao particular. Durante o processo, parte do atrito sofrido faz com que a integridade da fina folha de papel seja comprometida e até o término do desenho o que resta é um suporte bastante rabiscado e amarrotado.

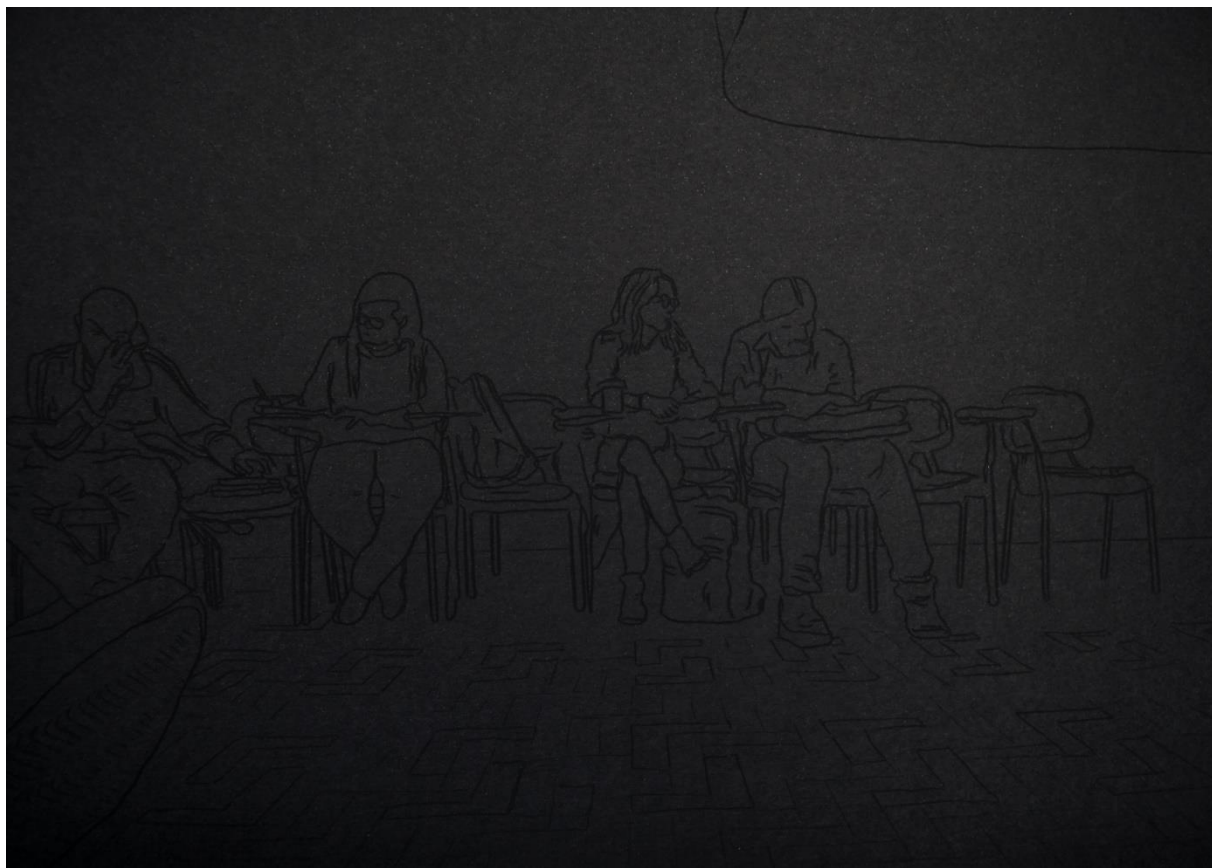


Figura 28: Desenho 62 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21cm x 29cm, 2018.

Segunda camada: papel carbono

A camada do meio, o papel químico, mais conhecido como **papel carbono**, foi o recurso que explorei e de certo modo, retomei, porque é um material de que recordo e cujas lembranças vem permeadas pela experiência de sujar os dedos pela matéria densa do preto e sua espessura engordurada que manchava tudo que estivesse próximo. Em contato com as mãos, o óleo impregnava os dedos e carimbava com facilidade todo o tipo de superfície. Este dado material está gravado na minha memória afetiva da infância que incluía manipulá-lo cotidianamente na criação de cópias de trabalhos da época da escola.

Aliás, esta é sua função primeira, o papel carbono foi muito utilizado como recurso para realização de cópias simultâneas, servindo de estratégia na economia de tempo devido a possibilidade de duplicar a ação da escrita à mão ou em máquinas de escrever. No decorrer dos anos, com a proliferação das impressoras jato de tinta e laser, o papel carbono perdeu sua utilidade, caindo no esquecimento, hoje em marcha para a obsolescência. Na atualidade, o seu legado é a abreviatura “Cc”, cujo significado é “cópia em carbono” ou *carbon copy*. Designação usada nas cartas ou meios digitais para informar os textos em cópia.

No contexto de produção dos meus trabalhos, o papel carbono é utilizado apenas uma vez para conceber exclusivamente um desenho original. O seu emprego não cumpre com a antiga finalidade que é gerar cópias simultâneas, mas é resgatado com o propósito de servir de ferramenta para a criação. Da mesma forma, a impressão digital assume papel controverso na medida em que contraria o seu propósito inicial de reprodução massiva. A fotografia impressa é a referência, que pode ser entendida como um “original” que fornecerá a orientação e os parâmetros para a construção do desenho.

Os recursos para reprodução de imagem, impressão digital e papel carbono, são utilizados como meio para gerar um desenho único. A lógica se altera e se invertem também as temporalidades, o antigo dá visibilidade ao novo enquanto o novo serve apenas de referência para que a imagem ganhe materialidade e torne visível. Quer dizer, é o sistema

arcaico de transferência de imagem que converte-se na obra, e não a tecnologia digital que captura e dissemina a imagem. Entra em diálogo a tecnologia datada do papel carbono com a tecnologia vigente da impressão digital para fabricar uma série que aponta para ambas sem, de imediato, entregar a parte que cabe a cada uma na relação colaborativa entre elas.

Ao tratar dos meios de transferência de imagem, lanço um paralelo com o instrumento de reprodução da imagem que foi largamente explorado pelo artista **Paul Klee** no começo do século XX. Não por meio do papel carbono convencional como o utilizado por mim, mas através da criação de um sistema próprio cultivado pelo artista como forma de replicar suas obras. Em seu estúdio uma pilha de desenhos foi armazenada em grandes pastas que denunciam uma prática de replicação de desenhos feitos mecanicamente pelo artista (Fig.29). A própria estrutura articulada e dobrada da volumosa pasta, pela qual os desenhos sofrem as ações do confinamento, ao serem comprimidos, dobrados, virados do avesso, servem como compreensão prévia das operações do artista ao realizar suas transferências de óleo, é o que afirma Tamara Trodd, no ensaio sobre os desenhos arquivados de Paul Klee.¹⁰⁷



Figura 29: Fotografia das pastas de desenhos no estúdio de Paul Klee, por volta de 1940. Fonte: Zentrum Paul Klee.

A reprodução cumpre com a função de remasterizar uma linha desenhada, provocar a inversão de espelho em uma composição ou realizar a manutenção de seus registros em arquivo, o que posteriormente poderia servir para reconfigurar um desenho. Em termos práticos, a duplicação passava pelo processo de pintar uma folha com tinta à óleo preta (ou tinta litográfica) e depois, quando estivesse quase seca, ainda viscosa e pegajosa, usava-a

¹⁰⁷ Tamara Trodd. Drawing in the archive: Paul Klee's Oil-Transfers, 2008.

exatamente como uma folha de papel carbono, com o lado pintado virado para baixo rente à folha que receberia a impressão.

As marcas eram feitas com uma ponta seca que transferia marcações para a folha a partir de um desenho já existente.¹⁰⁸ Klee traçava os contornos tal qual as linhas do desenho original, mas nem sempre o processo ocorria da mesma forma. Para evitar que o original ficasse muito marcado pela ponta seca ele fazia um rastreio da linha, definindo alguns pontos de referência e posteriormente ia reinscrevendo os contornos traçados a partir das marcações estipuladas. Estes desenhos com frequência apresentam marcas de pontilhados ou vincados devido à pressão da mão do artista ao realizar as marcações. É o que podemos notar em *Ghost of a Genius*, de 1922 (Fig.30). A pressão exercida pela mão através da folha de papel coberta de óleo transportou parte da tinta para o papel limpo. Manchas aleatórias são distribuídas pela extensão do suporte através da força de fricção exercida pela mão do artista durante o processo de rastreio das linhas. As manchas podem ser notadas por toda a extensa série de desenhos que o artista executou entre os anos de 1919 a 1925. Estima-se que até 1939, quando cessaram os registros de desenhos realizados por transferência, cerca de 350 desenhos foram feitos utilizando o mesmo procedimento, inclusive algumas de suas obras mais famosas.

Mas afinal, qual o propósito de Klee ao realizar os desenhos por transferência e por qual motivo os armazenava em seu estúdio em pilhas e mais pilhas? Não há uma resposta

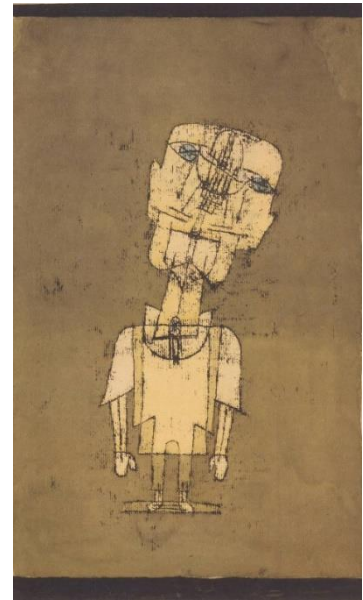


Figura 30: Paul Klee. *Ghost of a Genius*, desenho transferido por óleo e aquarela sobre papel cartão, 1922. Fonte: Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh.

¹⁰⁸ Segundo Tamara Trodd, foi somente em 1973 que o então diretor da Fundação Klee, Jurgen Glaesemer, deu a primeira descrição completa e detalhada do procedimento (embora alguns detalhes do processo ainda permaneçam especulativos).

única. Argumenta-se que a técnica de transferência de Klee seria uma maneira de atribuir valor a seus desenhos na medida em que uma réplica transformava-se em pintura recebendo intervenção de mais elementos, tintas e aquarela. Esta transposição seria um meio relativamente simples de produzir mais obras em menos tempo reciclando-as e vendendo-as como obras coloridas, portanto, únicas, retirando o seu caráter reprodutivo. Sabe-se que Klee era apegado a seus desenhos e possivelmente a invenção do processo de replicação representava a manutenção deles. Hipótese que ganha força quando se confirma que na época de sua morte, uma coleção de obras havia sido remontada por Klee desde 1920, época em que o artista iniciou deliberadamente a reter seus trabalhos do olhar do público, recusando-se a exibi-los ou vendê-los. Felix Klee teria dito posteriormente que o processo utilizado pelo pai tinha relação ao fato de Klee não suportar separar-se de seus desenhos, uma manifestação de apego que o motivaria a replicá-los.

O processo de transferência por óleo está subjogado a uma **economia** de meios, uma estratégia de processamento das imagens já existentes. A mesma moderação de meios a que lanço mão na minha série ao explorar minha própria galeria de imagens previamente produzida, selecionada e armazenada. Os desenhos cultivados no arquivo de Klee poderiam ser facilmente reativados, revertidos ou reproduzidos em um original não invertido. O artista tinha a liberdade de criar a partir de um desenho original ao mesmo tempo que o mantinha preservado. Quando Tamara Trodd ressalta o sentido da palavra “economia” ao abordar a operação de Klee, ela argumenta “que as transferências de óleo efetivamente estabelecem uma **economia** - que os ciclos de fabricação, preservação, recuperação e reutilização dos desenhos compõem um sistema econômico - mas que toda a significância disso deve ser entendida em termos de uma economia psíquica”.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Tradução minha do trecho original: I shall argue that the oil-transfers do indeed set an economy in place—that the cycles of making, preserving, retrieval and re-use of the drawings make up an economic system—but that the full significance of this must be understood in terms of a psychic economy. TRODD (2008, p. 81).

A economia psíquica está atrelada à prática artística que não explora a criação nem a proliferação deliberada das imagens, mas utiliza seus referenciais e seu mundo imagético subjetivo de modo a permitir que cada imagem ganhe seu tempo, seja reelaborada por outros meios e permaneça sob o domínio do artista para ser livremente desdobrada a partir das demandas intrínsecas do processo criativo. O compromisso do artista não é com a multiplicação e propagação de imagens, e sim com o empenho em impulsioná-las a partir do ritmo de elaboração exclusivo do fazer. Pelo mesmo motivo Klee recortava e recombinava fragmentos da sua própria obra, que incluía o seu livre trânsito em reaver inclusive seus desenhos de infância armazenados no catálogo do artista. A economia psíquica trata de respeitar o tempo das imagens e antes disto, o tempo de elaboração delas no processo criativo.

Arrisco-me a dizer que de certo modo também fui movida por uma economia psíquica em muitos trabalhos que serão apresentados aqui, cujo empenho foi o de estender tanto quanto possível um pensamento em torno de um conceito. Expandindo a concepção já tão esmiuçada no campo da arte ao pensar os “desdobramentos” poéticos e conceituais de um fazer. Retomando Paul Klee, a ideia de desdobrar me leva a considerar que para o artista o processo de transferência de imagem travava um paralelo com a repetição do gesto e para tanto, da doutrina da mão. A repetição que perseguia as linhas tracejadas de um desenho antigo, podia reproduzir algo que já era uma repetição, como um movimento em *looping* que convoca através da prática, a memória, algo muito similar ao que acontecia comigo involuntariamente no processo de criação dos desenhos de contorno cego quando repetia os traços após reiteradas observações ao modelo. Tamara Trodd afirma que

As transferências de óleo são um sistema de reinscrição nas linhas dos desenhos existentes, uma forma de treinar a mão. O reconhecimento básico de que, ao aprender a desenhar, é a mão que deve ser treinada remonta, pelo menos, aos exercícios da Renascença no estúdio. Mas, como testemunham os relatos de seus alunos, foi algo que Klee também enfatizou, que é no treinamento das operações da mão em que reside a chave da realização gráfica: ‘mantenha sua mão em prática’, costumava dizer.¹¹⁰

¹¹⁰ Tradução minha do trecho original: The oil-transfers are a system of re-inscription over the lines of existing drawings, a form of training the hand. The basic recognition that in learning to draw it is the hand

A operação de retrazar, ou seja, traçar mais uma vez, a partir de um desenho preexistente através da experiência do desenho cego é uma forma de **memorização** (algo parecido ao fiz nos exercícios das figuras 19 e 10). Ao refazer o gesto, seguindo o percurso das linhas originais, Klee ignora o resultado que sequer vê para concentrar-se no gesto que deve ser rememorado. Diante da hipótese levantada por Tamara Trodd, a repetição leva, conscientemente ou não, à memorização.

A história de origem do desenho a partir do mito de Butades de Sicião vincula o desenho à memória, mais do que ao tempo, como fiz no primeiro capítulo ao abordar o desenho cego, e mais ainda do que a percepção. Jacques Derrida salienta que uma das alternativas para se criar na cegueira é recorrer à memória¹¹¹. Inclusive, elucida que na história da origem do desenho e da pintura, a memória é alçada como recurso para as representações em que se substitui a percepção, a exemplo de Butades, que invoca sua memória afetiva mais que a percepção para registrar o perfil da sombra do amado na parede. No que tange a criação, o artista transita nesse “entrelugar” entre percepção e memória. Era o que julgava Charles Baudelaire, afirma Denise Schittine: “O escritor acreditava que o desenhista que não era capaz de suspender a percepção visual para entregar-se à cegueira momentânea e aos olhos da memória corria o risco de ficar cego pelo simples medo de perder a vista, ou seja, os modelos concretos”¹¹².

A transferência da imagem como feita por mim em *Transferências* e a sistematizada por Paul Klee, remete à história do desenho no que tange a utilização de técnicas que visam treinar a mão e o corpo na prática de memorização. Como na operação de uma máquina em que certos movimentos são aprendidos através da repetição sincronizada dos gestos. Ao evocar a ideia da maquinaria, recordo de um brinquedo do qual tive grande afeto na infância e que recorre também a repetição e registro dos gestos: a **lousa mágica**. Ela retém

that must be trained goes back at least to Renaissance exercises in the studio. But as reports from his students testify, it was something Klee also stressed, that it is in training the operations of the hand that the key to graphic accomplishment resides: 'keep your hand in practice' he used to say. TRODD (2008, p. 82-83).

¹¹¹ DERRIDA (2011, p. 55).

¹¹² SCHITTINE (2016, p. 279).

marcas que, tão logo são produzidas, desaparecem com o levantar do anteparo que recebeu as inscrições. Sabendo que todos os traços e gestos registrados pela lousa podem ser facilmente apagados, sem deixar rastros, há plena liberdade de criação. O que permite assim, experimentações das mais diversas. Algo muito parecido com a lousa mágica é sugerido por Tamara Trodd sobre um instrumento capaz de reinscrever ao mesmo tempo que mantém um rastro permanente. Ela ressalta, associando à Freud, um aparato chamado *Wunderblock*.

Freud publicou, por volta de 1925, o texto "Uma nota sobre o bloco mágico" que compara a capacidade da memória com o *Wunderblock*, traduzido por "Bloco mágico" e algo similar ao brinquedo a que me referi pelo nome de "lousa mágica"¹¹³. O princípio de todos eles é basicamente o mesmo, inclusive, a estrutura física é bastante parecida ao passo que mudam-se apenas os materiais de que são feitos. A base consiste de uma prancha com um anteparo fixado em sua frente. A prancha do brinquedo era plástica, a mencionada por Freud era de resina ou cera castanha escurecida. O anteparo - camada que fica acima da prancha - pode ser de plástico, celofane ou qualquer material transparente e móvel.

O bloco mágico referido por Freud possui uma camada dupla do anteparo. Ele mesmo explica que "A camada superior é um pedaço transparente de celulóide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente".¹¹⁴ Sobre estas superfícies não se escreve a lápis ou caneta, nem nada que faça marcas permanentes sobre o suporte. Um estilete ou ponta seca é o suficiente para realizar o registro apenas a partir da pressão exercida sobre a folha de celulóide – a primeira a receber o impacto da tensão. Finalizadas as inscrições, levanta-se o anteparo e tudo o que fora escrito desaparece e assim, continuamente.

O bloco mágico ou *Wunderblock* requer do usuário um conjunto de movimentos de mãos. A escrita na superfície, o levantamento do anteparo, um movimento rítmico que Freud descreve assim: "Se imaginarmos uma das mãos escrevendo sobre a superfície do bloco

¹¹³ Muito embora o brinquedo que hoje leva este nome não seja o mesmo ao qual me refiro pela simples diferença de que a lousa que conheci possuía um anteparo que recebia as marcas e as transportava para a camada de baixo, a prancha. A atual nominada lousa mágica não passa de um quadro branco escrito a caneta e apagado com apagador.

¹¹⁴ FREUD (1976, p. 287).

mágico, enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, teremos uma representação concreta do modo pelo qual tentei representar o funcionamento do aparelho perceptual da mente".¹¹⁵ Neste trecho há dois aspectos relacionados, porém de origens distintas. O primeiro é mecânico e diz respeito ao movimento das mãos para a frente e para trás. O que pode ser compreendido como estrutura de realização das transferências de óleo – tanto as de Paul Klee como as minhas. Enquanto gesto intencional, a mão inscreve a transferência no suporte ao mesmo tempo que transporta os seus dados para a memória, simultaneamente.

Vinculando mãos e memória, através do gesto, o funcionamento do bloco mágico de Freud é uma analogia ao desempenho da memória e do aparelho perceptual que faz com que a última superfície sobre a qual estão os sulcos inconscientes marcados pelo estilete “fosse uma parte materializada de meu aparelho mnêmico que, sob outros aspectos, levo invisível dentro de mim”.¹¹⁶ Ou seja, depois de repetir pelo gesto, os dados duplicados são armazenados na minha memória para que ela possa escolher reproduzir a qualquer momento a informação gravada. Informação ou imagem que, com sorte, escapará mais ou menos às eventuais deformações a que estaria sujeita em minha mente. Na esteira desta analogia, retomo as abarrotadas pastas de desenhos de Paul Klee que seriam tanto um reservatório físico de memória, quanto uma representação da própria mente do artista, treinada em repetir e reproduzir um desenho em várias cópias.

A minha prática de transferência de carbono possui semelhante capacidade do bloco mágico de inscrever através do gesto, mesmo com um limitado poder de decidir o quê e o quanto será visível. Exemplifico, meus registros fotográficos que servem de base para a série *Transferências* são preservados e deles tenho total controle do número de cópias que podem ser, ou não, reutilizadas. Ao mesmo tempo, quando as lanço para fazer um desenho, interfiro com um traço permanente sobre uma cópia para a transferência de carbono e estes registros gráficos resultantes da experiência serão, sem dúvida, diferentes do referencial

¹¹⁵ FREUD (1976, p. 289).

¹¹⁶ FREUD (1976, p. 286).

fotográfico. É o que sobretudo, se espera do processo, essa diferença, a manifestação do coeficiente artístico. A fotografia permanecerá no banco de imagens com a sua integridade inalterada e o que deriva dela no processo de criação é transportado segundo os critérios que julguei pertinentes no momento de fazê-la.

De acordo com Freud, esses são os dois atributos essenciais da faculdade de memória que qualquer modelo externo proposto deve possuir: primeiro a eficácia de manter um traço permanente, uma estrutura fixa já processada e em segundo lugar apresentar uma superfície limpa a novos estímulos que se manterão continuamente renovados. Há, portanto, a possibilidade de criar novos registros sem ter que eliminar os antigos, simultaneamente. Para Freud, o nosso aparelho psíquico possui “uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnêmicos permanentes, embora não inalteráveis”¹¹⁷. É no reconhecimento da capacidade de sofrer alterações que a série *Transferências* passou a ser um instrumento de investigação.

Durante a manipulação de qualquer um dos aparatos de transporte e criação de imagem, a inscrição que marca o suporte segue em direção à camada subjacente da prancha e é realizada em dois tempos. A inscrição acontece no presente e as marcas que são encontradas como forma de registro do ato estão no passado. No exercício de realização dos meus desenhos acontece o mesmo. A linha tracejada pela transferência é invisível para o artista no momento em que acontece porque aparece visível somente embaixo da folha de papel sobre a qual a ponta pressiona. O momento que sucede o levantar da primeira camada de papel é a revelação do registro das marcas realizadas no instante anterior que, apesar do frescor de que é embebido pelo envolvimento da experiência, já faz parte do passado. “E é justamente por que as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história”¹¹⁸.

¹¹⁷ FREUD (1976, p. 286).

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN (2012, p. 213).

Para Deleuze é evidente “que a imagem não está no presente. No presente está aquilo que a imagem ‘representa’, mas não a própria imagem. A imagem mesma é um conjunto de conexões de tempo cujo presente apenas decorre”¹¹⁹. As junções temporais não são vistas na percepção comum, mas na imagem, desde que ela seja criadora. Segundo Deleuze a imagem “torna sensíveis, visíveis, as conexões de tempo irreduzíveis no presente”.¹²⁰ Sua elaboração pressupõe várias camadas de tempo distintos¹²¹, inclusive do passado, um tempo de retardo. A percepção deste atraso, compreendido como uma espécie de retardamento ou um *delay*, é inerente ao processo de realização da transferência. Essa temporária suspensão provoca a sensação de que os traços subjacentes não podem ser percebidas na íntegra, e de fato não o são.

Na série *Transferências* as linhas de contorno feitas com a caneta por cima da folha de papel que já carrega uma impressão, torna ainda mais viva a noção de que a incisão é apagada no instante seguinte em que é feita. Ao fazer com que a linha recém traçada se perca diante de toda a informação contida na fotografia impressa. Desta forma, simultaneamente a linha que traça desaparece diante da quantidade de informações que carrega a imagem referência. Tão logo um determinado fragmento se distingue da visão, tão logo desaparece.

¹¹⁹ DELEUZE (2003, p. 270).

¹²⁰ Deleuze aborda especificamente a imagem cinematográfica, em movimento, em entrevista de 1986, no texto *Le cervau, c'est l'écran*, ou O cérebro e a tela.

¹²¹ Para Deleuze, a riqueza do cinema estaria em articular distintas conexões de tempo enquanto a televisão, por exemplo, ao reter imagens do presente “presentifica tudo”. A exploração da imagem do agora qualifica, segundo ele, “apenas as obras medíocres ou comerciais”.

Como não recordar da experiência infantil de desenhar com o dedo na janela de vidro embaçado. As primeiras linhas desvanecem vagarosamente enquanto as seguintes bem definidas, avançam para logo dissipar. Em instantes o vidro se faz completamente fosco e renovado para ser marcado novamente, como “a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio”¹²². A analogia do vidro embaçado e do processo de transferência metaforiza o



Figura 31: Óscar Muñoz. Re/trato, vídeo 28', 2004.

modelo de memória humana que trabalha no espaço e tempo de perdas, demonstrada pelo seu caráter instável, fragmentária, imprecisa. Os fragmentos das linhas que aparecem e desaparecem no anteparo rabiscado descrevem um processo de constante descoberta e extravio, algo próximo da experiência com o desenho cego no que faz a linha ora aproximar e afastar da referência previamente capturada pela memória.

O efêmero registro em vídeo de Oscar Muñoz, artista colombiano, trata da memória e sua potencial capacidade de desaparecimento na obra Re/trato(Fig.31)¹²³. Pintando com um pincel embebido de água sobre uma superfície de cimento quente, ele traça linhas que ensaiam retratos parciais, e sempre parciais porque a água logo evapora e os faz desaparecer, antes que o retrato possa ser concluído. Diz o artista que no “momento em que a tinta entra em contato com o suporte ela pode ou não converter-se em um documento.

¹²² BONDÍA (2002, p. 23).

¹²³ Vídeo disponível pelo link: www.youtube.com/watch?v=yEuVv0K10kw

É o que metaforicamente falando poderia ser o momento em que nós fixamos uma lembrança na memória ou não. Este lugar onde se constituem e consolidam as recordações".¹²⁴

Esse suporte, segundo o artista, é também uma metáfora do instante em que se consolida uma imagem que na fotografia poderia ser o momento em que ocorre a fixação da fotografia e uma obra em papel, quando a tinta seca e imprime suas marcas. É o instante em que a obra acontece ou não, é o momento em que as coisas borram ou se fixam. Este trabalho joga com o desejo de Óscar Muñoz de manter acesa a memória e a frustração que pode vir da tentativa de fixá-la. Como o retrato nunca é terminado e portanto, o rosto não se completa, o espectador é compelido ao esforço de lembrar e reconstruir a imagem em sua mente. A busca pela imagem completa pode mudar na mente do espectador, visto que ele não possui uma estrutura permanente dela. O artista acredita que algo que geralmente funciona com o fugaz, com o instante, pode ter um efeito duradouro, da mesma forma que uma experiência emocional intensa ultrapassa a experiência real do trabalho.¹²⁵

Retomando o olhar acerca do meu trabalho, acredito que uma maneira de driblar a minha memória e as vastas possibilidades de perdas que ela opera na minha capacidade de armazenar e recordar, se deu através da incorporação das minhas fotografias como recurso para criação da série. De modo menos intencional do que parece, migrei da resistência em importar minhas imagens para um gradual processo de aceitação e simpatia por elas. Aqui remeto novamente à galeria de fotografias que nutri e que, não muito diferente do estoque de desenhos armazenados por Klee ao longo da vida, compôs o meu banco de imagens, ou seja, o meu reservatório de memória.

A relação da transferência com a memória tanto preserva o desenho e a memória, quanto os consome, por meio da transformação inerente ao processo. É um método de mecanização que reconfigura ambas as partes. Relacionada à memória está o processo de

¹²⁴ Traduzido por mim da entrevista de Óscar Muñoz concedida ao Museu de Arte Moderna de São Francisco e disponível em: www.sfmoma.org/watch/oscar-munoz-explores-memory-through-ephemeral-materials/

¹²⁵ HERZOG, Hans-Michael (ed.). Cantos cuentos colombianos: arte colombiano contemporâneo. Hatje Cantz Pub, 2004.

criação dos desenhos que requer um conjunto de procedimentos sob os quais um agrupamento de páginas são intercaladas, sobrepostas e posteriormente processadas. Exatamente os mesmos movimentos são correlatos da própria memória e da sua operacionalidade. Isto é, momentos vividos no cotidiano são continuamente intercalados, sobrepostos e processados pela memória. Nesta compreensão, o sistema de transferência de imagem faz uma correlação metafórica da estrutura da memória.

O desígnio das transferências a partir de meu processo artístico é, principalmente, a restauração e manutenção da imagem na memória. Sem exultar a precisão da memória ou da fotografia, mas compreender todo o processo como uma espécie de devoramento parcial de um objeto em funções de memorização. As reproduções são sinais que podem lembrar um objeto original, mas de fato, ocorre o fenômeno contrário, a proliferação de imagens afugenta a represa da memória e é necessário processá-las para internalizá-las.

O processo de transporte de imagem pressupõe uma ação predatória que consome e devora as imagens antes de fixá-las. O que é um dissenso frente as décadas de reflexão crítica acerca da fotografia enquanto repositório da memória. As técnicas mais antigas, como a pintura ou mesmo as transferências de óleo de Klee podem ser interpeladas como defesa contra essa ameaça. Aderindo aos meios poéticos do fazer manual envolvendo-se tanto com o valor substitutivo e transformador quanto com a duplicação e preservação das funções da memória.

A prática de transferência tem propósitos, e o meu, dentre outros, está vinculado à possibilidade de recordar, reelaborar e registrar a experiência de estar em contato com minhas memórias. A fotografia que é parâmetro para guiar um desenho, está ela mesma, inserida no jogo cego do traço que abre espaço para a sua reconfiguração, em maior ou menor grau de distância da imagem referência. De qualquer forma, o aparato de transferência de óleo desempenha a função de lembrar e de efetivar o lembrete através da materialização dos resíduos da imagem-base. Lousa mágica e *Wunderblock* são sistemas de transferência que funcionam como instrumentos de modelagem para os processos de memória. Para Klee, o transporte da linha de um desenho para outro suporte funcionava

como uma das diversas funções de memória relacionadas à ideia de arquivo¹²⁶. Ambos os sistemas de transferência são ferramentas que assessoram a memória, a materializam, reconfiguram, reelaboram.

A lousa mágica ou os processos de transferência descritos requerem uma manualidade repetitiva, relativamente simples de operar. Ela requer as duas mãos. Erguer e baixar as camadas de papel. Segurar - e no meu caso, prender com fita - a folha que recebe as marcas para impossibilitar qualquer alteração espacial a partir do mapeamento (que é mais mental do que físico) previamente estabelecido. Como uma máquina que opera para a frente e para trás, a sensação de construção se baseia na fisicalidade automatizada dos gestos orquestrados pelo corpo.

As dispersas manchas de tinta preta que maculam a superfície das obras de Paul Klee produzem uma forte sensação tátil. Há o apelo à sensibilidade do espectador que pode ter a sensação do relevo ou textura do desenho transferido ao imaginar passar a mão pela superfície do suporte. O gesto do artista ao realizar as transferências de óleo e a sensação desejosa de provocar o espectador ao convite tátil conjuga a

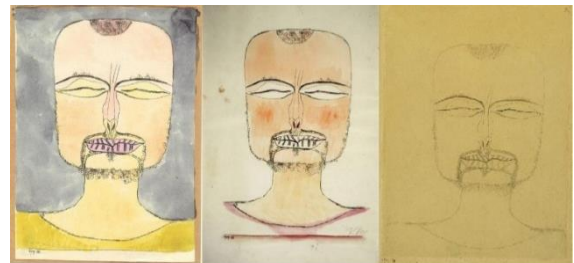


Figura 32: Paul Klee. Três versões do desenho *Absorption* reproduzido a partir da prática de transferência de óleo.

possível idealização do artista de revelar pela cegueira. O desenho intitulado *Absorption* (Fig.32) é um autorretrato em que o artista se representa desenhando com os olhos fechados. Wassily Kandinsky, colega de docência na Bauhaus, afirma que o artista deveria cegar-se para o mundo externo, tese geral que permeia o livro "Do espiritual na arte". O processo de

¹²⁶ Derrida em "Mal de arquivo", cita o texto "Uma nota sobre o Bloco Mágico" como referência a sua teoria do mal de arquivo. O autor faz do aparelho psíquico uma metáfora do bloco mágico para pensar na memória arquivada ao afirmar que não há memória sem arquivo.

transferência de Klee evoca a ideia da cegueira atrelada ao começo do século XX e seu laço com a expressividade subjetiva que estimula o olhar do artista para o seu interior.

Terceira camada: os desenhos pretos e o decalque

A fotografia e o uso que faço dela enquanto aparato de transporte desperta o retorno dos estímulos entre as mãos, e o meu desenho que resulta do processo de transferência se alastra através do decalque. Por característica processual, o decalque é um procedimento de transição que pode acontecer por diferentes aparatos e seu aspecto é marcadamente de uma cópia. Cópia que se realiza por meio da ação de calcar – origem da palavra “decalque”, que significa “compressão”.

O registro gráfico que surge pela constrição a partir de uma imagem de referência carrega algumas características que o diferem do desenho “feito a olho”, ou do desenho que “‘tateia’ a forma que vê diante de si”¹²⁷. Os desenhos de *Transferências* não tem aspecto “tateado” porque os traços não são vacilantes. O recurso da fotografia que emprego em meus desenhos - equivalente ao uso do projetor, da câmara lúcida e demais engenhos de projeção da imagem - confere ao desenho eseta aparência retilínea, com tracejos certos e por consequência, bastante econômicos.

Os instrumentos de transferência de imagem fazem o desenho parecer mais objetivo e íntegro. Tal objetividade aconteceu com a escrita depois da invenção da máquina de escrever, que usa o poder cego do equipamento em detrimento da caligrafia que está sujeita a natureza do gesto, que cabe ao domínio da mão e do olho. A aparência decalcada dos meus desenhos assemelha-se ao tratamento que Andy Warhol deu a sua grande série de retratos realizados com auxílio de projetor. Dentre eles o retrato de David Hockney feito por Warhol em 1974 (Fig.33).

¹²⁷ HOCKNEY (2001, p. 23).

Dois artistas que desempenharam um papel importante no movimento britânico da *pop art* e compartilharam o apreço pelo desenho. No retrato de Hockney a grafite, as texturas do cabelo e da gola foram reduzidas a linhas e formas abstratas. A aparência óbvia do decalque na precisão do traço seguro e limpo que define a mão sobre o queixo e do



Figura 33: Andy Warhol. David Hockney, grafite sobre papel, 104x71cm, 1974. Fonte: ARTIST ROOMS Tate and National Galleries of Scotland.

zigzague cadenciado que compõe os fios de cabelo não manifesta qualquer excesso. O processo foi indiscutivelmente amparado pelo projetor a partir de uma fotografia ampliada e refletida sobre uma grande folha de papel. Warhol demarcou as áreas da imagem que desejava definir e quando o projetor foi desligado, o desenho estava praticamente finalizado.

No desenho decalcado não há qualquer sinal de hesitação ou incerteza, como ocorria com os desenhos cegos que apresentei no primeiro capítulo. O próprio David Hockney dirá, quase trinta anos mais tarde do seu retrato feito por Warhol e analisando os esboços de Ingres, que o desenho decalcado parece ser “feito com certa velocidade. Todos os traços desenhados têm uma velocidade que em geral pode ser deduzida: têm um princípio e um fim, e portanto representam o tempo bem como o espaço. Mesmo o decalque de uma fotografia contém mais ‘tempo’ que a fotografia original (que representa apenas uma fração de segundo), porque a mão leva tempo para fazê-lo”¹²⁸. David Hockney acrescenta o componente “tempo” para investigar o desenho decalcado a partir da continuidade da linha que sugere uma temporalidade bastante curta, se comparado ao “feito a olho”. As linhas sequenciadas em ritmo contínuo e linear fazem parecer um desenho objetivo e por isso a percepção de ser um registro abreviado no tempo.

¹²⁸ HOCKNEY (2001, p. 26).

São reduzidos à linhas de contorno, tornando-os graficamente simplificados e esquemáticos. Segundo Teresa Pais¹²⁹, o desenho de contorno é um processo que requer uma visão perceptiva em que está implícito um comportamento de contenção e controle. É intuitivo e um excelente recurso para explorar a capacidade de síntese. Algo que aprendi na descoberta da linguagem do teatro de sombras, a figura precisa reter “apenas o necessário para conferir expressão ao contorno”.¹³⁰ E o contorno é o elemento “mínimo que posso ter de algo, de alguém, conservando simultaneamente as suas características”¹³¹ como dirá Lourdes Castro sobre o contorno no universo das sombras. A linha de contorno não deixa de ser uma sombra fantasmática, uma ausência, cujo vínculo é a memória. “O contorno sugere ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir ainda mais longe. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características”¹³².

O desenho de contorno é a linha de fronteira que separa o dentro do fora, ao mesmo tempo em que “ele não toca nem junta senão separando[...] O traçado separa e separa-se ele mesmo, não retraça senão fronteiras, intervalos, uma grelha de espaçamento sem apropriação possível”.¹³³ Em alguns momentos, o traço representa uma ruptura se comparada à realidade do mundo físico. Esta quebra pode acontecer na representação espacial, na textura ou marcações de luz e sombra. “o desenho de contorno produz como acabamos de observar, tais discontinuidades – um pulo espacial do primeiro plano para o plano de fundo, uma diferença na densidade das superfícies”¹³⁴.

¹²⁹ PAIS (2015, p. 39).

¹³⁰ BRET (2010, p. 22).

¹³¹ CASTRO (1992, p. 51).

¹³² CASTRO (2010, p. 41).

¹³³ DERRIDA (2011, p. 60).

¹³⁴ ARNHEIM (2015, p.212).

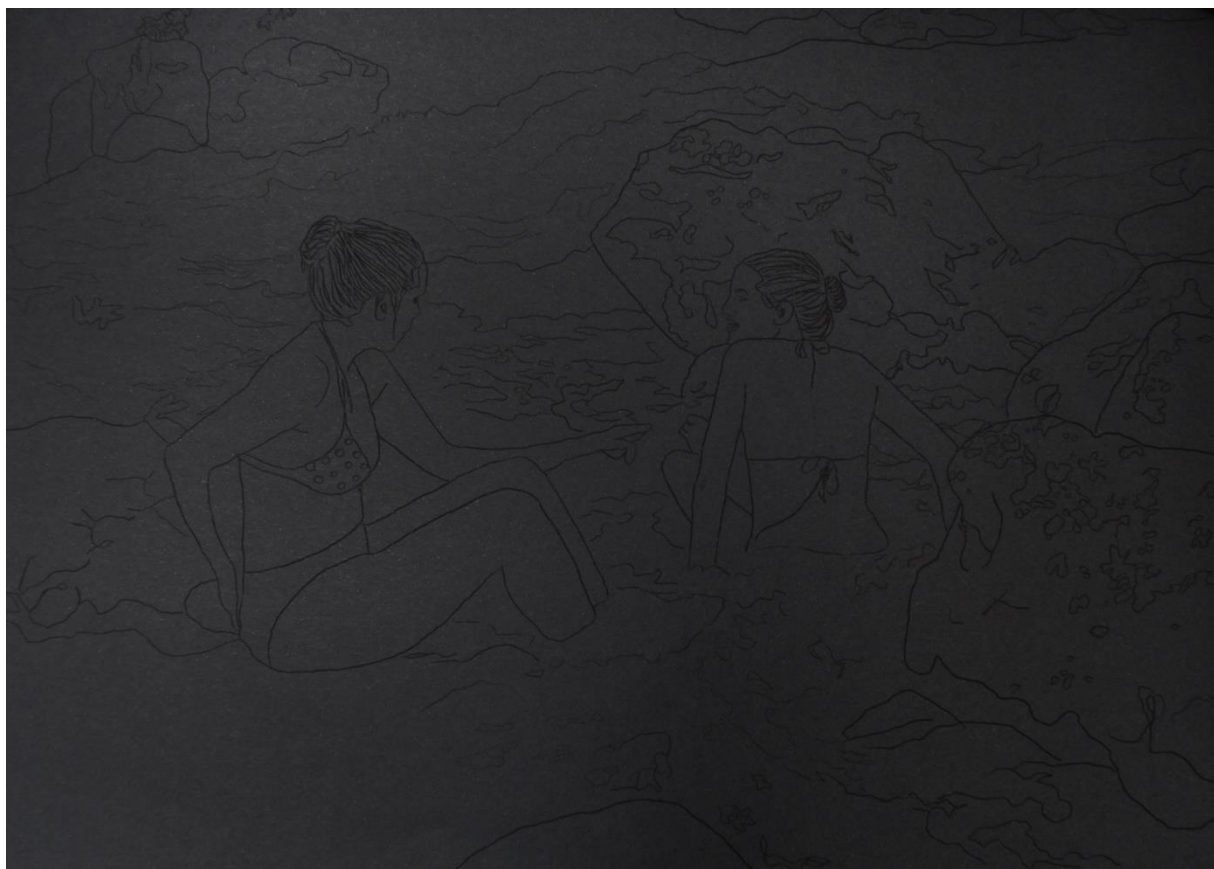


Figura 34: Desenho 24 da série *Transferências*, papel carbono preto sobre papel preto, 21cm x 29cm, 2018.

Essa passagem do texto em especial, me remete à Virgil e sua aprendizagem visual a que me referi anteriormente pela narração de Oliver Sacks. Sem a experiência de ver, os planos espaciais do mundo cotidiano se embaralhavam na percepção de mundo de Virgil. Acredito que a série *Transferências* exige boa vontade e empenho do observador, especialmente pela sutileza com que as linhas transitam pelo suporte ressignificando linhas e massas que traçam paralelo com a representação. Algo a que Virgil teria muita dificuldade de discernir, imagino eu, pelo escasso repertório visual a que foi submetido. Isto porque a linha ou o traço diferencial que aponta para o limite das coisas é de fato uma abstração. Derrida afirma que “A operação de desenho não lida nem com o inteligível nem com o sensível, e é por isso que ela é, de certa maneira, cega. Esse encegucimento não é uma enfermidade. É preciso *ver* no sentido corrente do termo para desdobrar essas potências de cegueira. Mas a experiência do traço em si mesma é uma experiência de cego”¹³⁵.

Quanto ao aspecto decalcado no desenho, nas vezes em que me coloco como observadora, quase consigo ver a mão do artista dançando diante dos limites do suporte inscrevendo com delicada pressão a extremidade do lápis. É sempre um prazer descobrir (ou mesmo lançar hipóteses) em que parte foi iniciado ou finalizado o desenho. Mentalmente também é possível repetir os movimentos do artista em uma reconstrução presumida pelas linhas observadas, como um dança, a dança das mãos. Provavelmente esteja nisto – dentre

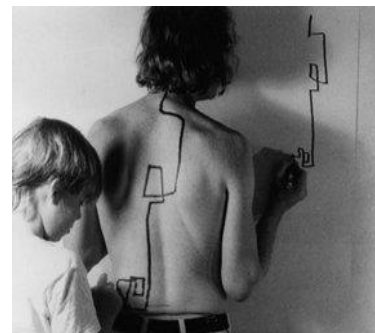


Figura 35: 2- Stage Transfer Drawing. (Advancing to a Future State), e 2- Stage Transfer Drawing. (Returning to a Past State), 1971. Fonte: www.dennisaoppenheim.org/

¹³⁵ DERRIDA (2012, p. 87).

outros aspectos – a relevância de expor meus desenhos decalcados: a oportunidade de oferecer alguma experiência imaginária para o outro.

Falando em experiência e ainda sobre o decalcar, eu não poderia deixar de mencionar o processo de transferência na performance de Dennis Oppenheim (Fig.35). Transporte de imagem que, como todo decalque, é transferido de uma superfície a outra por compressão. A superfície primeira é a pele daquele que, servindo de suporte, reproduz sua sensação por meio da expressão gráfica na parede, como segundo suporte. O corpo enquanto duplo instrumento de criação, recebe a inscrição e também registra o que sentiu. O título da obra *Stage Transfer Drawing* ganha outro sentido se atrelada à ideia de decalque associado ao calcar, copiar, ou imitar servilmente.

O menino do vídeo é Erik, filho de Dennis Oppenheim, que rabisca as costas do pai para que este, por sua vez, duplique o movimento na parede. Dennis Oppenheim, ao desenhar nas costas do filho, relata que "Minha atividade estimula uma resposta cinética de seu sistema sensorial." Ou seja, um processo de transferência calcado na sensibilidade que passa pelo corpo do outro. Esse corpo, por sua vez, opera como uma espécie de filtro, um elemento que processa uma cegueira e a torna produto da ação. A desorientação espacial ocasiona o retardo do traço que, por sua vez, provoca discordância entre os movimentos e faz da ação algo totalmente imprevisível. O resultado posteriormente será confrontado com a imagem originária e dará pistas concretas da discrepância perceptiva operada durante a performance.

O conceito da transferência, segundo o próprio artista, é estendido a replicação genética, associada ao laço sanguíneo como uma duplicidade que interpela o suporte do presente ao do futuro, isto é, as costas do pai são as costas do filho no futuro. O que retoma a ideia do decalque como cópia e imitação, de algo que é aprendido pela repetição do gesto. Um espelho que lança uma outra concepção temporal a partir do mesmo vínculo, do mesmo gene. Desta forma, Erik entraria em contato com seu próprio futuro, daí o subtítulo traduzido por *Avançando para um estado futuro*. O mesmo vale para o inverso, Dennis Oppenheim em contato com seu passado na figura de Erik criança, *Retornando a um estado passado*.

2.2 Paisagens cegas

A série *Paisagens Cegas* é formada por quatro pequenos desenhos negros. Diferente da série *Transferências de Carbono* que explora as linhas de contorno que são mais fáceis de distinguir do fundo preto do papel, esta série apresenta um acúmulo de linhas que, pela proximidade e sobreposição, formam áreas que mais se aproximam de **manchas negras** sobre o suporte. Essas manchas compõem camadas de três faixas que seguem um padrão. Uma ordenação sequencial em **três níveis horizontais**: uma faixa mais escura e concentrada na base, uma faixa um pouco mais clara no meio e outra bem mais sutil no espaço superior do papel. Esta última evidencia uma simples grade ortogonal que forma pequenos quadradinhos de milímetros que deixam o papel preto à vista (Fig.36).

Os limites que separam uma faixa da outra adquirem forma orgânica pela curvatura sinuosa que sugere a formação de volume. Por consequência este volume insinua movimento, algo como um monte móvel desnivelado entre o cume e os vales em ziguezague. Os três planos são visíveis simultaneamente, vacilando entre uma camada e outra de fenômenos óticos que confundem a vista, pela proximidade uniforme dos tons.

Os limites horizontais de cada plano advém da curvatura de máscaras de papel recortadas do mesmo material preto do suporte do desenho. São faixas de papel com ondulações nas margens e que surgiram de resíduos de um experimento com colagem feito há algum tempo antes e que rondavam minha mesa de trabalho. Elas cumprem a função de ser o elemento norteador da experiência visto que delimitam o espaço do suporte que receberá as linhas e assim, proporcionam a liberdade dos gestos a partir da área selecionada. Delimitada a extensão de papel abre-se espaço para o processo que segue as mesmas instruções da série *Transferências*: o processo de criação é parcialmente cego, realizado de uma única vez, sem intervalos. *Paisagens Cegas* demandou ainda movimentos vigorosos e repetitivos guiados pela régua.

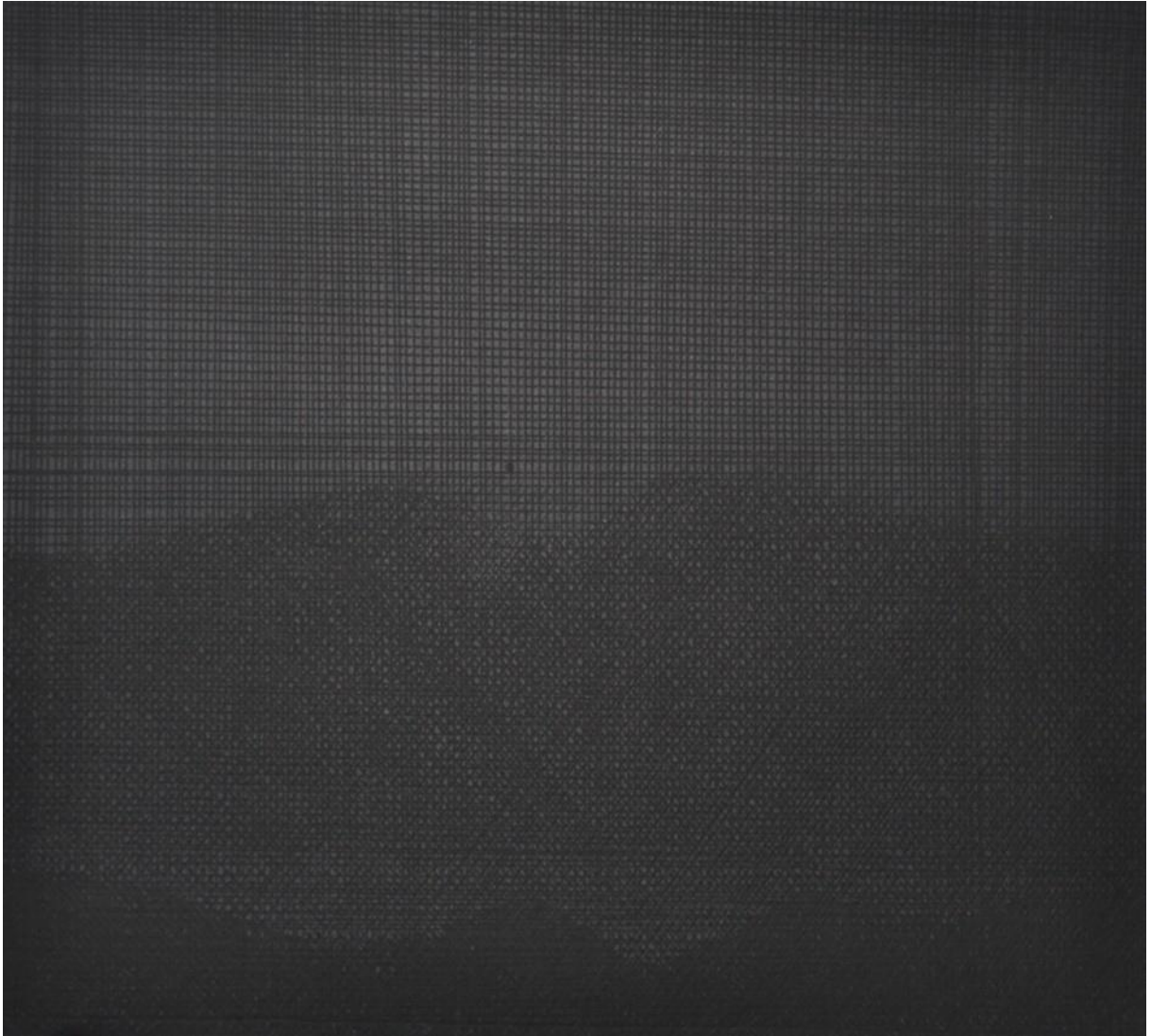


Figura 36: Um desenho de *Paisagens Cegas*, transferência de carbono sobre papel preto, 20 x 22cm, 2019.

Mais uma vez, dependo que minha percepção espacial indique, conforme avanço, as delimitações demarcadas pelo andar da régua sobre o suporte. Aliado à ela levo em consideração o tempo de dedicação ao desenho visto que o deslizar da régua sobre o papel deve estender-se por toda a superfície. Lentamente as manchas negras germinam sob a pressão repetida sobre papel carbono preto e o suporte, algo que suponho acontecer enquanto realizo sem de fato, ver.

O momento mais difícil é encontrar intuitivamente o instante em que a tarefa deve ser encerrada. Isso porque, na etapa em que as fitas forem retiradas junto à máscara e o desenho, não há mais possibilidade de retomar o percurso que foi feito, a não ser correndo o risco de perder as limitações das linhas que foram antes estipuladas. O desenrolar do desenho é um ritual, com início, meio e fim bem demarcados. A realização da série me recorda da prática da gravação em que uma grande parcela do fazer também acontece às cegas e é somente no momento da impressão que se descobre o que realmente aconteceu no processo anterior, da gravação, o modo negativo na gravação, como processo intermediário é permeado por este não-ver. Retirar as máscaras e o papel carbono para “revelar” o desenho é uma ação sem volta, como todo o desenho por essência é.

Por este motivo, o maior desafio é não poder retomar o desenho a partir da observação de alguma falha ou pequena fenda deixada no suporte. Esta eventual brecha fere a composição uniforme das manchas pretas. Como se trata de borrões de tinta preta transferida, qualquer lacuna por menor que seja, retém o olhar, rompendo com a continuidade e harmonia do desenho. O mesmo ocorre com toda a série *Transferências*, a impossibilidade de retomar a linha ou corrigir o excesso faz com que a atenção ao fazê-los seja redobrada. Sensação compartilhada pelo fazer dos desenhos cegos que requer a urgência do ato, lá o



Figura 37: Processo de criação de um desenho da série *Paisagens cegas*, com as máscaras, papel carbono, fitas e régua sobre o suporte 2019.

compromisso com a memória, aqui a exigência de não perder as referências limitadas pelas máscaras.

Paisagens Cegas retomou uma questão antiga da minha produção mas que é inédita frente ao contexto das demais séries, refiro-me à presença da **grade** que se explana por toda a extensão do suporte e é sutilmente irregular, estruturada como instrumento conceitual que remete à ideia de ordenação de um espaço virtual. A grade é responsável por compor a visibilidade das camadas de preto e o tratamento diferenciado que estrutura o campo visual. Interessa-me ressaltar o aspecto contraditório que adquire dentro da atual proposição, pois a **retícula** é um esquema que permite a organização visual e virtual do espaço, estabelece limite e compreensão do espaço físico na distribuição de elementos para a representação do mundo concreto. A origem histórica a coloca como esquema que possibilitou o desenvolvimento da perspectiva, um recurso visual de ordenação do espaço. Parâmetro para a criação de espaços realistas que serviriam para os mais diversos fins. A grade é lançada como artifício estritamente poético, de apelo visual e desprovida de suas funções utilitárias originais. Atua como estratégia criativa ou dispositivo disparador da minha cegueira controlada a fim de ordenar um espaço não visto. É metáfora do instrumento de organização interna do meu espaço mental, projetada pelo gesto automático da mão e dos aparatos de construção gráfica – caneta e régua (Fig.37).

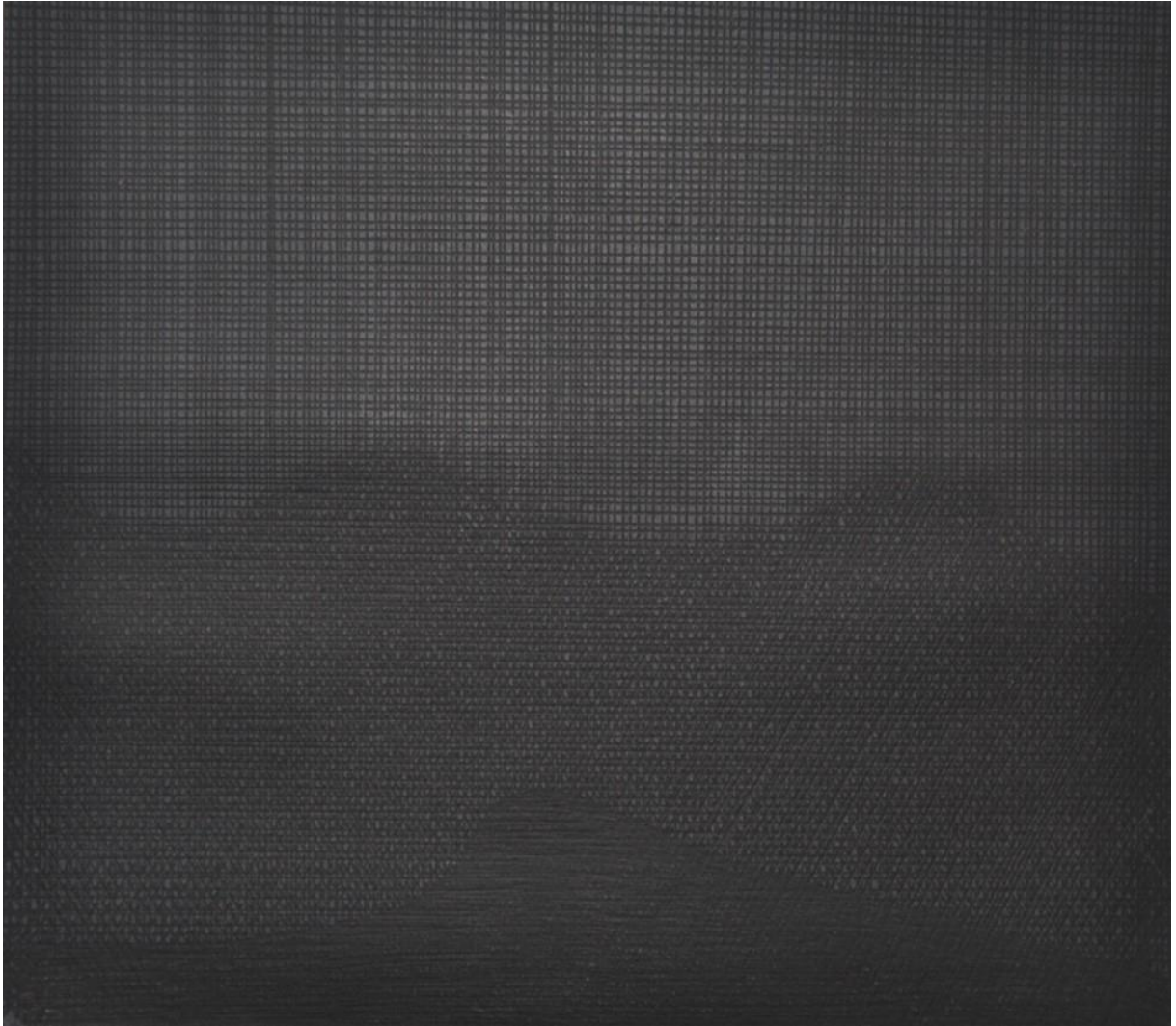


Figura 38: Um desenho de *Paisagens Cegas*, transferência de carbono preto sobre papel preto, 20 x 22cm, 2019.

Esta série teve origem a partir de uma demanda externa. Em 2019 recebi o convite de Luísa Kiefer para uma exposição coletiva que teria previamente um tema comum lançado por ela, curadora, a fim de que todos os demais artistas convidados criassem a partir da sua proposição. Luisa sugeriu “como pontos centrais o abstrato e a geometria, mas mais do que forma, composição e cor, o desafio estava em pensar na subjetividade da abstração e na capacidade da obra, com elementos mínimos, provocar o olhar a partir de um encontro sensível”.

A partir da proposta, focada na abstração e na geometria nasceu *Paisagens Cegas*. A exposição ganhou o nome “De costas para o mundo” que é, segundo explica Luísa Kiefer uma tradução livre de “*With my back to the world*”, título de uma pintura, de 1997, da artista canadense Agnes Martin. “O pensamento de Martin acerca da abstração e da subjetividade presentes tanto no fazer artístico quanto no fruir do espectador serviram como ponto de partida para a provocação lançada ao grupo de artistas reunidos nesta mostra”¹³⁶.

Foram dois meses de experimentações para chegar à *Paisagens Cegas*, visto que eu estava distanciada de uma lógica de pensamento intrínseca à abstração e à geometria até então, desenvolvendo a série *Transferências* baseada em minhas imagens fotográficas. Contudo, foi a partir da realização das paisagens e da respectiva experiência expositiva que pude perceber (e confirmar), pela



Figura 39: Vista lateral da série *Paisagens Cegas* na mostra “De costas para o mundo” em exposição na Galeria Alice Floriano, Porto Alegre/RS, agosto de 2019.

¹³⁶ KIEFER (2019).

primeira vez, alguns problemas que encontraria ao expor os desenhos negros em ambientes expositivos convencionais, ancorados pelo modelo cubo branco de galerias de arte.

À distância nada do que há neles se revela, sequer minimamente, como pude constatar posteriormente em todos os registros fotográficos que fiz (Fig.39). Mesmo através da lente apurada da câmera as tentativas de registro eram complexas, pois dependiam de condições específicas de posição da iluminação do espaço da galeria. Somente em proximidade física a série é perceptível e posicionada há menos de um metro de distância do desenho ele se tornava uma realidade para a vista exigindo leves movimentos do corpo ora para a esquerda, ora para a direita. Alguns passos para trás em uma distância maior, apenas quatro pequenos quadrados negros eram notados. De todo modo, a gradação sutil das manchas pretas só se evidencia com o controle da luminosidade determinada pelo ângulo da claridade em relação à posição em que se encontra o desenho.

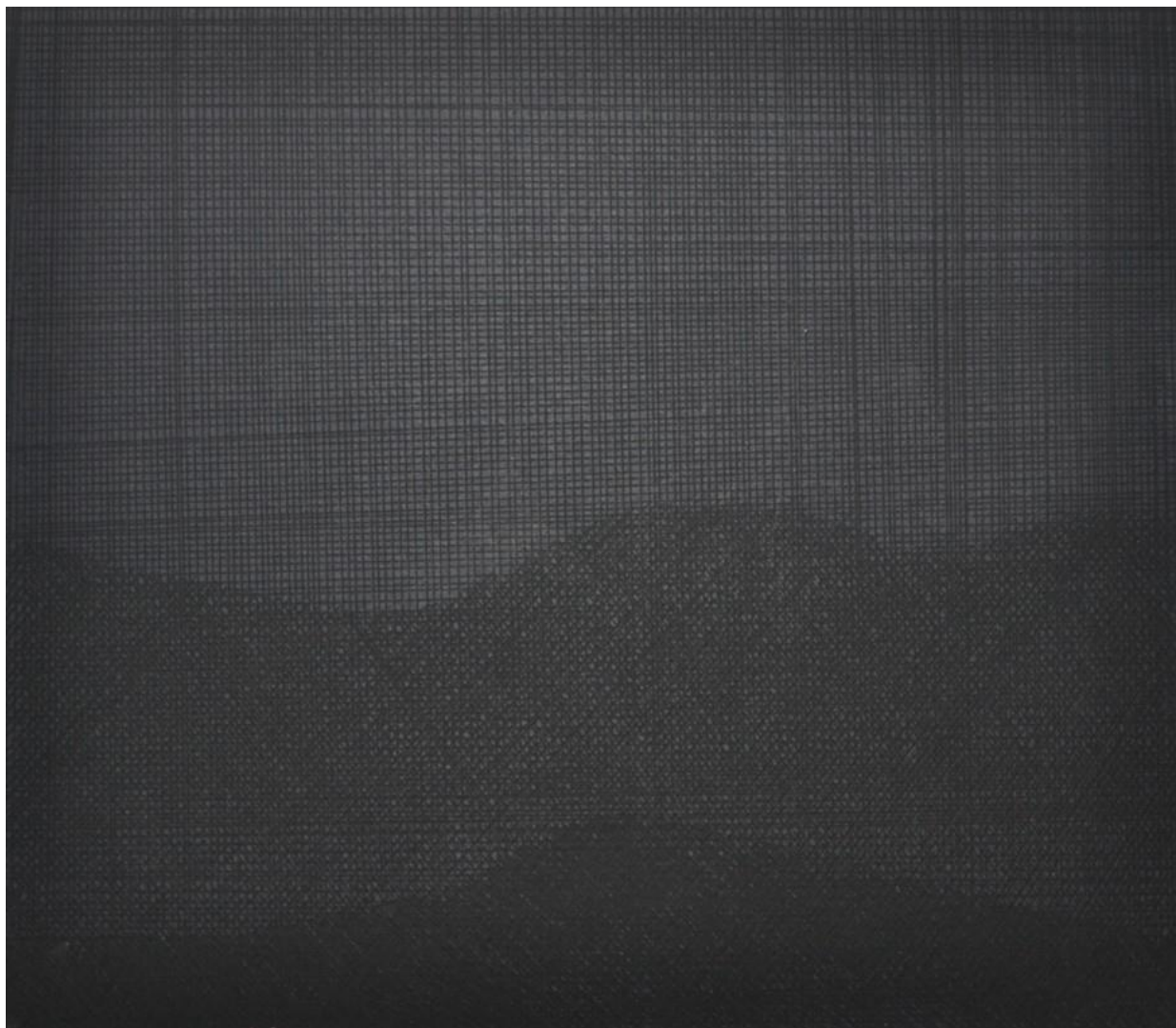


Figura 40: Um desenho de *Paisagens Cegas*, transferência de carbono sobre papel preto, 20 x 22cm, 2019.

"Há em comum entre eles uma sobreposição de camadas que provoca certo embaralhamento da visão. São obras que não se entregam de imediato. As cadeias de montanhas de Bethielle Kupstaitis, com sua composição em preto sobre preto, testam os limites da visibilidade." (Kiefer, 2019).

A série *Paisagens Cegas* traz à discussão um importante elemento de distinção da imagem: o **contraste**, ou melhor, sua ausência permeada em boa parte da minha produção. Por definição, o contraste ocorre por meio da variação de luz e sombra através do uso das cores e tons. No contexto da produção monocromática das minhas séries, não há diferenças luminosas de claridade que destaquem qualquer elemento em detrimento de outro. Logo, não há nada que se sobressaia para permitir algum nível de comparação dentro dos parâmetros de visibilidade estabelecidos em sua ordem interna. O meu trabalho é facilmente caracterizado pela condição de contraste mínimo em que o monocromático da escala de pretos não delimita polos antagônicos de claro e escuro através de meios tons contrastantes porque estes não existem, não há forças de oposição dentro do trabalho.

Desta forma, não é pelo grau de contraste que minha série é percebida de imediato, pelo contrário, ela depende do esforço de adaptação visual do olho às circunstâncias as quais o trabalho é exposto. O conceito de **claridade relativa** distinguida por Arnheim lembra que existe uma distância entre os fatos perceptivos e físicos. Uma discrepância entre ambas é exposta quando questionamos o grau de claridade dos desenhos pretos. Observado sob a luz artificial à noite um desenho preto envia menos luminosidade se visto à luz do dia.

Segundo Arnheim, a claridade depende "da distribuição de luz na situação total, dos processos ótico e fisiológico nos olhos e sistema nervoso do observador, e da capacidade física de um objeto em absorver e refletir a luz que recebe. Esta capacidade física é chamada luminância ou qualidade refletiva".¹³⁷ Os desenhos de *Paisagens Cegas* dependem da potência da iluminação para refletir mais ou menos luz. Enquanto sua

¹³⁷ ARNHEIM (2011, p.295).

luminância, isto é, o percentual de luz que reflete, permanece igualmente baixa. Estes fenômenos visuais estão subordinados à capacidade de adaptação do olho no ambiente.

A escassez de diferenciação pelo contraste induz “pensar que as monocromias constituem a derradeira homenagem à cor individual, irredutível e independente, mas elas dependem do ambiente e da luz ambiente mais do que qualquer pintura em cores”.¹³⁸, o que atribui ao espaço expositivo um grande encargo, visto que a cor se altera à medida que a própria fonte de luz se modifica.

¹³⁸ GAGE (2012, p. 194).

2.3 As séries concluídas: diante da vista

tudo começa, na fenomenologia, pela percepção. [...] tudo começa com a 'vista'. Se se quer 'sair da metafísica, seria então preciso sair da 'presença', da intuição doadora originária, da percepção e da vista. Seria preciso perder a vista, perder de vista a vista. O cego é portanto aquele que vai avançar e nos faz avançar na crítica da filosofia da presença ou da fenomenologia. O cego vai deter este poder crítico, em relação à metafísica da 'presença'.¹³⁹

A percepção da visão que se abre sobre o mundo – como uma espécie de sobrevoo – alcança elementos concretos sobre a superfície do mundo visível e dela, percebemos uma parcela da sua visibilidade. A circunstância de aparição depende da visão exclusiva que tenho do que vejo, mas para efetivar minha visão preciso entrar em conexão com o mundo visível para além dele, emancipado dele, “Vejo, sinto e é certo que, para me dar conta do que seja ver e sentir, devo parar de acompanhar o ver e o sentir no visível e no sensível”¹⁴⁰ afirma Merleau-Ponty. A emancipação dos sentidos é necessária para colocar a certeza advinda da percepção em suspensão se almejamos retratar os objetos assim como surgem diante de nós, enquanto figuras reais, presentes. A emancipação dos sentidos é imprescindível tanto ao artista durante o processo de criação quanto ao espectador que a observa a posteriori.

A aparente contradição que requer temporariamente a suspensão dos sentidos para acessá-los, confirma que neste provisório deslocamento haveria uma cegueira interposta na experiência da visão. A partir de uma sequência de argumentos filosóficos, Merleau-Ponty corroborou para a minha compreensão da ideia de cegueira dentro da minha prática artística. Sobretudo nas três séries de desenhos (preto sobre preto) que apresento neste capítulo e que foram realizados por meio de transferências de carbono: *Transferências*, *Paisagens Cegas* e *Cobrir: drapeados* (que apresento na sequência).

A fim de alcançar um retorno às coisas mesmas, Merleau-Ponty explora a incongruência da visão. Como já apontou Didi-Huberman na esteira do filósofo, ver é um

¹³⁹ ESCOUBAS (2007, p. 49).

¹⁴⁰ MERLEAU-PONTY (2012, p. 44).

paradoxo de inelutável cisão que “ como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (*thought through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade”.¹⁴¹ A singularidade da visão está na concretização da situação que expõe o seu caráter dualista.

Não há “visibilidade sem uma coexistência radical entre meu olhar e o mundo”¹⁴². Nesta inter-relação, ver funda a minha vivência, o exercício de me fazer existente no mundo visível. Mas a instauração desta visibilidade não me permite achacá-la a uma coleção de representações dentro da consciência encerrada sobre si mesma e desvinculada do mundo visível. Toda a visão ocorre no campo visual que instaura a minha visibilidade e que é para mim sendo desprovida de mim mesma. A visão é a mobilidade que assume andamentos dispostos a ver distintas faces do que se apresenta visível. “Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo”¹⁴³.

A visibilidade se apresenta como um campo aberto e repleto de constantes tensões. Toda singularidade visível descende desta batalha no âmago do campo visual e o exercício de visão a que propõe a fenomenologia requer a possibilidade de um regresso às coisas mesmas no deslocamento de instauração das aparências. Este empenho exige um retorno à capacidade de se projetar um mundo para vê-lo se instaurando. “Para se compreender a visibilidade se instaurando não basta dizer que aquilo que é visível se define como uma soma de qualidades visíveis capturadas pelas sensações ou como um fragmento de extensão acessível ao entendimento. É preciso apelar para a presença visível daquilo que se faz visível como espetáculo concreto para o meu olhar”.¹⁴⁴

Assim alçaríamos o visível ao seu modo original de existência. Presumidamente, se uma dimensão da visibilidade se coloca enquanto episódio, a invisibilidade haveria de encontrar subsídios de uma demonstração, mesmo que por meio indireto, através da visibilidade.

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN (2010, p. 29).

¹⁴² CAMINHA (2014, p. 66).

¹⁴³ MERLEAU-PONTY (2012, p. 20).

¹⁴⁴ CAMINHA (2014, p. 67).

Merleau-Ponty supõe previamente a aceitação de que há uma dimensão de cegueira na visibilidade, e a aparência visível das coisas depende desta aceitação primeira.

Analisar a pintura de Cézanne a fim de aprofundar a incursão do fenômeno da aparição foi uma forma de pensar os desafios implicados na visibilidade. Mas a aproximação com a sua obra demanda do corpo uma atuação para garantir a integralidade da instauração da visão. Assim, quando se vê, vemos a partir de uma atitude do olhar que interpela o corpo enquanto estrutura ativa de forças perceptivas. Como forma de interlocução, faço proveito das considerações de Merleau-Ponty à obra de Cézanne para pensar a visibilidade das minhas séries de desenhos negros que exigem do espectador uma postura não usual – de empenho corporal – para percebê-las a partir de condições expositivas. Se a visibilidade é uma exibição enérgica que surge como um conjunto aberto de aparências vacilantes, a variante destas aparências é compreendida pelo corpo que intervém constantemente no processo de visibilidade para recapturá-la. A pintura de Cézanne precisa do movimento do corpo para converter o visível em entoação viva das paisagens visíveis. A mobilidade promove o fenômeno da aparição por intermédio do corpo e no jogo que envolve a proximidade e afastamento.

A segunda oportunidade de ver os desenhos pretos em exposição foi com a série *Cobrir: drapeados* (que é observada pela visitante flagrada na fotografia acima). A partir desta série pude experimentar com mais liberdade sob quais condições (de apresentação, altura, ordem, posicionamento da luz em



Figura 41: Visitante flagrada observando a série de desenhos *Cobrir: drapeados* na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA em setembro e outubro de 2019.

arranjos e intensidades distintas) os trabalhos seriam vistos. Tudo foi feito de modo muito experimental, sem qualquer definição prévia à montagem, com exceção da disposição dos desenhos no formato de escada decrescente. A solução me agradou visualmente, mas o que me satisfiz mais foi reparar, durante o período expositivo, os visitantes explorando diferentes posições corporais para ver os detalhes de cada um dos dez desenhos (Fig.41). O balanço pendular é inevitável para um espectador atento que se sinta instigado a compreender o conjunto da série, a exemplo da visitante que consegui registrar na minha visita à exposição logo após a abertura¹⁴⁵.

O chamado que induz a proximidade do rosto do espectador junto ao desenho me recorda da abordagem de Jean Lancrí à obra *Étant Donnés* de Marcel Duchamp. Segundo Lancrí a proximidade física do rosto junto à porta que exhibe a obra favoreceria a produção de sombra como um halo fixo fabricado pelo calor do rosto dos contínuos visitantes. A produção permanente da sombra que acontece pela proximidade física, segundo a compreensão de Lancrí, é a condição do trabalho que revela a presença do artista e ao mesmo tempo transforma cada espectador em “portador de sombra”. Não por acaso, a definição de artista de Duchamp é esta, “o portador de sombra” isto é, ao convocar o espectador como o artista o fez, no *infra-mince*¹⁴⁶ ele faz do espectador um coautor concomitante da obra.

Os meus desenhos negros provocam um deslocamento deste aparecer a partir da relação com o corpo que o intercepta. Ao vê-los, o olhar se move diante da imagem, com o

¹⁴⁵ Depois de fazer a fotografia e abordá-la para solicitar a permissão de uso da imagem na tese, essa moça me contou que percebeu, pela disposição dos desenhos que estão mais abaixo da linha dos olhos, que deveria inclinar-se para vê-los na íntegra como havia feito com os de cima. Ela fez uma associação com o seu trabalho – se não me engano, ela é pedagoga – em falar com as crianças e a necessidade de colocar-se na mesma altura que elas para uma escuta ativa, enfatizando que o contato visual em uma posição frontal, de igualdade, cria proximidade ao olhar para os olhos da criança. Me ocorreu que, neste contexto, o desenho para ser percebido necessitaria de uma condição de confronto que só é possível quando dois corpos assumem a equidade. Atitude de respeito que pressupõe posicionar-se no mesmo nível que está aquilo a que se olha. A outra coisa que me ocorreu é que este comportamento pressupõe que o desenho, de uma certa forma, seria dotado de olhos a partir da necessidade deste rebatimento. Ou seja, o que me faz percebê-lo depende da sua capacidade de mostrar-se sob a dialética do olhar. É a alteridade que a arte provoca.

¹⁴⁶ LANCRI (2019, p-28-29).

corpo, a procura dela. As três séries de desenhos com transferências de carbono, são consideradas estruturas abertas para receber um olhar capaz de intervir com o corpo em sua relação com o mundo para que suas aparências se instaurem. Através da experiência de visibilidade ou invisibilidade que proporciona, o visível pode surgir como fruto deste contato.

A superfície negra do papel não é o fator que dificulta a visão, um meio que a interrompe ou oblitera. O preto é em si, potência robusta. Merleau-Ponty certa vez afirmou que “Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles”¹⁴⁷. O que se deixa aparecer mediante a sobreposição de pretos sobre pretos é a expressão de estar entre um conjunto de informações visuais que se fazem visíveis na medida dos limites do olhar. É a partir do desenho apresentado no espaço diante do meu corpo, que acredito poder fazer ver/entrever a colisão do preto sobre a visão do outro.

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY (2013, p. 45).



Figura 42: Vista parcial da série *Cobrir: drapeados* fotografados de baixo para cima para evidenciar as alterações que a luminosidade confere na recepção dos desenhos na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA, 2019.

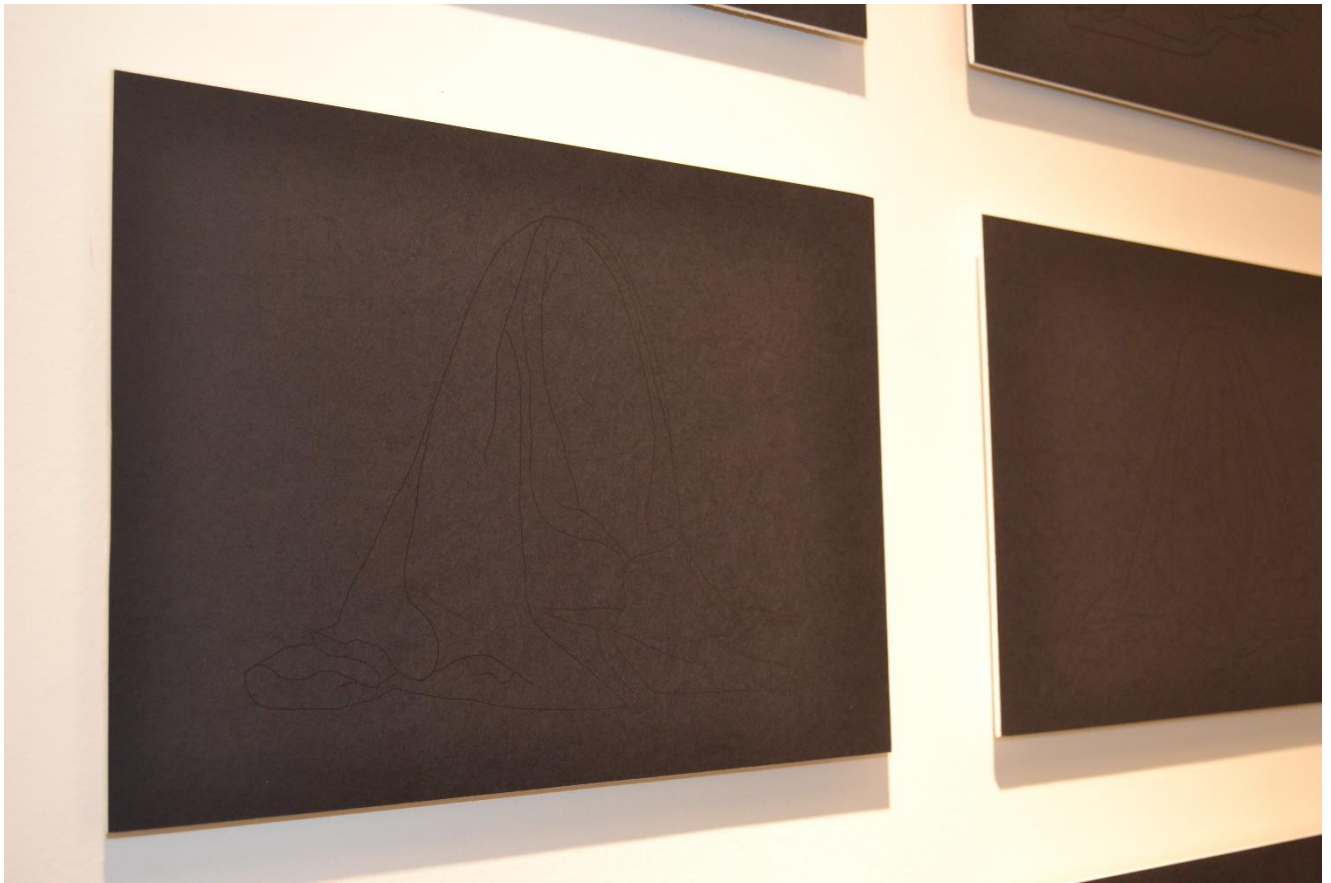


Figura 43: Detalhe de um desenho da série *Cobrir: drapeados* na exposição *Não-Ver, Visar*, ocorrida no Espaço de Artes da UFCSPA, 2019.

No conjunto dos meus desenhos pretos busco explorar, tanto quanto possível, o que há de não-visível dentro do visível, ou ainda que dentro da lógica do visível, por mais inacessível que pareça, só pode apontar para uma invisibilidade. Como a uma linguagem que nega a si mesma, mas não deixa de usar dos recursos que lhe são próprios para provocá-la. Nas três séries considero a invisibilidade um organismo embrionário que está presente em cada um dos desenhos. Assim, a linha que representa alguma forma reconhecível do mundo ordinário, é também um meio de mostrar através do traço um prenúncio da invisibilidade enquanto potência e vigor dentro da visibilidade.

O visível compõe e aponta suas potentes invisibilidades, supondo que o invisível não se mostra sem um meio propício de fazê-lo, sem aparatos. Cézanne, por meio da própria pintura, incentivou Merleau-Ponty a suspender sua ontologia de que a visão é sobrevoos, consentindo que o filósofo a investigasse por meio da fenomenologia a fim de percorrer o mistério da visão em vez de tentar elucidá-la. Compreendeu que a visão é a experiência de atingir o mundo com o corpo. “Se o corpo não pode sair do mundo para ver, ele pode se posicionar pela dinâmica de seus movimentos para ver em diferentes ângulos”¹⁴⁸.

Com as séries que compõem *Transferências* quis reaprender a ver na medida em que percebi que ver não é somente tomar posse do que vi no momento da conclusão de um trabalho porque esta captura depende do deslocamento de distanciamento e aproximação. Por consequência o movimento implica a detecção da cegueira constitutiva da visão e através da invisibilidade inerente à visibilidade existe a cegueira que nunca consente à visão sua revelação na integralidade, um indício de uma profundidade de mundo que dificulta toda a manifestação rematada e saturada de visão.

Merleau-Ponty afirma que o mundo é o que percebemos, “mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável.” A experiência de estar no mundo acontece em dois momentos simultâneos, ao mesmo tempo que percebe as coisas em seu entorno, permanece aquém do seu corpo. A percepção se desvincula do domínio da consciência, “não é inteiramente meu

¹⁴⁸ CAMINHA (2014, p.70).

corpo quem percebe: só sei que pode impedir-me de perceber, que não posso perceber sem sua permissão; no momento em que a percepção surge, ele se apaga diante dela, e nunca ela o apanha no ato de perceber"¹⁴⁹.

Pensando nas especificidades da visão, tudo aquilo que me seduz pelas brechas deixadas na percepção visual é algo que observei no desenvolvimento do meu trabalho prático, poético: a visão que engendra fissuras de invisibilidades. E por outro viés, há questionamentos que me acompanham e que vieram da prática docente, porque nas aulas de desenho tem-se o contato com muitas formas distintas de ver e perceber o mundo. O exercício de colocar-se no lugar do aluno é parte do desafio de ensinar, mas parte também é a provocação de tentar ver e perceber pelo olho do outro. Deixar-se cativar pelo processo de aprendizagem é aceitar que há fendas de visibilidade que não serão preenchidas.

Há alguns anos tive um aluno adulto de quem recorro sempre ao pensar sobre os desafios da percepção. Ao desenhar uma caixa da qual podia ver apenas duas faces de onde estava, ele a representou como se aberta estivesse, fazendo visíveis todas as suas seis faces. A proximidade cotidiana com a estrutura da caixa fez parecer que era capaz de vê-la e representá-la em toda a sua extensão. Paul Valéry já nos precava para "não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos"¹⁵⁰.

Durante a observação, ele não acessou pela visão a projeção ou perfil da caixa como ela se apresentava naquele instante, mas para ele, a caixa em si mesma, do ponto de vista de uma totalidade imaginária, representava a soma de todos aspectos visíveis que a caixa contém. Merleau-Ponty sinaliza a necessidade de não "Reduzir a percepção ao pensamento de perceber"¹⁵¹. Nesta situação, o pensamento retirou o lugar que era da percepção, ou seja, meu aluno não realizou a emancipação do seu conhecimento prévio em prol de uma renovação dos sentidos, não colocou as certezas prévias da sua percepção em suspensão. Colocar a percepção em revista o ajudaria a perceber a caixa em sua

¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY (2012, p. 20).

¹⁵⁰ VALÉRY (2003, p. 88).

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY (2012, p. 45).

aparência como ela lhe parecia no momento da observação. Seria a maneira de garantir a integralidade de todas as relações dela no espaço que ocupava a partir das coordenadas específicas do seu ponto de vista.

Ao longo dos anos, em contato com as mais diferentes pessoas, é instigante observar as diversas maneiras de compreensão perceptiva calcada na visualidade. É no desafio da alteridade que se pode, com persistência mútua, estimular a si mesmo e auxiliar o outro a expandir o próprio horizonte perceptivo, o que significa ver mais e mais longe. Estes desafios são compartilhados por minha prática artística também.



3. olhos abertos

O último capítulo a seguir aborda a criação artística derivada das práticas anteriores. Práticas que foram motivadas pela privação total da visibilidade (primeiro capítulo) e restrição parcial da visibilidade motivada pela falta de controle do fazer (segundo capítulo). O fruto destas experiências culminou no entrelaçamento das habilidades manuais e óticas para formular, a partir de operações poéticas, uma cegueira como teoria.

De olhos abertos - olhos que veem e pensar ver - nasce a ideia de uma cegueira vidente que é a base para a criação das séries de fotografias, objetos e desenhos que abordarei na sequência. A partir do desdobramento conceitual propiciado pelas experiências anteriores, esta série é mais racional e extensa ao explorar a cegueira como uma prática sobretudo, de encenação manual.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”¹⁵²

Reparar está associado à capacidade de ver, reparar em alguma coisa através da visão: constatar, notar, atentar. Reparar também se refere a consertar, reformar, restaurar. Este segundo sentido, implica o primeiro e o excede na medida em que a visão é convocada à agir sobre algo. Reparar reúne a visão ao poder de ação, habilidade intrínseca daquele que vê é poder agir sobre algo a fim de modificá-lo. Quando usado desta forma, *reparar* significa consertar ou corrigir alguma coisa que foi feita de modo “equivocado”, e que com o reparo (pressupõe-se) será corretamente ajustada. Ver e reparar é a responsabilidade de quem age conforme o que é assertivo, pois somente quem vê – e somente ele – pode agir corretamente:

“o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão”¹⁵³.

É o que afirma o escritor português José Saramago no decorrer do romance *Ensaio sobre a cegueira*, com o qual dialoga para pensar algumas questões teóricas e poéticas em torno da cegueira. Com base no romance, compreende-se que, se é responsabilidade o que se espera daquele que vê, o caos se instala quando a visão se ausenta. Tese embasada pela trama do livro que se desenrola progressivamente à beira da anarquia em rumo à destruição total de uma cidade cuja população passa a ser formada unicamente por cegos.

A explicação encontrada por uma transeunte que passa pela rua e vê o primeiro cego é de que sua cegueira “deve ser dos nervos”, justificativa que reforça a ideia de que “o medo cega”. Conhecido enunciado bíblico de Mateus (14.13-21). Assim como o medo, a cegueira vivida pelas personagens é associada à morte, levando a crer que não ver é o mesmo que estar morto. O que corrobora com a supremacia do sentido da visão mediante

¹⁵² Frase epígrafe do livro “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago que foi retirada do “Livro dos Conselhos” de El-Rei D. Duarte.

¹⁵³ SARAMAGO (1995, p. 243).

aos demais sentidos, pois ela metaforicamente decreta o “fim” da vida. O que é confirmado pela afirmação científica de que “Pelo menos 85% de nossa percepção, aprendizagem e cognição são mediados pelos olhos”¹⁵⁴, portanto, sem ela nos restaria muito pouco para apreender o mundo que nos cerca.

No trecho final do livro de Saramago a “rapariga dos óculos escuros” declara: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo”¹⁵⁵. Os cegos da cidade tanto parecem estar mortos quanto portam-se como fantasmas. Quando perguntada como vão as pessoas, a única mulher vidente informa, “Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver”¹⁵⁶.

A visão e a sua ausência falam tanto das ideias postas acima – que dão conta do lado negativo e doloroso da vida – quanto atribuem o sentido à ela e ao modo como é construída a percepção através da visualidade. É o exemplo dos sentimentos que nascem no decorrer da vida e que brotam justamente porque se vê, a paixão como tal, só pode surgir a partir do olhar que é o primeiro contato com o objeto de amor. A rejeição e asco também, vide os relatos de situações escatológicas de degradação humana que deixa somente a personagem vidente com ânsia. O mesmo não perturba os cegos que, justamente por não poderem ver, deixam de sentir: “os sentimentos com que temos vivido e que nos fizeram viver como éramos, foi de termos olhos que nasceram, sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ NUTT (2014, p. 77).

¹⁵⁵ SARAMAGO (1995, p. 241).

¹⁵⁶ Ibidem (p. 233).

¹⁵⁷ Ibidem (p.242).

A cegueira desenvolvida modifica os sentimentos. É o que ocorre quando a “rapariga dos óculos escuros” se envolve com o “velho da venda preta”. Após o período de convivência forçada, ambos iniciam um romance. Cria-se, portanto, outra concepção de beleza pautada por distintas qualidades que não as estéticas, o que faz as pessoas se relacionarem em detrimento do aspecto físico. Outra definição de beleza com critérios que também são outros.

É o que a artista francesa Sophie Calle fez em *The Blind* (2011) quando revisita três de suas obras construídas em torno da ideia de cegueira. Na primeira delas, de 1986, ela fotografou pessoas nascidas sem visão e pediu que descrevessem “sua imagem de beleza”. As respostas foram transformadas em imagens, primeiro a interpretação fotográfica das ideias de beleza, seguida do retrato do entrevistado e por último a citação impressa da entrevista¹⁵⁸. A artista combina vários modos de apreensão para apontar a inevitável falta (Fig. 44).

Na ausência de padrões objetivos de beleza abre-se um rol de possibilidades que beneficia os outros sentidos na construção de uma memória afetiva que a ressignifica. Este trabalho apresenta uma forma efetiva de desencorajar as noções objetivas de verdade e beleza. A partir dos testemunhos das pessoas cegas, a artista oferece aos espectadores uma reflexão sobre a ausência e a exploração íntima da memória – e do modo como ausência e memória criam e articulam seus conceitos – além de tratar da perda de um sentido e à remuneração dos outros.

¹⁵⁸ O trabalho formal é uma espécie de relatório, feita de fototexto, herança oriunda do Conceitualismo que entrelaça narrativa e imagem.



Figura 44: Sophie Calle, *The Blind*. Menina questionada sobre sua representação da beleza, 2011.

“Ovelhas, isso é o que é bonito. Porque elas não se movem e têm lã. Minha mãe também é linda, porque ela é alta e tem cabelo até o fundo dela. Alain Delon” (tradução minha).

Contudo, cabe uma advertência crucial muito bem pontuada pela artista Élda Tessler por ocasião da sua visita à exposição em Paris¹⁵⁹, no módulo "OS CEGOS" que apresentava tais trabalhos¹⁶⁰. A princípio existe um embate moral latente na medida em que, por uma atitude ímpia do espectador¹⁶¹ ao vê-los, ou seja, por poder, com a visão, vê-los, "gozávamos esteticamente a partir do sofrimento do outro", uma perversidade, na opinião da artista, da qual compartilho. Mas não para por aí, o trabalho estava imerso em uma atmosfera de ardil, elaborado para que se pensasse ser as narrativas todas verídicas, fruto de um olhar comprometido com a realidade das pessoas retratadas. Contudo, nem tudo era o que aparentava ser.

Se ficamos emocionados com as frases dos cegos no momento de sua leitura, sentimo-nos depois extremamente traídos ao tomar conhecimento de que nem tudo é verdade. De fato, a artista pesquisou o universo dos cegos, investigando peculiaridades de suas vidas. Colocou questões, fotografou seus rostos e procurou, em torno deles, imagens que correspondesse às respostas fornecidas porém, algumas formulações desejadas não chegaram a existir, isto é, Sophie Calle gostaria de ter ouvido alguns depoimentos que não foram ditos. Coube a ela, nestes casos, inventar respostas, forjar fisionomias, criar as cenas. É sabido que algumas respostas são verdadeiras e poucas entre elas são falsas. Mas quais? Ninguém sabe. Ninguém?¹⁶²

Apesar das contradições inerentes ao trabalho e seu processo interno de elaboração, e das demais críticas (morais e éticas) que cabem e devem ser levadas em conta, o trabalho de Sophie Calle não deixa de ser potente. Sua eficácia está precisamente por manter-se próximo à ordem da impossibilidade na medida em que investiga o objeto – a cegueira - a fim de encontrar o seu **ponto cego** que é de difícil captura, seja através da linguagem ou da representação.

¹⁵⁹ Intitulada "Sophie Calle, à suivre" Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.

¹⁶⁰ Texto pertinente para conhecer e refletir sobre a exposição de Sophie Calle, bem como uma oportunidade de saber mais sobre o trabalho do fotógrafo Evgen Bavcar. O texto "Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis" na revista de artes Visuais Vol. 9, n. 17 (1998).

¹⁶¹ Conduta esta induzida pela artista ao dissimular o seu propósito e o seu processo de criação da série, o que faz do espectador, seu cúmplice mesmo que involuntário.

¹⁶² TESSLER (1998, p. 88).

Alguns **pontos cegos** tendem a mudar de lugar no decorrer de uma história. No viés desta pesquisa, passo a pensar na validade de construir cegueiras como uma vertente poética capaz de expor diferentes pontos cegos. Por mais improvável que possa parecer em um primeiro momento, o próprio órgão que nos possibilita enxergar tem em si, um ponto cego. Na parte de trás do olho, na zona onde se encontra o nervo óptico, há o que chamamos “ponto cego” ou “ponto negro”(Fig.45). Trata-se de uma parte do globo ocular que produz uma zona de invisibilidade que não possui os elementos sensíveis da retina. O ponto cego será o responsável por criar sensações visuais e ilusões ópticas específicas sob determinadas circunstâncias. O que pode ser facilmente demonstrado através de exercícios simples comumente demonstrados em livros de fisiologia humana (Fig.44). Para constatar a existência do ponto cego neste exercício basta fechar o olho esquerdo e mirar a bola com o olho direito. A uma distância de aproximadamente 20 ou 30 cm da imagem o “X” desaparece. O mesmo ocorre invertendo a ordem, o olho direito fechado, e olho esquerdo visualizando o “X” para a bola preta desaparecer do campo de visão¹⁶³.

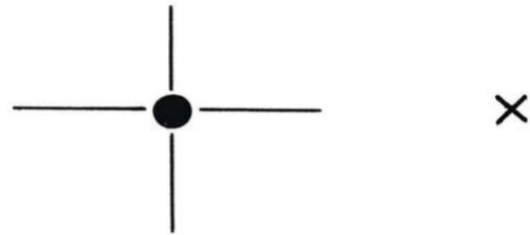
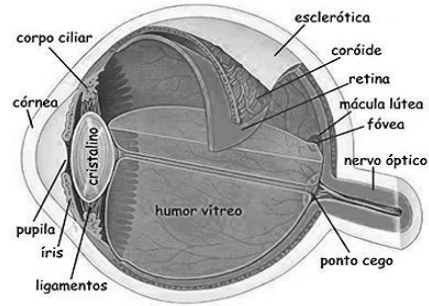


Figura 45: Acima anatomia do olho e abaixo, exercício de ponto cego.

¹⁶³ HEWITT (2015, p. 496).

Muito me inquietou pensar que o ponto cego pudesse manifestar-se em outros corpos presentes no mundo. Sem levar em conta a restrição do aparato fisiológico do olho humano, mobilizou-me ponderar se haveria qualquer outra manifestação equivalente em algum outro corpo, independentemente das características da sua fisicalidade ou imaterialidade.

Ao pensar sobre a possibilidade, recorro imediatamente do trabalho “O espelho cego”, criado por Cildo Meireles em 1970¹⁶⁴. Um corpo de massa cinzenta e encorpada cujo volume sugere uma escultura, mas é enquadrada por uma moldura que contém e limita a massa de calafate que o preenche. A massa é orgânica e informe e parece esconder algo no interior, induzindo o olhar na busca por relevos que indiquem qualquer pista (Fig. 46).

Ao contrário do que o título informa, não se vê nada refletido em espectro. Este espelho não devolve nenhuma imagem, senão aterroriza com a concretude impassível e compacta. Se a palavra “espelho” condiciona a ver o reflexo da autoimagem do que nele se projeta, o que resta quando leva o nome “espelho” a opacidade maciça e cinzenta que não dá a ver senão sua própria concretude impositiva? Diante dele, o espelho cego joga-me contra mim mesma, não por rebatimento, mas pela busca do meu duplo indisponível que não se vê refletido e não acessa a minha subjetividade.



Figura 46: Cildo Meireles. O espelho cego. Madeira, massa de calafate, letras de metal em relevo, 36 x 49cm, 1970.

¹⁶⁴ Cildo Meireles inicia na década de 1970 uma série de trabalhos intitulada *Blindhotland* que investiga a dualidade ver/não-ver através da metáfora da cegueira. Por materialidades e proposições diversas surgem trabalhos como *Eureka* (1970), *Desaparecimentos* (1982), *Casos de sacos* (1976), *Conhecer pode ser destruir* (1976), *Tres sonidos* (1977), dentre outros.

O ponto cego do olho ou o *espelho cego* de Cildo Meireles provoca uma tensão e sua origem está na instabilidade do olhar que faz interrogar sobre o aparato fisiológico do olho que esbarra nas conseqüentes condições da visibilidade. Questiona sobre os “limites que estabelecem uma impossibilidade de deixar fluir a visão. O que está sendo visto, o que pode ser visto? Mais ainda, o que pode ser visto sobre si mesmo? É a própria visão do espectador que percebe seu limite, sua incapacidade de ver”.¹⁶⁵ *O espelho cego* se impõe como um ponto cego fora do olho. Um ponto robusto, todo não-visível, indisponível, exercendo a função contraditória que, ao invés de dar a ver, encerra e retém na massa enrijecida, texturizada pelas mãos do artista, tudo o que nele poderia rebater. Talvez *O espelho cego* dê a ver o que o ponto cego do olho revelaria se o pudesse, um aspecto distorcido e fora de foco, uma opacidade indistinta.

Meu trabalho sobre uma cegueira vidente contou com o uso deliberado dos meus olhos e minhas mãos com o objetivo de desenvolver minhas habilidades óticas e hápticas. Não por acaso, esta prática se desdobrou neste último capítulo no qual enfatizo o fazer manual e o poder transformador do tato a partir de uma ideia de conformação dos objetos. Investigar estratégias de captura, como fez Sophie Calle em *The Blind*, quer por meio da linguagem ou da representação, ou como fez Cildo Meireles em seu *Espelho cego* ao colocar no toque o rebatimento do olhar que se espera do espelho.

A série de trabalhos que apresento na sequência teve origem a partir de um conjunto de objetos que reuni ao longo do tempo da pesquisa. Sobre eles me detenho a partir de agora.

¹⁶⁵ GINZBURG (2003, p.54).

Coleção de objetos

Eu capturo objetos

Objetos diminutos

Souvenirs que cabem na palma da mão

Os cubro de tinta preta

Duas ou três vezes.

A pintura é um instrumento de aproximação com o objeto

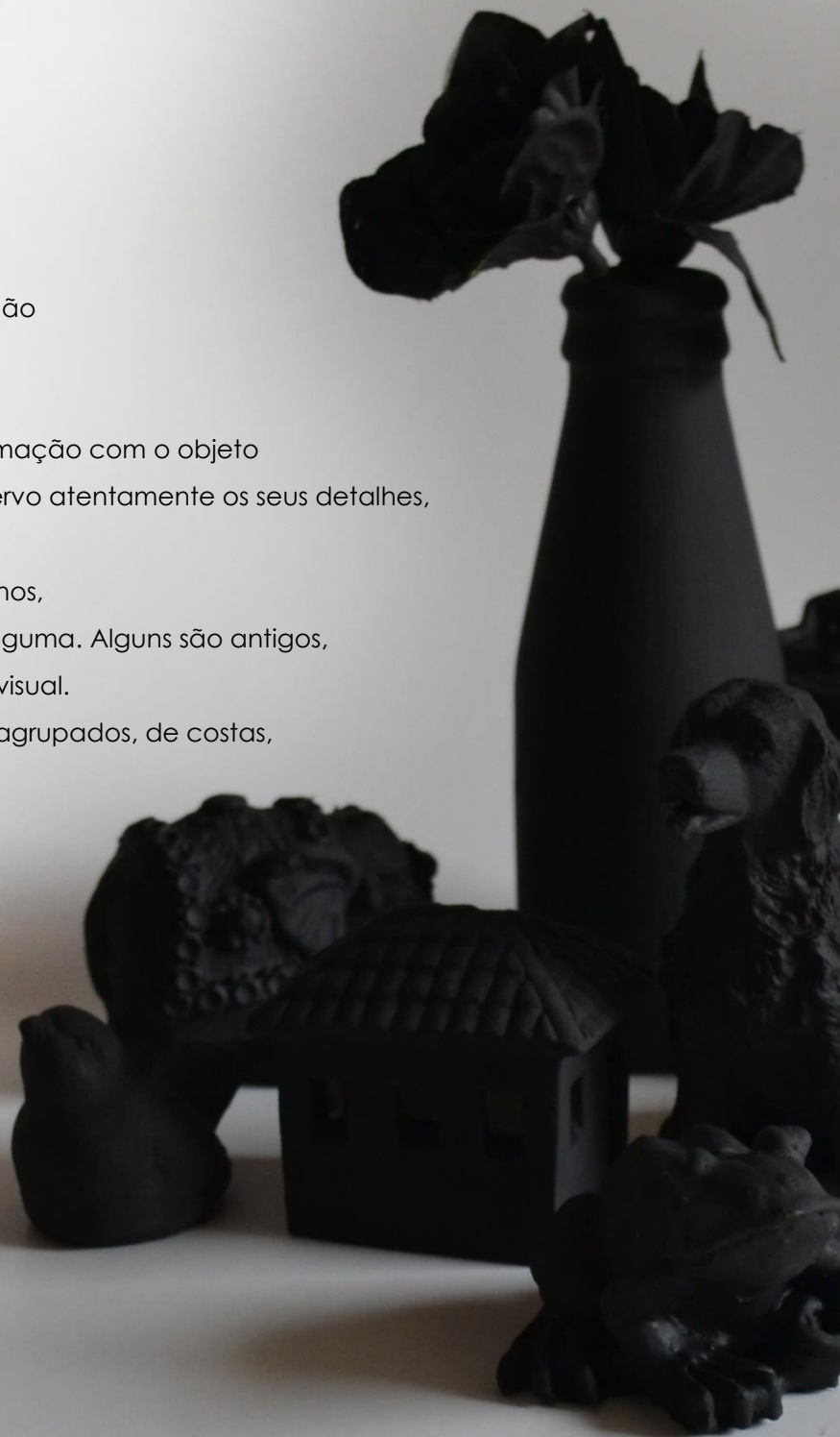
A primeira circunstância em que observo atentamente os seus detalhes,
cavidades, dobras, arestas.

Todos eles deixaram seu antigos destinos,

onde não deveriam realizar função alguma. Alguns são antigos,
outros novos, estéreis, na matéria, no visual.

Ordeno-os aleatoriamente. Em linha, agrupados, de costas,
de ponta cabeça.

Texto inspirado em *Objectos* de
Lourdes Castro, 1961.
(ver próxima página).



OBJECTOS

Eu faço objectos

Eu faço esculturas

Eu faço relevos

Eu colo coisas

Eu colo tudo o que é para deitar fora
todas as coisas que já não servem para nada,
velhas coisas usadas, novas, muito novas,
sem graça:

coloco-as umas ao lado das outras,
empilhadas ou seguindo linhas, não sei
quais: espaços em volta ou espaços nenhuns,
cheios.

Pinto de alumínio. É tudo.

L.C., 1961.



3. 1 Natureza morta com objetos-sombra

A série apresentada na sequência parte da seleção de objetos que deu origem a uma **pequena coleção**. De modo espontâneo mas persistente, ao longo do percurso da pesquisa, reuni um conjunto de objetos cujos critérios de escolha foram se estabelecendo conforme avançava no próprio movimento de captura. Em primeiro lugar, o que caracteriza o conjunto se deve à restrição de escala. Ao fato de serem **objetos portáteis, difundidos amplamente pela indústria de massa**, como peças baratas e acessíveis de decoração e brinquedos infantis. Artigos de fácil aquisição, manipulação e descarte. O caráter diminuto faz com que caibam na palma da mão, fator que os torna itens de dócil manejo e transporte.

Outra reincidência que os unifica é o fato de serem todos **enegrecidos por tinta preta**, ação imposta por mim após a seleção prévia. Ao pintá-los com camadas de tinta uniforme, confiro um aspecto homogêneo ao mesmo tempo em que reduzo individualmente a sua forma essencial. A tinta sufoca parte da materialidade que o identifica, como a cor original e a percepção de volumetria da peça. Os quero, na medida do possível, indistintos uns dos outros a fim de priorizar o realce das linhas e perfis que os caracterizam. Para esta finalidade, utilizo tinta fosca que, pela opacidade, reduz os contrastes de luz e sombra. Congregados com o tratamento opaco e escuro, estão prontos para juntar-se ao conjunto, onde posteriormente dispostos de diferentes formas servem de subsídio para a criação dos trabalhos que fundamenta o capítulo.



Nesta série, minha única intervenção é a pintura de cobertura. Pela primeira vez não é a minha prática manual, nem o meu gesto que dá origem ao objeto. Eles são apropriações minhas, portanto, não há uma relação de experiência física ou temporal de envolvimento na conformação da matéria. Inclusive, desconheço os processos formativos a que foram submetidos até chegarem às minhas mãos. Minha imaginação me conduziu a inventar uma forma de conectá-los a partir da sua formação prévia, o que se deu pela unidade cromática.

A **coleção** permaneceu todo o tempo aberta para receber novos artigos que tornariam a composição mais rica ao oferecer múltiplas combinações. Alguns foram presente de pessoas que viram a série ganhando forma, outros poucos foram intencionalmente adquiridos por mim. Inicialmente, muitos deles já rondavam o ambiente doméstico, seja na decoração ou nos recônditos mais escondidos das gavetas e armários. O contexto de proximidade física retém as referências do meu entorno, pedaços do meu mundo privado que se reordenam em um novo sentido. Meus próprios objetos usados como matéria-prima para mostrar um recorte da extensão visual do meu ambiente de criação. Nesta presença afirmativa, ativa, eles também certificam a expropriação sofrida, a ausência dos contextos de origem, mesmo que de lugares imaginários.

A seguir, apresento a série fotográfica *Natureza morta com objetos-sombra* que foi o primeiro trabalho derivado do meu contato com os objetos recém pintados e agrupados no processo de formação da coleção.





Figura 47: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016.



Figura 48: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016.

A série *Natureza morta com objetos-sombra* surge a partir dos primeiros agrupamentos de objetos pretos que reuni. Eu os organizei, a princípio, sem uma lógica aparente, apenas com o objetivo de compor um bloco unido e coeso de formas harmônicas. Estipulei selecionar até oito peças, número que me permite uma vasta combinação para articulá-los com liberdade. Cada nova configuração conquistada a cada ensaio, produz um novo sentido a partir das relações de proximidade, afinal, estes objetos - apesar de enegrecidos - continuam ícones carregados de significado que fazem referência a todo o instante às relações que estabelecemos com o objeto real da representação. O que acontece porque "no nosso dia a dia estamos imersos em relações físicas de comparação, uma vez que continuamente criamos esquemas e objetos que fazem referência a situações e coisas da realidade (edifícios, mobiliário, animais, plantas, pessoas, lugares, etc.), porém em tamanho maior ou menor que seus referentes"¹⁶⁶.



¹⁶⁶ REINALDIM (2018, p.6).

Fazer relação com os objetos do mundo ordinário favorece a construção de narrativas que, em contraponto da diminuta escala, “tornam-se grandes escalas discursivas, acionando a memória do espectador a partir de uma relação mais intimista com cada subjetividade, mas capaz de ser acessada por um grande número de pessoas por tratar-se de uma experiência intersubjetiva, passível de ser partilhada”.¹⁶⁷ Proporcionar a aquisição de sentidos a partir da ordenação dos objetos transformou-se em uma das diligências da série quando compreendi que os artefatos são conceitos que operam na construção de significados.

Assim a relação de escala com sistemas de representação tridimensional me conduziu a construir associações inusitadas que enaltece o objeto em seu caráter icônico, ao mesmo tempo em que pretendia diluir a forma a algo próximo de linhas de contorno – mesmo que pareçam ações contraditórias. Ivair Reinaldim afirma que as pequenas escalas cumprem múltiplos papéis pois “são úteis tanto do ponto de vista estratégico, projetivo, reflexivo, quanto lúdico, imaginativo, colecionista, estimulando novas possibilidades de organização e concepção do mundo”¹⁶⁸. Portanto, minha coleção apresenta diversidade semântica, ao que cabe ressaltar, tudo isto potencializado pela ação de proximidade da mão e do olho.

Para além das buscas por sentido, também procurei por conjuntos que alcançassem uma unidade visual que já era facilitada pelo uso hegemônico do preto. A uniformidade cromática conduz a uma apresentação desfigurada de uma realidade possível. Nestas explorações tridimensionais, percebi que manifesto mais um indício do meu fascínio pela invisibilidade. Revelo meu interesse pelos jogos de ver e não ver, ao exibir minha preocupação com as formas e linhas em detrimento de outros elementos visuais, como volume, textura ou cor, reforçando minha tendência em reduzir o objeto em formas simplificadas diluindo-o em suas partes elementares.

¹⁶⁷ REINALDIM (2018, p. 8-9).

¹⁶⁸ REINALDIM (2018, p. 6).

Em 1961, **Lourdes Castro** coleciona objetos cotidianos e aposta na criação de assemblages a partir de resíduos de consumo, que posteriormente eram cobertos com uma camada de tinta cinza uniforme (Ver imagem de fundo da pág.163). Unindo peças de materiais da vida cotidiana que originalmente não pertencem ao domínio da arte. As assemblages são trabalhos precedentes à pesquisa das sombras que eu descobri tardiamente ao debruçar-me sobre a sua relação com o teatro de sombras. O *objectualismo* desta época advém da redescoberta do dadaísmo cuja adesão está vinculada ao Novo Realismo francês, relacionado tanto à apropriação quanto à acumulação de objetos do cotidiano. De modo sintético, as séries de assemblages serviriam de subsídios para Lourdes Castro empreender a pesquisa de investigação das sombras que dará início de forma robusta a partir de 1965.

A assemblage através da apropriação está ancorada à concepção de objetos díspares unidos em um mesmo trabalho, produzindo um novo conjunto, sem no entanto, perder o sentido original. “Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo”.¹⁶⁹ Meus objetos sobrepostos não são assemblages, não resguardo os objetos individualmente em sua aparência integral, pelo contrário, minha intenção é borrá-los ao colocar em contato uns com os outros. Fazê-los interagir como o fariam se armazenados no interior de uma gaveta.

Prefiro a abordagem de que as composições refletem as operações intrínsecas ao ambiente de trabalho. Um transbordamento do **ambiente da casa, que é o mesmo do trabalho - ateliê**, entendido também como um estúdio/depósito onde dezenas de objetos e resíduos são utilitários e ao mesmo tempo, recordações de coisas apanhadas aqui e ali, em silenciosos fragmentos moventes. Porções constantemente rearranjadas de objetos que evocam a utilização dos espaços que fiz, por exemplo, durante o processo de criação dos desenhos cegos em que os objetos que servem de modelo perambulam de um lado a outro do lugar de trabalho. Percebo esta série como uma homenagem aos movimentos típicos no

¹⁶⁹ ASSEMBLAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 20 de Mai. 2020.

interior da casa/ateliê, que é “muito mais parecido com um estômago. Um lugar de digestão, transformação e excreção. Onde as imagens mudam de forma. Onde tudo é a um tempo regular e imprevisível. Onde não há nenhuma ordem aparente”¹⁷⁰. A série é, no entanto, uma tentativa de organização para além do espaço que os objetos originalmente habitam.

De forma espontaneamente ordenada, notei que uma parcela das ações correntes dos meus trabalhos anteriores – como nos desenhos cegos – foi transportada para a série *Natureza morta com objetos-sombra*. Este transbordamento tem a ver com uma tridimensionalidade suprimida, conscientemente anulada e transposta para a bidimensionalidade que quer reduzir, sintetizar, achatar os artefatos. O desenho de contorno cego tende a abreviar as referências a fim de capturar dele apenas o que for inevitavelmente evidente. O tratamento do objeto que “perde” em qualidades visuais o aproxima dos demais na unificação do conjunto com os poucos elementos visuais que persistem e que compartilham. Ou seja, evidenciando as linhas, os contornos, e as sobreposições que lhes restam e por restar, ressaltam-se por aproximação.

Vendo-os desta forma, seduziu-me a ideia de fazer esta rota de colisão. Usá-los como referência para o desenho cego, aproveitando que suas formas já estão sintetizadas. Seria de fato, mais fácil seria transpô-las para o papel? Quando eu afirmo, no primeiro capítulo, observar os objetos e imaginá-los em tons de cinza, é a este movimento a que me refiro. Aqui



¹⁷⁰ BERGER (2004, p.65).

os objetos da natureza morta estão “abreviados” para o desenho, o que teoricamente auxiliaria a memória na facilidade de retenção dos perfis e de fato, se concretiza pela experiência de fazê-los (Fig.49).



Figura 49: Desenho cego a partir da observação prévia dos objetos-sombra, lápis dermatográfico preto sobre papel, 21 x 29cm, 2020.



Figura 50: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020.



Figura 51: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020.



3.2 Pensar através da mão

A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa.
Henri Focillon.

Dedico um subcapítulo às **mãos**.

Desenhar é, primordialmente, mostrar e explorar o potencial intrínseco das mãos. Observa-se através delas “*o que se desenha com a ajuda daquilo com que se desenha, o corpo próprio como instrumento, o desenhante do desenho, a mão das manipulações, das manobras, das maneiras, os jogos de mão ou o trabalho da mão, o desenho como cirurgia*”¹⁷¹. “**Cirurgia**, provém do termo latino *chirurgia* e se originou a partir do grego *kheirurgia*, formado pela junção das palavras *kheir*, que significa “mão”, e *érgon*, que quer dizer “trabalho”. Pelos elementos gregos que o compõem, este vocábulo significa, literalmente, ‘**o que trabalha com as mãos**’”.¹⁷² O cirurgião provoca incisões através do uso das mãos para perscrutar um corpo a fim de conhecê-lo, diagnosticá-lo ou melhorá-lo de funcionamento ou de aparência. O cirurgião usa a mão com precisão e nos seus gestos não existe margem para erro. Há na sua conduta uma ação prevista e calculada. O cirurgião apalpa para conhecer, promove a plasticidade da mão testando-a em todas as nuances. Se há uma característica que une as três personalidades, cego, desenhista e cirurgião, é a dança das mãos.

Todo o jogo realizado no entrelaçamento dos sentidos óticos e hápticos acontece por intermédio delas. O que toca no dedo é algo como o excesso que toca o olho¹⁷³, como se o transbordamento pela visão pedisse interferência do tato. Derrida afirma que “O privilégio do visível era constantemente sustentado, fundado, ele próprio transbordado pelo privilégio do tocar. Em todos os textos, de Platão a Husserl, os valores, digamos, oculares ou ópticos, [...] estavam a serviço do que chamo de um *haptocentrismo*, isto é, uma figurabilidade que privilegia o tocar, o contato – ou o tato (espécie de tocar sem tocar)”.¹⁷⁴

¹⁷¹ DERRIDA (2011, p.12).

¹⁷² CUNHA (2010).

¹⁷³ ALMEIDA (2002, p.165); BERGER (2004, p.80).

¹⁷⁴ DERRIDA (2012, p. 84). O filósofo dedicou um livro especificamente sobre “O tocar” em parceria com o também filósofo Jean-Luc Nancy.

Dirá Flusser que “Para compreender como pensamos, devemos observar as mãos: como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos, como a mão se abre em palma e fecha em punho”¹⁷⁵. As **mãos** constroem, de certa forma, minha percepção material sobre o mundo. Passa por elas o que o olho posteriormente poderá reconhecer visualmente apenas pelas informações que o tato anteriormente forneceu, porque “quem enxerga precisa de mãos para ver, para completar, tateando e apalpando, a percepção das aparências”.¹⁷⁶ Nessa “relação circular e concorrente dos sentidos”¹⁷⁷ a **mão** troca informações com o olho para experimentar as coisas em seus mínimos detalhes.

Em um lindo texto de prosa sobre a mão, Henri Focillon afirma que seu “verso é um receptáculo [...] capaz de se moldar ao objeto”,¹⁷⁸ pensando-a como um lugar que oferece guarida e suporte, mesmo em seu caráter transitório, nelas escorregam múltiplas materialidades, a **mão** em concha é capaz de envolver objetos diminutos. Característica que me levou a coloca-la em contato com a minha pequena coleção de objetos pretos da série apresentada anteriormente. Cada um deles é presa fácil para a **mão**, principalmente porque proporciona uma experiência de visão que não pode ser conduzida por si só. O souvenir pede o toque, é girado pela **mão**, aproximado ao rosto e aos olhos. Ensaia a cada vez uma nova posição em conformidade com o molde da **mão** tomando-a como abrigo.

O material precário da cerâmica, porcelana, plástico ou vidro aferece informação ao entrar em contato com a **mão**, estimula pensamentos e ações para o que pode abrir-se rumo ao campo experimental. O desejo pelo toque expressa que a “possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso”¹⁷⁹ mas precisa manipulá-lo. O toque implica a descoberta de que a “Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos”¹⁸⁰ mas valores que

¹⁷⁵ FLUSSER (2014, p. 82).

¹⁷⁶ FOCILLON (2012, p.5).

¹⁷⁷ ALMEIDA (2002, p.166).

¹⁷⁸ FOCILLON (2012, p.7).

¹⁷⁹ FOCILLON (2012, p.10).

¹⁸⁰ FOCILLON (2012, p.11).

precisam ser “atravessados” pela percepção tátil da mão para que sua compreensão chegue ao resto do corpo.

É através dela, da mão usada como instrumento de pesagem, que acontece a interação com a obra *Eureka/Blindhotland*, trabalho de Cildo Meireles iniciado na década de 1970 (Fig.52). Nesta instalação, o público se envolve ativamente com o espaço expositivo ao se mover para pegar qualquer uma das 201 esferas de tamanhos idênticos, porém de pesos muito distintos. Ao levar em conta apenas a percepção visual, o espectador é traído em função da emulação visual das esferas, “cujo peso oscila entre 0,5 kg e 1,5 kg, com diferenças de 0,5 kgs entre cada uma delas”.¹⁸¹ É de interesse da série de trabalhos intitulada *Blindhotland*, retirar o foco da prevalência da visão ao observar o espaço a partir do apelo aos outros sentidos. No entorno da instalação, uma grande rede envolve o espectador inserindo-o na atmosfera da experiência que o trabalho propõe ao tratar da capacidade senciante do público. “Todos que entram na instalação têm a oportunidade de modificá-la de forma sutil, em certa medida, performaticamente”.¹⁸² Neste caso, por intermédio da atuação da mão.

Intuitivamente, foi guiada por suas potencialidades que, durante os primeiros anos em que estive envolvida com a minha produção artística, interrogava-me sobre os limites e restrições da **mão** na construção do meu conhecimento plástico. A especificidade morfológica que contribui para o desenvolvimento das habilidades, e dos vícios, inclusive. Se a **mão** é o primeiro tema de quem desenha, como já dito anteriormente segundo a tese de



Figura 52: Cildo Meireles.
Eureka/Blindhotland, borracha, rede de pesca, metal, madeira e áudio, 1970-1975.

¹⁸¹ MEDEIROS (2013, p. 476).

¹⁸² MEDEIROS (2013, p. 477).

Derrida, decidi empreender uma série de fotografias que a estudasse. Não a minha, mas do outro, porque desejava vê-la de fora, comandada por ordens na instrução de diferentes manejos. Fazê-la de instrumento de criação e ao mesmo tempo permitir que ocupe a posição central do registro. A partir dos objetos da minha coleção, realizei uma série de fotografias que chamei de *Dança das Mãos* (Fig. 53).

A intenção é investigar as possibilidades de manejo do objeto em contato com a **mão**, analisar cada minúcia da pequena extensão, mostrá-lo e acobertá-lo. Revelar detalhes e também fazê-lo parecer outro. O que implica antes, reconhecer suas arestas de fácil reconhecimento e tentar dissimulá-las. Minha experiência anteriormente narrada junto ao **teatro de sombras** foi inconscientemente manifestada neste ensaio, e somente algum tempo depois de concluí-lo, percebi.

Não por acaso, minhas apresentações com o espetáculo das sombras estavam sempre as voltas com a **mão**, fazendo-a entrar em diálogo com os verbos que a agitam para mostrar, erguer, lançar, deformar, desaparecer. Outrora, com as fotografias do ensaio em **mãos** percebi que nunca a dissocie da criação em cena, em contraponto aos outros participantes da residência que, em sua maioria atores, prescindiam de qualquer artefato externo para o desenrolar da atuação. O corpo para eles era instrumento, agente e motor de exploração em cena. O meu, talvez habituado pelo gestual expressivo no desenho, tendia a continuar desenhando com as **mãos** deslocadas no espaço, oferecendo em contrapartida formas, contornos e sombras a partir da constante troca com os utensílios anexos às **mãos** que só podiam ser vistos do lado avesso, portanto, registros gráficos para serem vistos do outro lado do ecrã.

A conjugação da habilidade manual reúne mais uma vez “a *mise em scène* do cego [que] inscreve-se sempre num teatro ou numa teoria das mãos”.¹⁸³

¹⁸³ DERRIDA (2011, p. 33).

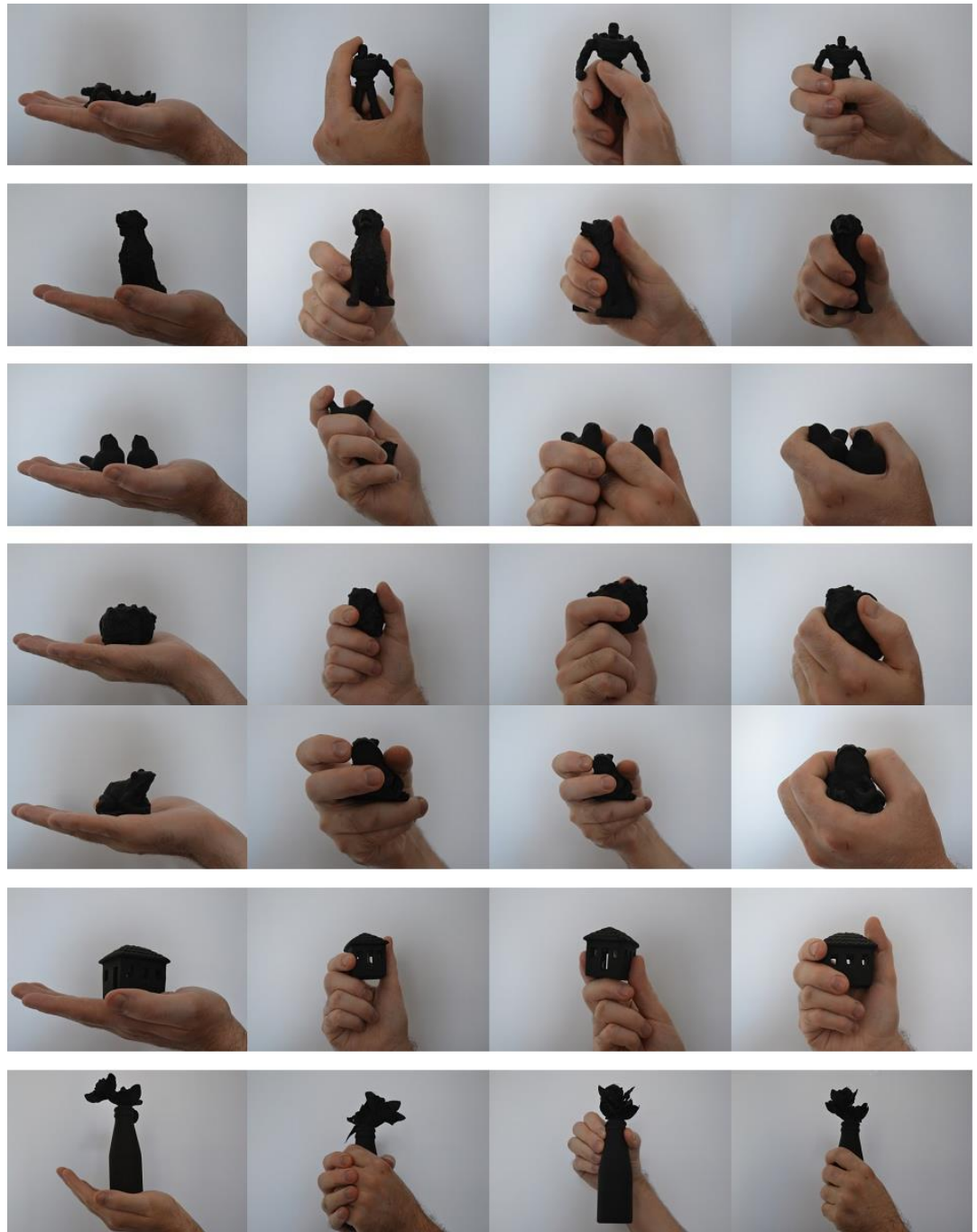


Figura 53: A dança das mãos: desenho. Fotografia digital, dimensões variáveis, 2017.

Na linguagem do **teatro de sombras**, qualquer objeto que chega à **mão**, é preciso ser experimentado para que se manifeste. O artista e companheiro de Lourdes Castro, Manuel Zimbro explica que “da mesma maneira que uma ripa de madeira que na quinta estação servia para fazer desaparecer um chapéu transformado em balão, agora direita e imóvel, dividindo o ecrã, surge-nos o perfil de um muro”.¹⁸⁴ Mesmo uma pequena garrafa de formato cilíndrico pode aparentar algo muito distante daquilo que é – a depender do manejo que a apanha, da luz que incide e do ângulo que os encontra. Um pequeno sapo de cerâmica pintado de preto segurado em determinadas posições se desfaz da aparência de sapo e ganha o status de massa informe. É a zombaria divertida da metamorfose. A dança das mãos ativa o jogo das aparências.

¹⁸⁴ ZIMBRO (2010, p.66).





No jogo do mundo ordinário quem segura e apalpa, afere o peso, sente a textura, calcula o volume. O anseio pelo toque é despertado em intensidades diferentes de acordo com a essência operária da **mão**. Essência operária da qual Focillon associa ao tato, e que transforma o ateliê do artista no ambiente em que “estão inscritas por toda parte as tentativas, as experiências, os presságios da mão, as memórias seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manipular”.¹⁸⁵

Ao abordar a **mão** em ato, suas manobras e manipulações, recorro à artista Maria Ivone dos Santos que explorou a gestualidade das **mãos** e suas configurações expressivas¹⁸⁶. Segundo Maria Ivone¹⁸⁷, a investigação da **mão** a partir da característica mobilidade a torna órgão expressivo capaz de potentes mutações, cujos gestos carregam o poder de metamorfose.

Na obra *Meeting* (Fig.54), uma estrutura retangular em formato de mesa apresenta uma sequência de seis amostras fotográficas. Cada uma delas exhibe distintos gestos manuais expostos junto às arestas da estrutura plana do suporte. Nesta reunião, que nos é sugerida pelo título e pela organização das fotos na distância das imagens (na disposição usual que pessoas ocupariam o mesmo espaço), cada **mão** torna-se uma entidade autônoma de fala, protagonista em sua própria espacialidade. As **mãos** da artista, capturadas em diferentes gestos expressivos, atuam como intérpretes ao ensaiar variados papéis.



Figura 54: Maria Ivone dos Santos. *Meeting*. Mesa de madeira com seis fotografias em preto e branco (18 x 24 cm), pintura em vinil preto, 200 x 100 cm, 1995.

¹⁸⁵ FOCILLON (2012, p.19).

¹⁸⁶ Na pesquisa de tese intitulada “Extension du corps, mémoire et projection: réseau d'une oeuvre et de son errance”. Tese de Doutorado, Paris 1. 2003.

¹⁸⁷ SANTOS (2003, p.125-126).

Individualmente elas comunicam pela relação de proximidade e diálogo ao parecer manter o desejo de interação.

Meeting, é uma espécie de repetição de gestos coletados e capturados pela fotografia. São gestos que quase memorizamos, gestos comumente aprendidos, vistos, experimentados e usado dentro de um grupo. Esses gestos estendem-se além das esferas do íntimo, do social e do político, em direção à arte. Eles são poderosos e freqüentemente se prestam à construção de códigos: eles também evocam bem, alguns tratados cuja função é fornecer uma espécie de retórica dos gestos codificados, como suporte de linguagem.¹⁸⁸

As mãos tomam a forma de figura de substituição, ao passo que, descoladas do corpo, mantêm sua autonomia e pujança. Por meio desta "coleção de gestos" as mãos buscam algum tipo de contato, são as mesmas que descobrem a superfície do mundo, nuas ou eventualmente com o auxílio de ferramentas que alteram tanto a matéria quanto a própria percepção. As seis fotografias que retêm os gestos se beneficiam da natureza do registro para explorar a abordagem do "congelamento", que de princípio contradiz a natureza das mãos, moventes por excelência. Este congelamento contém o gesto, o paralisa. As mãos de *Meeting*, com dimensões pouco acima das mãos de referência, afirmam tal concretude e fixidez através do contraste do branco e do preto opaco de fundo, intermediado pelo tênue entremeio de cinza da impressão que contribui para modelar suas formas. Conforme Maria Ivone dos Santos associa, a fotografia lembra o aspecto da superfície de gesso que confere à imagem uma aparência parcialmente petrificada, como as esculturas de mármore.

¹⁸⁸ SANTOS (2003, p. 121-122). Tradução minha. No original: "*Meeting*, est une sorte de *répétition* de gestes recueillis et capturés par la photographie. Il s'agit de gestes que nous avons presque mémorisés, de gestes appris, vus, vécus et utilisés couramment au sein d'un groupe. Ces gestes débordent des sphères de l'intime, du social et du politique, vers l'art. Ils sont puissants et souvent se prêtent à la construction de codes : ils évoquent aussi bien certains traités dont la fonction est de fournir une sorte de rhétorique codifiée des gestes, comme appui du langage".



Este trabalho levantou questões formais e conceituais de aproximação e distensão com o meu fazer. Uma delas concerne ao registro **fotográfico** na captura das mãos. Na série *Dança das mãos*, a **fotografia** é o recurso de aproximação que retém o gesto e a imagem flagrada registra a transição da ação (mão em movimento) para a contemplação (imagem estática). Esta transição é pensada a partir do próprio movimento do olho (como nas três imagens do olhar que guiam os capítulos da tese), como se a cada piscadela a câmera fizesse um novo registro da mão pega em pleno movimento.

Através desta transposição, a **fotografia** transporta parte do meu olhar gráfico bidimensional – na condução oral dos gestos – para uma imagem que resguarda estas características por meio da linguagem fotográfica que comumente explora a figura inserida no espaço físico tridimensional. Sem contexto espacial, a mão é absoluta na relação com objeto num entretenimento cúmplice e sedutor. Vista isoladamente em contato com a peça, algo dela me recorda dos brinquedos minúsculos que na infância escondia na palma da mão ao visitar a avó nos finais de semana. Estas miniaturas eram as únicas que passavam incólumes pela inspeção da mãe e que comigo atravessava toda a cidade, as vezes no bolso, sob a promessa de voltar para o lugar de origem, ao lado dos demais.

Busquei explorar minha memória háptica por meio da **fotografia** na mobilidade da mão e seus gestos como sujeito da investigação. Mesmo que essa mão não seja a minha, projetei nela meu gesto através do comando que a guiava ao toque. A série de **fotografias** advém da satisfação de manipular e expõe parte da descoberta do mundo que acontece através do prazer do toque. Além de demonstrar pela experiência, que existe modos de pensar através da mão, pelos "gestos manuais [que] modelam o pensamento abstrato"¹⁸⁹, por meio das operações que lhe são próprias. Conforme afirma Flusser, "as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido, e empurram constantemente o terreno do compreensível rumo ao horizonte. E tal horizonte fascina precisamente porque provoca as

¹⁸⁹ FLUSSER (2014, p. 82).

mãos para brincar com ele"¹⁹⁰. No contexto da expansão destes horizontes as séries deste terceiro capítulo foram desdobradas.

Ao trabalhar nestas memórias e lançá-las em um trabalho visual excedo a vontade gratuita do registro pois visio também despertar a aspiração tátil e as memórias hápticas do espectador, seja através do imagem da mão, ou pela memória de manifestação da sombra. A sombra, essa "imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente"¹⁹¹ é corpo de investigação infantil quando, com as mãos, imitam através da projeção contra a parede à luz de vela ou lanterna, a silhueta e o movimento dos animais. Outra lembrança do universo infantil que recoloca a mão como protagonista na criação de imagens. A sombra preta que rebate sobre a parede é tão escura quanto o objeto sustentado pela mão das minhas **fotografias**. Como seria se conseguíssemos segurar a sombra com as mãos? Esta interrogação guiou minha experiência ao fotografar. Ao mesmo tempo, a formulação da pergunta me aproxima novamente do mito de origem do desenho que nasce a partir do registro do contorno da sombra, no desejo de reter uma presença.

A **fotografia** exhibe a encenação da mão que segura um desenho materializado através da linguagem das sombras. Os souvenirs ordinários figuram agora na transposição de objetos-sombra. Uma parcela da materialidade destes objetos no jogo das aparências é desfeita no arranjo **fotográfico** através da opacidade do preto que, em alguns registros, retira sua aparência volumétrica expondo-o em tratamento chapado, quase plano. Propositadamente, o dedo por cima o enlaça para trabalhar na dubiedade da forma (Ver imagem da pág.188). Ao sabê-lo tridimensional a impressão primeira, ao olhar de relance, é bidimensional, criando o conflito pretendido na imagem. Característica expressa em algumas fotos mais, outras menos, na medida das qualidades e limitações de cada objeto.

¹⁹⁰ FLUSSER (2014, p. 85).

¹⁹¹ RANK (2013, p. 38).



Pensar nos artefatos como objetos-sombra, requer lembrar que a sombra é trabalhada sempre com uma relação de proximidade. “O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe”.¹⁹² Na série *Dança das mãos*, busquei a proximidade intensa a ponto de amalgamar materialidade e imaterialidade para potencializar o poder de sombra do objeto tornando-as indistintas. No ensaio fotográfico, os objetos foram pensados como o são no teatro de sombras. “São, já em si, sombras que vão engendrar outras sombras no percurso da sua manipulação”.¹⁹³ O ponto de partida do objeto no universo do teatro de sombras, já é a própria sombra porque quando é tocado, em cena já não é olhado como objeto. É visto diretamente a imagem projetada, ou seja, a sombra rebatida no anteparo.

Em *Dança das mãos* acontece o mesmo, só que através da linguagem fotográfica. O objeto físico é engolido pelo ato fotográfico, metamorfoseado pela condição dos recursos que lhe são próprios. A fotografia impressa é o outro lado, o anteparo que registra o objeto transposto em sombra, ela é portanto, o ecrã que transpõe realidades, cria o suporte para a revelação da visualidade.

A sombra me instiga a fixá-la como forma de inscrição num suporte e o meu consequente desejo de corporificá-la é para manejar o contorno, trazê-lo como presença, verdadeira e absoluta. Como os objetos-sombra são foscos, sem nada de transparência nem translucidez, estas “sombras matéricas” sólidas e robustas tornaram-se presenças que se auto reportam, sem projeção e sem duplo externalizados, mas impregnados na própria imagem. Neste intuito, encontrei na fotografia uma maneira de transportar a materialidade da qual buscava explorar.

Por isso, quando me refiro às sombras também aludo ao **processo fotográfico** cuja impressão as implica, dado que “O negativo fotográfico, como imagem invertida, é carregado de sombras. Ver uma imagem em negativo significa jogar com a duplicidade do dentro/fora da câmara”¹⁹⁴, como afirma Eduardo Vieira da Cunha.

¹⁹² CASTRO (2010, p.41).

¹⁹³ ZIMBRO (2010, p.67).

¹⁹⁴ CUNHA (2003).

A reflexão sobre esse entremeio reconduz o olhar para a camada fina e esguia da impressão, onde "tudo é plano, transparente, as cópias são lisas demais, delgadas demais, para esconder fantasmas e mistérios".¹⁹⁵ Mesmo que os fantasmas e mistérios do interior sombrio da câmera sejam a condição de possibilidade para a obtenção da imagem analógica. Parte do estímulo é contrapor, através da imagem **fotográfica**, resquícios que recordam os processos analógicos dos quais progressivamente nos afastamos na contemporaneidade. Este retorno à história de origem implica lembrar que no centro do fazer recoloca-se em cena o escuro, o fantasmagórico. O trabalho da sombra como "face secreta da fotografia - uma alma escondida no negativo, uma face noturna a qual se deve procurar atrás de véus"¹⁹⁶. Jean Lancrí¹⁹⁷ ao abordar a obra de Duchamp diz que a incumbência do artista seria fazer a transferência da sombra (a sua sombra) para a luz, e que, assim como acontece com a fotografia, cuja captura acontece na cegueira, criar seria não conhecer exatamente o que se está criando, e que criamos cegados pelo brilho do desejo.



¹⁹⁵ CUNHA (2003).

¹⁹⁶ CUNHA (2003).

¹⁹⁷ LANCRI (2019, p.17).

O ensaio **fotográfico** provém da ambiguidade da luz que, presa pelo obturador, trabalha no duplo, em um percurso único em direção à escuridão que ativa pela fotografia a sombra que lhe é indispensável. Assim, os objetos-sombra na superfície da imagem impressa indica vestígios do método primordial, antigo procedimento analógico de materialização da imagem, mesmo que este não seja o seu próprio meio de origem. A corporificação da sombra através da imagem fotográfica causa um certo embaraço pela ambiguidade da mão de aparência volumétrica em contraponto ao objeto-sombra de um preto chapado e fosco que dá poucos indícios de materialidade. Essa dualidade perceptiva coloca em dúvida o real que pode apontar que um ou outro dissimula. Se a mão física abraça o ar sem objeto ou se o objeto-sombra é matéria e o seu volume é uma realidade factual. Para me ajudar a pensar este produto interno, o reduto da sombra, ou aquilo que a mão esconde, abordo o trabalho *Zone d'Ombre*, da artista Maria Ivone dos Santos (Fig.55).



Figura 55: Maria Ivone dos Santos. *Zone d'Ombre*, ferro fundido, duas cópias, 1994.

A peça de ferro é indicialmente o registro de uma ausência, como o título reporta, é uma zona de sombra. O espaço comumente oco no intervalo das mãos reunidas em posição de oração. Segundo a artista, “Se todo gesto contiver um espaço, a remoção dessa área oculta pode assumir uma *forma*, matéria da sombra”.¹⁹⁸ Ao materializar o oco do interior das mãos, converte-se a área negra que foi processualmente obtida ao acumular o interior com argila. As mãos que originalmente agarram o vazio são preenchidas por uma zona de sombra, que ganha a materialidade do ferro. Ferro fundido que traz o preto à matéria, conforma o espaço interno, sombrio. Tornando-o “uma espécie de objeto de paisagem” ao conferir substância às súplicas lançadas ao poder supremo. Um gesto de fé cuja prece aproxima ou afasta as projeções mentais dos desejos da oração. “Realizada em nossas duas mãos, esse intervalo tem um peso onde nossas *projeções* estão alojadas. Pense, pese,

¹⁹⁸ SANTOS (2003, p.139). Tradução minha. No original: “Si tout geste recèle un espace, le prélèvement de cette zone cachée peut se revêtir d'une *forme*, matière de l'ombre.”

experimente, como se fosse possível, através dessa inversão, avaliar e sentir concretamente o alcance do gesto de rezar. Cheio de sofrimento e desejo, o peso que estraga o gesto original nos leva a uma queda”¹⁹⁹.

Atrelado ao gesto de fé, o espaço oco e negro do interior das mãos me remete a uma série de fotografias que fiz da Igreja Nossa Senhora do Rosário localizada a uma quadra do Instituto de Artes da UFRGS. Esta série, muito embora não seja um trabalho artístico, intitulei *Enegrecidos pela fé* (Fig.56), é apenas um registro provocativo que corre em paralelo a minha pesquisa e guarda aproximações conceituais do meu interesse. O ensaio se vale também pelo vínculo afetivo, é a igreja que minha mãe frequentou assim que chegou em Porto Alegre pelos idos dos anos 1970 e que eu, criança, acompanhava nos anos 1990.

Desde então, no mesmo lugar, há uma pequena sala anexa à igreja, o velário para onde os fiéis se dirigem normalmente depois dos cultos para acender velas. À frente de cada imagem, como de praxe, há um reservatório que as reúne acesas até o fechamento da

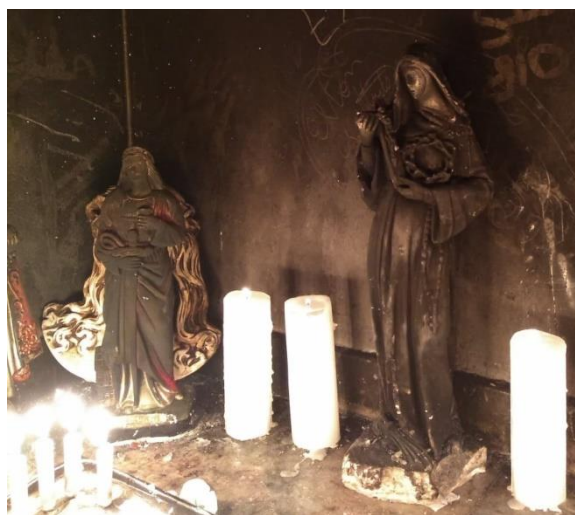
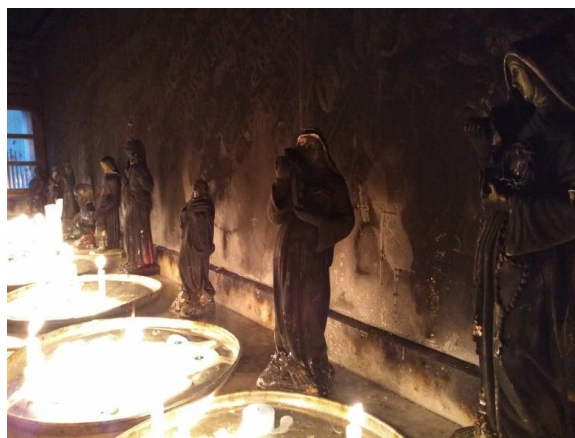


Figura 56: Enegrecidos pela fé, fotografia digital, 2018.

¹⁹⁹ SANTOS (2003, p. 140). Tradução minha. No original: “Tenu entre nos deux mains, cet intervalle a un poids où se logent nos *projections*. Penser, peser, expérimenter, comme s’il était possible, par cette inversion, d’évaluer et de sentir concrètement la portée du geste de prier. Plein de souffrance et de désir, le poids qui abîme le geste original nous tend vers une chute”.

igreja. A fumaça produzida pelo fogo das velas é responsável pelo escurecimento gradual das imagens, o que acontece pelo acúmulo progressivo de fuligem. Esta fuligem advém da liberação de carbono proveniente do processo de combustão da vela. Ela adere à imagem e a escurece. Quanto menor a temperatura de queima do pavio da vela, mais fuligem ela produzirá. Neste espaço de oração, é comum encontrar uma grande quantidade de velas inteiras ou pela metade apagadas pela corrente de ar da sala. É o ar externo que torna a combustão irregular, apaga as chamas e provoca nuvens de fumaça preta, além de trazer toda a forma de poluentes para o interior do velário. Este preto fosco, soturno e um tanto melancólico que parece impregnar a imagem sacra a partir de dentro é um fenômeno de degradação superficial da imagem que tem aparência muito parecida a que dou a minha coleção de objetos. Embora os meus objetos sejam pintados com tinta acrílica fosca e preparados previamente com primer, o objetivo sempre foi o mesmo: conferir um aspecto homogêneo com revestimento preto num tom intermediário. Por isso, ao ver as peças no interior da igreja associei imediatamente à minha coleção que já estava em curso.

Durante o registro das imagens no interior da igreja, com câmera de celular, me fascinou a grande diversidade de colorações e tons distintos que a luz de velas ocasionava na imagem dos santos. Alguns tons mais azulados, ora mais avermelhados ou alaranjados, modificados ao sabor do movimento das chamas em contato com o ar que entrava pela janela de fundo. Evidentemente, as tonalidades mais quentes, como pude comprovar posteriormente ao ver as impressões, eram mais agradáveis e “emotivas”, talvez por proporcionar uma expressão mais dramática à cena. O que favorece o ambiente de atmosfera sacra, cujos pensamentos mais elevados buscam aproximação com o divino.

Contudo, o preto dissipado nos objetos resguarda estas aproximações estéticas e conceituais, que pode ser observado em toda a série ao que cabe enfatizar, sobretudo a exploração dos pigmentos melânicos, escuro em excesso num sentido obscuro (como as imagens sacras) que me aproximam da expressão “melanomania”. A elaboração de trabalhos que envolvem o obscurecimento da imagem em expressões demasiadamente escuras, tão escuras que beiram a desaparecimento.



Evidentemente, como é de se esperar, as diferentes maneiras de portar os objetos na série de fotografias foram conduzidas pelo hábito que a mão, viciada, repete no cotidiano. Tais costumes exigiram que a encenação para as fotografias ensaiasse manobras inusitadas em movimentos imprevisíveis com o objetivo de dissipar as manias e convenções que as ferramentas ao longo do tempo conformaram. A fim de pensar sobre os objetos que deslizam pelas mãos até os instrumentos que as permitem criar, temos os utensílios ou ferramentas.

Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e a molda perpetuamente. Nova, a ferramenta não é nunca um 'fato', é preciso que se estabeleça entre ela e os dedos que a seguram aquela harmonia que nasce de uma possessão progressiva, de gestos suaves e combinados, de hábitos mútuos e mesmo de um certo desgaste. Então, o instrumento inerte torna-se alguma coisa de vivo.

200

Paralelamente a série *Dança das mãos*, retomei o meu repertório de manejos de "gestos suaves e combinados" da prática do desenho para a condução dos objetos pela mão pensando nos instrumentos corriqueiros que a moldam. Pensei também no instrumento de condução dos cegos, estabelecendo um paralelo. A mão vem munida de muitos instrumentos, para as mais diferentes finalidades, porém aqui, interessa-nos dois, a bengala e o lápis. A bengala ao cego, o lápis ao vidente. Ambas desempenham a mesma função, conhecer um espaço para traçar um caminho e construir uma narrativa. Bengala e lápis são prolongamentos do braço, equivalem-se, pois as duas guiam um ser errante por excelência, a pessoa cega e a desenhista.

Podem ser feitos de materiais variados e possuir comprimentos diferentes, mas costumam ser esguios e leves. São ferramentas que rompem com a passividade e a acomodação e ao contrário do que se imagina, há modos mais apropriados de manipulá-los, o que só é descoberto com o passar do tempo. A bengala por exemplo, deve tocar sempre o lado oposto do pé que está à frente, o lápis segurado do mesmo modo que se porta uma faca de corte.

²⁰⁰ FOCILLON (2012, p.14).

Um hábil desenhista e um cego experiente usufruem de apuradas técnicas de orientação, levam em conta a sensação luminosa, a percepção espacial e as sombras que encontram ao redor. Esforçam-se para alcançar a cada passo, mais independência. Ambos aprendem a partir de técnicas que ficaram cada vez mais sofisticadas ao longo do tempo, ampliando expectativas e fazendo-os pessoas mais sensíveis e criativas mediante as novas exigências. São arquivistas da visibilidade, como dirá Derrida, os dois partilham da mesma responsabilidade²⁰¹. Lápis e bengala foram inventadas pelo mesmo criador, a necessidade.

Retomando o mito fundador do desenho, resta a pergunta sobre o instrumento de inscrição usado por Butades. Ela "desenhou com quê? Será então que o instrumento não é relevante para o acto do desenho?"²⁰² Especula-se que pode ter sido carvão, agulha de cabelo, os próprios dedos, ou, em uma leitura romântica, flecha, advinda do amor e sua origem.

Mirando a criação de instrumentos táteis e de aspecto longilíneo como os lápis e as bengalas, dispositivos dependentes do toque para ganhar vida, como afirma Focillon, desejei explorar a habilidade tátil, não somente a minha, mas oferecer uma experiência tátil para quem tivesse contato com o meu trabalho. Este interesse ficou em suspenso por dois anos até que eu pudesse encontrar alguma possibilidade de materialização, o que só foi possível através de uma situação que fugiu de qualquer tentativa de enquadramento, e por este motivo criou uma fenda nas estratégias metodológicas que vinha conduzindo até o meio desta pesquisa. Em muitos momentos, ao longo deste percurso ocorreram encontros com situações em que eu não soube como apreender enquanto experiência. Ocasões que só faziam sentido vivenciadas ou narradas, intransponíveis para qualquer mídia, aparentemente. Nem todas as circunstâncias podem reverberar na síntese entre pensamento e produção artística, algumas se encerram no pensamento e trabalham na mente do artista, revelando-se em outro momento através de outro meio. É o caso deste trabalho.

²⁰¹ DERRIDA (2011, p. 26).

²⁰² BISMARCK (2004, p. 2).



Figura 57: "15 minutos de escuridão involuntária por dia", corte a laser sobre madeira, 2cmx100cmx1cm (cada), 2020.

"15 minutos de escuridão involuntária por dia" (Fig.57) surgiu da leitura de diferentes vertentes teóricas e literárias em torno da ideia de cegueira. Trata-se de uma frase que me acompanhou por meses depois da leitura do livro "O brilho das sombras", que conta a história real de um homem que saiu de um coma com habilidades artísticas nunca antes manifestadas. A narrativa contextualiza o que a ciência tem feito para compreender o funcionamento do cérebro humano e expõe muitos estudos fascinantes sobre a faculdade da visão. A frase que originou o trabalho diz que "quando você pisca, não percebe os 80 milésimos de segundo de escuridão em que os seus olhos estão fechados. E, no entanto, durante as 18 horas diárias, em média, em que estamos acordados e piscando os olhos, vivenciamos um total aproximado de 15 minutos de escuridão"²⁰³.

Esta frase, que é, antes de qualquer coisa, uma constatação, me mobilizou a explorá-la. Contudo, fui muitas vezes frustrada porque não encontrava meios de fazê-lo. Em uma primeira versão, vencida pelo esgotamento das minhas possibilidades imediatas, a solução que encontrei foi adotar o modelo cartão-postal. Posteriormente, desejei que esta frase estivesse em diálogo com os demais trabalhos na possibilidade de situação expositiva. Planejei a inscrição da frase em letras gravadas sobre madeira e fixada na parede de modo contínuo. Na altura do olhar, os dois metros da ripa de madeira gravada com corte a laser e que posteriormente seriam trabalhadas com a goiva para alcançar o relevo

²⁰³ NUTT (2014, p. 153).

necessário para que as palavras pudessem ser tocadas e percebidas pelo destaque que a elevação proporcionaria. Contudo, após a gravação ao deixá-las na vertical recostadas na parede de casa, percebi que a orientação do material coloca a frase sob uma perspectiva interessante. Além de que a extensão da madeira sugere o formato de um bastão, cajado ou bengala, inclusive pelas medidas adequadas que ficam entre 90 centímetros e 1 metro de comprimento, aludindo à metáfora da cegueira associada à prática do desenho.

Meu impasse é fazer com que a extensão de madeira possa ser livremente apalpada pelo público, especialmente às pessoas de baixa visão, ao proporcionar proximidade e algum nível de interação com a matéria. Mesmo que o significado da frase não se revele através do tato, meu propósito é oferecer subsídio aos sentidos, saciar o apelo tátil a que eu fui e sou frequentemente interpelada.

Na esteira deste primeiro trabalho, fruto da minha inquietação inicial com a frase acima, surgiram outras pequenas frases que me provocaram da mesma forma, como é o caso de “**desenhos com visão**” e “**desenhos sem visão**” (Fig.58).

Ambas fazem menção à (intenção de) classificação de Jacques Derrida ao categorizar imagens que contam ou não com a presença do anjo Rafael representado nas pinturas de cura de Tobite. A “visão” a que Derrida se refere no contexto do livro está relacionada a aparição ou desaparecimento do anjo no desenho ou pintura. Interessa-me explorar o jogo de palavras que brinca com a potência da ideia de aparição, uma aparição fantasmática, como o é na intenção de Derrida ao referir-se ao anjo. Lanço a ambiguidade de pensar num desenho que se realiza com as capacidades visuais, com visão, ou sem contar com ela, um desenho cego, *desenhos sem visão*.



Figura 58: “desenho sem visão”, corte a laser sobre madeira, 2cmx25cmx1 cm, 2020.

O percurso de diagramação da tese propiciou o surgimento de imagens impressas sob a forma de adesivo. As páginas de abertura da Introdução e das Considerações finais (pág. 17 e 226) acompanham imagens que criei para sinalizar a orientação do olhar e assim, antecipar o contexto maior em que os trabalhos abordados estão circunscritos. Cada um dos dois adesivos expõe três imagens fotográficas em diferentes posições do meu olho que foram vetorizadas e reunidas verticalmente. O primeiro adesivo inicia com o olho aberto até fechá-lo e o segundo faz o percurso inverso (Fig.59). Unidos e vistos em sequência, ambos cumprem com o movimento do piscar de olhos.

Com tiragem inicial de 50 impressões (para cada), eles expõem as três condições do olhar que, em transição, orientam a organização dos capítulos da tese. Explorei as imagens no formato de adesivo pela iminente facilidade de transportá-las no espaço expositivo. Ademais, pela escala diminuta, que cabe na palma da mão, o adesivo e os múltiplos podem ser amplamente difundidos no ambiente da sala expositiva com uma distribuição que dialogue com o espectador a partir das abordagens dos meus trabalhos expostos.



Figura 59: De olhos fechados, De olhos abertos, adesivo transparente, 10cmx5cm (cada), 2020.

De olhos fechados, referem-se à toda a primeira etapa da minha produção com os desenhos cegos e *De olhos abertos* às séries em que abordo uma cegueira vidente.

A estampa é aberta a interpretações que a façam dialogar com os eventuais contextos posteriores que possam ocupar fora do ambiente expositivo, ao deslizar sobre as mãos do espectador e terminar colado em objetos e suportes variados que o ressignifique.

A possibilidade de ativar interações diversificadas ocorre em parte pela escolha do fundo transparente que viabiliza o diálogo com o local onde o adesivo estiver fixado e/ou com o lugar refletido que deixa ver o espaço de fundo ao qual se encontra. Como pude verificar posteriormente através da vista de janelas de casa (Fig.60) e de automóvel (Fig.61).

Ao sinalizar uma ação – de abrir ou fechar os olhos – dirige-se, mesmo que de forma indireta, a conduta de quem vê e lê a imagem, abrindo assim, formas de construção de significado.



Figura 60: Adesivo transparente colado sobre vidro, 10cmx5cm (adesivo), 2020.



Figura 61: Adesivo transparente colado sobre vidro, 10cmx5cm (adesivo), 2020.

3. 3 Modos de cegar objetos

Retomo mais uma vez a coleção de objetos pretos em outra série fotográfica.

Modos de cegar objetos surge a partir de uma pequena lista verbos, uma espécie modesta de classificação que forneceu subsídios para entender e estender a ideia de “cegueira” através da atuação da mão sobre os objetos. Através deles exploro as cegueiras possíveis, do que compreendo como uma cegueira e seus limites. A listagem explora ações realizadas pelas mãos a partir de diferentes orientações, seja pelo emprego da força, pela capacidade de sustentação de um objeto, capacidade de ordenação, ou controle motor a fim de conferir precisão. O desdobramento da série tem como objetivo colocar as mãos em movimento, mas um movimento regulado e estruturado a partir de noções prévias.

Em minha prática artística, imersa no contexto de produção me torno com frequência, inseparável do fluxo de registros que emanam do processo de criação. Com uma observação mais refinada, consegui enumerar as ações e distinguir os procedimentos que opero na arte através os atos na vida cotidiana e em consequência, pude transformar meus atos habituais em constantes condições de invenção.

Os elementos classificados no meu universo artístico não são estanques e tem como característica a possibilidade de se abrirem à ressignificação, dando margem para o surgimento de outras abordagens poéticas. Assim, uma lista pode dar origem à outra a partir da derivação de significado e sentido, sendo ambas distintas e autônomas. Estas conversões são, tanto bem-vindas quanto desejadas por colocarem a produção em constante movimento, motivando e assegurando o prosseguimento da investigação poética.

O modo como o artista Hélio Oiticica utilizou a taxonomia para criar e sistematizar a sua produção me motivou a iniciar esta série fotográfica. Ele que, com frequência, recorria à escrita de listas, esquemas, diagramas e fichas em inúmeros cadernos a partir de uma noção

expandida de taxonomia²⁰⁴. Ao adentrar no campo artístico, ressignifica o sistema classificatório que o faz articular de modo mais dinâmico e espasmódico seus sistemas de classificação. Marcos Bonisson afirma que Hélio Oiticica “opera seu inventário como procedimento interdisciplinar para produzir uma rede de significantes aberta à polissemia. Sendo assim, o arquivismo de Hélio gera híbridos e se torna uma *tabula rasa* sempre incompleta, ou um *programa in progress*, nomeação estratégica designada pelo próprio artista”²⁰⁵. Nas informações que eram criadas e sistematizadas por Hélio Oiticica havia sempre a potência do exequível, um prospecto futuro que guardava em si a promessa de um vir a ser. Seus trabalhos nasciam de uma sistematização precisa porém aberta, capaz de receber modificações estruturais que dariam origem a outros desdobramentos, promovendo uma dinâmica que fazia dos próprios esquemas classificatórios um trabalho em si mesmo (Fig.62).



Figura 62: Hélio Oiticica. Listas encontradas no apartamento do artista no Leblon, 1979. Fac-símile. [Fonte: Projeto Hélio Oiticica - PHO 2018.79-p.10]. Imagem retirada do artigo de Marcos Bonisson, Revista Poiésis, n. 23, p. 87-104, julho de 2014.

Trabalhar com listas, diagramas é um processo de organização que por si só não garante produção de conhecimento, ou seja, a classificação isoladamente não promete resultados, mas sim o trabalho futuro que será empreendido a partir dela. Seu trabalho é o da polissemia e por vezes, da proliferação. É o posterior refino metodológico que dará destino para cada elemento, transformando-o em informação, conhecimento ou obra.

²⁰⁴ Filho de um renomado entomólogo, Hélio Oiticica foi assistente no Museu Nacional do Rio de Janeiro onde trabalhava seu pai, sendo instruído a realizar um inventário de cunho científico. A partir desta experiência, recebeu a influência metodológica e científica do pai, da qual utilizou amplamente em todas as esferas da sua produção artística.

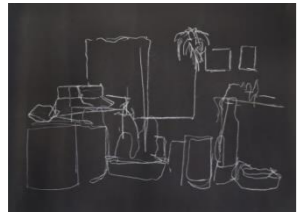
²⁰⁵ BONISSON (2014, p.94).

Na seara da arte, identifico-me com os artistas que fazem listas porque deslumbram-se com o mundo e seus fragmentos, sobras e resíduos que, retirados do seu contexto, tem a potência de produzirem um conhecimento novo, ou uma obra inédita que estabelecerá outras relações. De certo modo, a lista deixa elementos à espera, aguarda pelo seu autor a nomeação e a possibilidade de adquirir um novo sentido que nunca se encerra com o destino do objeto.

Muito disto me interessa como estratégia para a criação artística, a mim e a um punhado de artistas que, advindos de uma formação acadêmica, somos estimulados a listar conceitos, artistas e teóricos de referência, materiais que utilizamos e enumeramos, obras que catalogamos, dentre tantas outras coisas. Da mesma maneira, uma pesquisa de doutorado contempla diversos esquemas organizacionais. Esquemas dinâmicos que se prestam a resumir o pensamento do artista e demonstrar a condução dada no empreendimento da pesquisa. Estas listas, posteriormente, podem repercutir na criação de mapas conceituais em que os dados elencados são relacionados a finalidade de produzirem algum sentido. No decurso desta pesquisa o mapa conceitual e seus diagramas (Fig. 63) foram recursos presentes, fundamentais para auxiliar na própria abordagem teórica e escrita da tese.

Além de ser um material didático que elucida as operações artísticas em curso tanto para o artista imerso na pesquisa quanto para a compreensão do processo para quem vê de fora. O diagrama abaixo, em permanente estado de atualização, se encarregou de estabelecer as relações (visuais) que alternavam de um grupo de trabalho para outro. Foi o meio pelo qual consegui visualizar as etapas de transição do olhar que guiou a organização dos capítulos da tese.

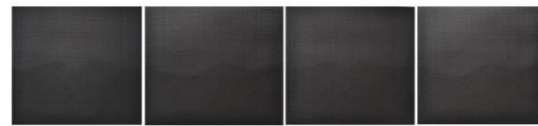
1. Desenho Cego



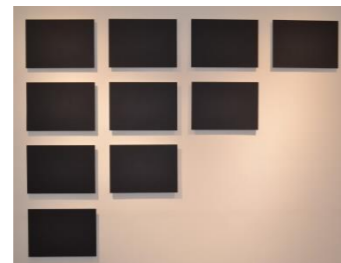
2. Transferências



Transferências



Paisagens Cegas

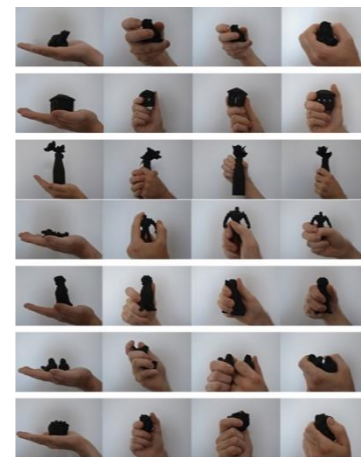


Cobrir: drapeados

3. Modos de Cegar Objetos



Natureza morta com objetos-sombra



Dança das mãos



pintar



cobrir



adicionar



multiplicar



enterrar



quebrar

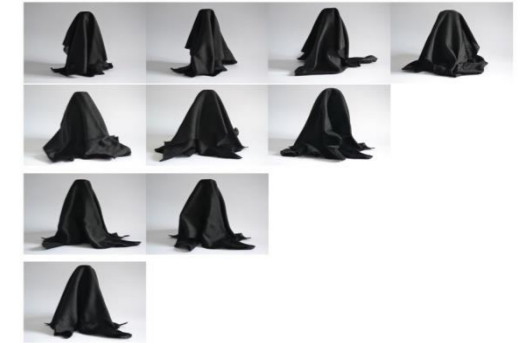


Figura 63: Diagrama

“Modos de cegar objetos”

– pintar – cobrir – adicionar – multiplicar – enterrar – subtrair –

Na série de fotografias *Modos de cegar objetos* tomei como ponto de partida uma pequena lista para descrever, identificar e classificar um conjunto de **ações manuais do cotidiano que alteram as características de simples objetos**. Identificá-las e chegar ao resultado prévio da lista exigiu um exercício de memória e observação para estabelecer os critérios que justificariam a junção de tais procedimentos. A série de fotografias é composta por um conjunto de ações diferentes em que, cada uma a seu modo, modifica o objeto em evidência. Para tanto, cada ação acarreta uma intervenção sobre um artefato transformando-o em outro corpo que, retirado das funções habituais de objeto, exhibe uma nova configuração.

As **seis** ações foram exploradas e definidas a partir da especulação dos procedimentos que acreditei serem mais eficientes para desenvolver a potência de engeçecimento. Como se pode imaginar, diversas outras intervenções poderiam somar-se as que foram previamente estipuladas (e foram, em algum momento nove), afinal, há inúmeras maneiras de remodelar ou metamorfosear objetos do dia a dia. Minha escolha foi privilegiar os procedimentos mais ordinários e objetivos, que recorram às ações realizadas no cotidiano e aproxime, tanto quanto possível, a poética da cegueira com os afazeres habituais das pessoas.

As seis ações são: pintar, cobrir, adicionar, enterrar, multiplicar e subtrair. Interessa-me abordar o que unifica as intervenções em termos materiais e conceituais e o que faz delas um conjunto coeso. Também me mobiliza pensar nas diferentes conformações sofridas pelas mãos ao exercer pressão, força, precisão na pintura ou na modelagem do objeto.

No decorrer das minhas observações cotidianas, percebi que algumas ações provocavam **modificações mais ou menos incisivas nos objetos**. Estes por sua vez,

respondiam de acordo com dois fatores: o material de que é constituído e que relativiza sua plasticidade e a pressão incidida pela ação. Deste modo, dentre as ações elencadas, há as que alteram o status do objeto momentaneamente, permitindo que, depois de sofrer a ação, ele retome sua forma inicial, a título de um exercício de resiliência. Outras em contrapartida, o adulteram de modo irreparável. Nestes casos, a perda do objeto confirma seu desaparecimento, impossibilitando sua reconstrução e visualidade.

A observação dos diferentes comportamentos estipulou uma **ordem natural para a execução das ações**; De tal modo que, em primeiro lugar, privilegiei aquelas que praticamente não danificavam o item, e por último, colocar em ato os procedimentos que produziam alterações irreparáveis ao provocar danos definitivos no artefato. É o caso de *enterrar e subtrair* que coloca o objeto em contato com substâncias que interferem na aparência da superfície, como é o caso da areia preta e pó xadrez preto (para enterrar) e do golpe de martelo (para quebrar). O movimento de subtração pressupõe a ruptura e consequente destruição da peça, ato derradeiro que aniquila e põe fim à materialidade do objeto. Ação que, inclusive, demandou a aquisição de mais de um exemplar de alguns deles.

A experiência de obstrução do corpo de um objeto confunde e desestrutura o pseudo par de oposição visível/invisível. A este abalo Derrida chama de "enceguecimento" cuja inquietação interna me levou a empreender a série a seguir. Ao enceguecer o ponto de vista cego, ab-ocular, revela-se uma outra forma de apreender a questão do ver, desta invisibilidade que mora no coração do visível.

Toda vez que um objeto é alterado, suas características intrínsecas são comprometidas e ele se desfigura. Entendo que, se uma parte do que o constitui desaparece, com ele some também uma parcela da visão de completude e sua noção de inteireza. Esta ausência, por consequência, fragiliza a concepção da peça enquanto corpo. Toda a ação que adultera um objeto ocasiona a sensação de uma perda, pois o que desaparece da vista é, para a nossa visualidade, ocultado do mundo. A remoção ou a quebra de uma parte de um corpo provoca uma ruptura. Da mesma forma, o acréscimo de elemento estranho acarreta uma descontinuidade no objeto. As duas ações - adição e subtração - induzem a uma singularidade que difere do que comumente se vê no universo ordinário dos objetos banais.





O primeiro gesto de cobrir a superfície se deu pela cobertura com tinta preta. Essa ação inaugural da série aconteceu de forma bastante intuitiva e foi o pontapé inicial para que a coleção efetivamente nascesse.

O processo de pintura requer alguma habilidade manual aliada a atenção em perceber o objetos na exploração do diferentes ângulos. **Pintar**, neste contexto, é o mesmo que cobrir. Para proporcionar a cobertura de toda a superfície da peça, a mão vem amparada com o pincel para pintar os pequenos detalhes, curvaturas e vincos.

Posteriormente, a disposição de erguer com as mãos o tecido esticado pelas pontas encobre toda a extensão do objeto que repousa sobre a mesa. Este tecido rijo não é imagem, mas, como diz Didi-Huberman, poderá em breve transformar-se em um subjétil de uma representação²⁰⁶. O tecido encorpado lembra o feltro e com sutis riscas que induzem o olhar a acompanhar o desenho que o caimento faz sobre o objeto. Ao mesmo tempo, a imagem não anuncia qualquer característica do corpo que esconde, nem mesmo das eventuais dobras que poderiam evidenciar. Aqui surgiu o impasse de descobrir alguma nuance interpretativa que distinga o gesto de cobrir e de encobrir. **Cobrir** é a ação de esconder ou proteger pondo algo por cima. Encobrir impede de ser visto, encobrir impediria de ser visto. Num gesto duplo de esconder, recobrir daria conta de cobrir de novo, duplamente, é colocada no gesto de disfarçar a existência de um objeto que já possui suas formas sufocadas pela tinta.

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN (2010, p. 84).

Retomo Saramago motivada pelas afirmações provocativas do livro *Ensaio sobre a cegueira*, para realizar uma série de fotografias dos pequenos objetos da minha coleção encobertos de tecido preto. A série foi criada a partir de uma frase que permaneceu ecoando na minha mente por algum tempo. O enunciado diz o seguinte:



“o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro”²⁰⁷.

A cegueira é, portanto, um véu que está entre uma coisa e outra, é o entremeio que separa o sujeito do objeto. Uma cortina de opacidade ou uma manta que produz invisibilidades ou torna invisível. Pode não ter cor, pode ser uma densa escuridão, ser trevas e noite, ou ser branca, como se o cego estivesse imerso em um mar de leite, ser somente luz, excesso de luz que como se sabe, também cega. Aliás, essa é a cegueira epidêmica narrada no livro de Saramago, branca e luminosa. O que explica que eles “já tinham uma luz dentro das cabeças, tão forte que os cegara”.²⁰⁸

Essa imagem que “se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade”.²⁰⁹ Para revelar é preciso retirar o véu, mostrar o que se escondia, expor à visão. Essa “imagem é duplicidade de revelação. Aquilo que encobre revelando, o véu que revela reencobrindo”²¹⁰.

²⁰⁷ Ibidem (p. 16).

²⁰⁸ Ibidem (p. 240).

²⁰⁹ BLANCHOT (2007, p. 69).

²¹⁰ BLANCHOT (2007, p. 69).

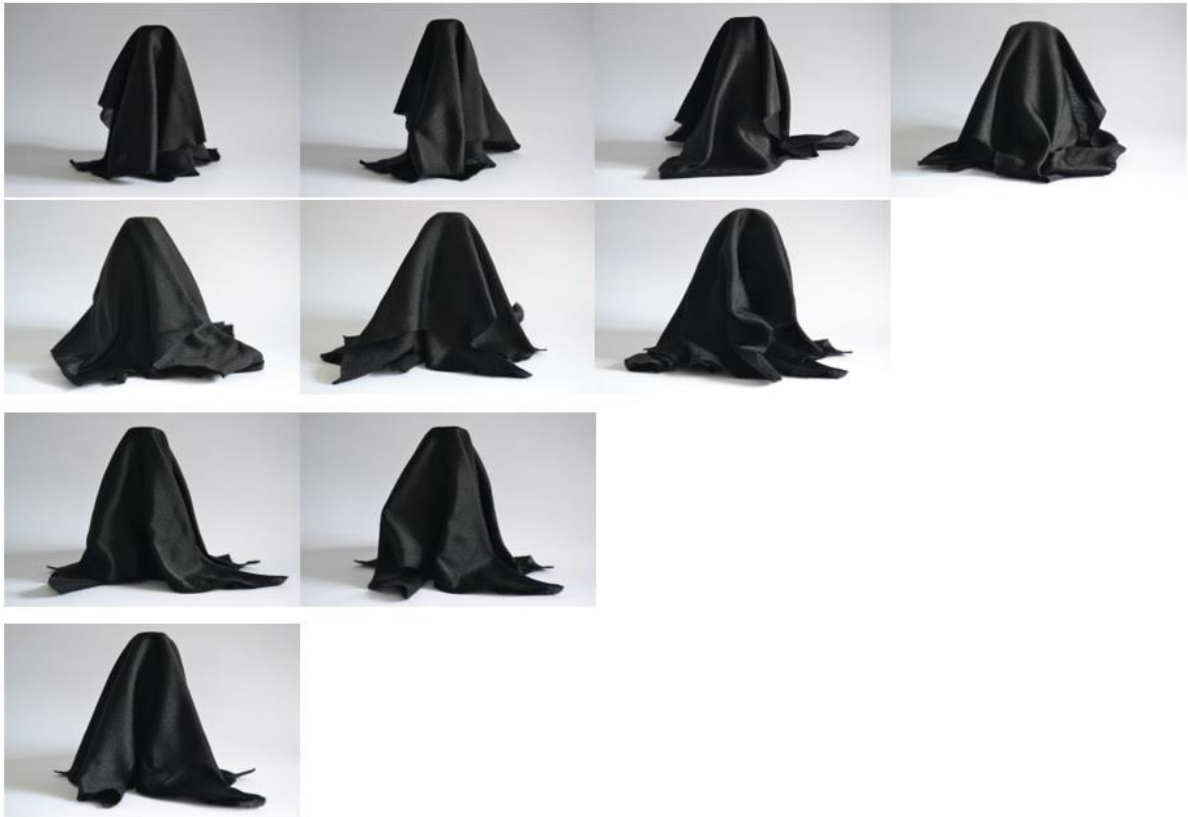


Figura 64: Cobrir: Drapeados, dez fotografias de objetos cobertos com tecido preto, dimensões variáveis, 2018.

Cobrir: Drapeados é uma espécie de “dupla negativa” ao cobrir com tecido preto os objetos que foram previamente cobertos por tinta preta. Uma metáfora à dupla negação na filosofia e na língua portuguesa que se refere à equivalência lógica, ou seja, quando se nega uma proposição duas vezes o resultado é a sua afirmação²¹¹. Uma dupla negação equivale a uma afirmação, uma asserção. Recordo da referência indireta vinda da metáfora criativa de Evgen Bacvar que se percebe como uma “câmera obscura atrás de outra câmera obscura”²¹². Esta dupla negação que segundo ele, no caso da fotografia, confere maior liberdade ao modelo por saber que atrás do aparelho há um operador invisível, “para o modelo que eu fotografo, não sou um ‘voyeur’ simples, mas um ‘voyeur’ absoluto [...] Então, meu olhar, não estando definido, oferece ao modelo a liberdade de deixar seu olhar não flechado, dirigido ao infinito”²¹³.

A cegueira pertence àqueles que cegam, fala de si (por si) mesma através da ausência. Possui sua própria metalinguagem. O “velho da venda preta” de *Ensaio sobre a Cegueira*, já cego de um olho afetado pela catarata, explica como se viu cego, “ceguei quando estava a ver o meu olho cego [...] Parece uma parábola, o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência”.²¹⁴ Ver é uma via de mão dupla. A metáfora dos cegos rememora o paradoxo explorado por Didi-Huberman, “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois [...] este algo que passa através dos olhos como uma mão passaria através de uma grade”.²¹⁵

O romance de Saramago, na cena que ocorre no interior da igreja onde todas as imagens religiosas têm os olhos vendados, desponta o seguinte diálogo: “uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos,

²¹¹ Pela dupla negação dizer “Não é verdade que não gosto de você”, é o mesmo que dizer “gosto de você”, que não se refere ao recurso estilístico de negar duas vezes para afirmar com ênfase. Exemplo, “eu não vi nada!” do ponto de vista lógico, você viu alguma coisa”.

²¹² Evgen Bacvar em entrevista à Éliada Tessler e Muriel Caron, no texto “Uma câmera escura atrás de outra câmera escura”. Revista Porto Arte, v.9 n.17. 1998.

²¹³ Ibidem (p. 95).

²¹⁴ Ibidem (p.129).

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN (2010, p.29).

As imagens não veem, Engano teu, as imagens veem com os olhos que as veem, só agora a cegueira é para todos. [...] mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja”²¹⁶. Nesta última frase, a única vidente do grupo constata a própria cegueira provocada pela cegueira alheia. A existência não basta por si só porque precisa ser confirmada, rebatida pelo outro, daí sua cegueira adquirida através de um contágio simbólico.

As imagens veem com o próprio olho de quem as vê, e para ver, é também preciso ser visto. De acordo está a tese de Didi-Huberman “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”²¹⁷. Por este motivo “costuma-se até dizer que não há cegueira, mas cegos”²¹⁸. Assim a cegueira não existe a não ser para cegos, estes sim podem concebê-la. Na crença de que vemos e somos vistos pelo próprio olho que vê, podemos nos perguntar se, por virtude, um cego estaria privado de estabelecer relações com a imagem, pelo fato de não poderem vê-las na sua fisicalidade. Marie-José Mondzain afirma que “Basta conversar com um cego para constatar que o termo *imagem* encontra o seu lugar no vocabulário dos invisuais, que empregam muito naturalmente o verbo *ver* para designar operações de reflexão sobre o mundo sensível a partir de todo o seu corpo e de uma experiência privilegiada com o toque”²¹⁹. No decorrer do romance de Saramago, é recorrente a utilização do verbo “ver” pelos cegos, como uma forma de fazer menção à sua forma de exploração do mundo, uma maneira de evocar sua experiência com a visão antes da cegueira. A este respeito, Marie-José Mondzain explica que “O estado de espectador é aquele que se mantém até durante os nossos sonhos quando todas as outras operações estão em repouso e se submetem a outro tipo de figurabilidade”²²⁰. A experiência da visão é tão potente que permanece mesmo após a ausência física.

²¹⁶ SARAMAGO (1995, p. 302).

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN (2010, p. 29).

²¹⁸ SARAMAGO (1995, p. 308).

²¹⁹ MONDZAIN (2015, p.18).

²²⁰ MONDZAIN (2015, p. 19).

O gesto de construção ao **adicionar** matéria incide sobre a mão a responsabilidade em impor uma forma ao objeto, ou, como neste caso, oferecer outra configuração à forma pré-vista. Contudo, não recai sobre a mão a origem da forma atribuída ao gesto, porque o gesto a extrapola. As mãos, cobertas por matéria, não cessam de tentar “imprimir determinada forma sobre o objeto compreendido, isto é, de forçar o objeto dentro da forma”²²¹. Defende Flusser que “Tal modificação de formas por mãos que não cedem à resistência do objeto, mas a incorporam na forma, pode ser chamado o gesto ‘criativo’. Nele podemos observar, concretamente, como formas nascem. Podemos observar, concretamente, a ‘poiesis’”²²². A adição de matéria da mesma cor do corpo do artefato borra a compreensão da totalidade prévia anteriormente visto ou imaginado.



²²¹ FLUSSER (2014, p. 86).

²²² FLUSSER (2014, p. 91).

Enterrar é outra operação poética que surgiu através da ideia de obscurecer um objeto. A palavra enterrar leva “terra” no nome. Soterrar também. Ambas fazem alusão à algo que se esconde especificamente debaixo da terra, um lugar que oculta. Enterrar carrega a simbologia da desapareição dos corpos pela analogia do sepultamento, da metáfora de nascimento e morte, do pó ao pó, alavancando o emblema originário de início e fim das coisas mesmas.

A cegueira do enterrar está, nesta pesquisa, na capacidade de esconder (parcialmente) dos olhos e, portanto, do domínio da mão. A matéria que soterra meus objetos não é propriamente terra. Depois de experimentar terra escura, areia preta, pigmento em pó – pó xadrez – e grafite em pó, explorei qualidades e refinamentos distintos de pulverização. Optei por uma mistura de pó de grafite, substância formada essencialmente de carbono e por isso predominantemente preta ou cinza escuro prateado. Como se pode imaginar, trazer o grafite reporta ao universo do desenho, uma alusão ao instrumento primeiro de quem recorre ao uso do lápis para desenhar. Contudo, a pigmentação do grafite em pó não se aproximava da tonalidade do preto opaco dos meus objetos e para isto senti necessidade de misturar terra preta e pó xadrez preto que é disperso na massa e pulverizado na superfície, para alcançar a tonalidade mais próximo dos objetos.

Além do depósito de matéria sob a orientação permanente da horizontalidade, enterrar implica revolver a terra, remexê-la para ordenar o espaço daquilo que ela esconde. Ao escavar, cavoucar a terra, eu mesma me escavo. A analogia de Vladimir Safatle ao abordar a ação de escavar, embora vinculada à operação linguística, me remete à prática artística.

ich grab mich, eu me escavo. Nunca a língua viu ação semelhante. Eu me escavo porque há terra em mim, a mesma terra que soterra você. E a primeira escavação é a da língua que precisa deixar de comunicar para passar a escavar a si mesma, desmontar suas próprias regras como quem

desconstrói casas na superfície para encontrar vestígios de outros tempos no subsolo.²²³

O ato de escavar e enterrar, ainda que movimentos discordantes, requer o manejo de grande volume de massa de terra. A escavação tem a ver com o desarranjo da minha própria substância, da matéria de que sou feita e me desordena. Este revolver incessante no jogo com a matéria é o motor de todas as ações envolvidas na série, ativar o potencial de revelar escondendo.

Segundo Derrida "este dever de sepultar liga-se à dívida e ao dom do 'devolver a vista' [*'rendre la vue'*]. A mortalha, o lençol da morte tece-se como um véu da visão".²²⁴ Este véu no entanto, é mesmo que *cobre a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro*, a que Saramago chama de cegueira.

Vladimir Safatle ao referir-se à Celan, cita uma "operação poética" que consiste no ato de escavar.

²²³ SAFATLE (2016, p. 255).

²²⁴ DERRIDA (2011, p. 38).

“o primeiro ato de amor consiste em escavar, em repetir a insistência bruta de um gesto sem leveza, duro e elementar como a luta contra a terra, é porque esse tempo tem muito o que retirar de cima dos amantes, pois há muito que os impede de aparecer, há muitos discursos, imagens e promessas que os soterram ao, aparentemente, falar em seus nomes. O primeiro gesto de amor, ao menos o primeiro gesto necessário para nossa situação epocal, é a constatação de haver terra demais sobre mim e você. O segundo é reconhecer que os amantes não se deixam soterrar por ela, que eles estão a escavar em toda inquietude.”

Vladimir Safatle. O circuito dos afetos, 2016.



Multiplicar para fazer desaparecer. A ação de desaparecimento pelo recurso da proliferação surgiu através da leitura do conto "A carta roubada" de Edgar Allan Poe. No conto, a carta roubada que deveria estar na casa do ministro é engenhosamente desaparecida da visão quanto mais à vista esteja, ou seja, uma maneira de evitar dar a vista, é escancarar à visão. Quanto mais exposto aos olhos, mais distante da percepção imediata. Safatle ao comentar Allan Poe afirma que "a boa questão talvez não seja onde está o que não encontramos, mas se não devemos parar de procurar o que nunca se entregará a quem se deixa afetar apenas de forma parálitica. Para os policiais que procuravam a carta roubada, a casa do Ministro estava sempre vazia, mesmo que a carta estivesse lá." SAFATLE (2016, p.35).



A ação final da série consistia em desfazer a materialidade do objeto através do gesto de **quebrar** com o auxílio de um martelo. Ao ferir o objeto, "A resistência oferecida pela matéria bruta ao esforço da informação fere as mãos que a manipulam. As mãos não estão apenas obrigadas a modificar seu gesto sob tal resistência, mas são elas próprias modificadas (feridas), por ela. Tornam-se outras, ao procurarem tornar a matéria bruta outra."²²⁵



²²⁵ FLUSSER (2014, p.88).



Figura 65: Vista parcial da exposição *Não-ver, Visar* e uma parte da série *Modos de cegar objetos* apresentada no Espaço de Artes da UFCSPA em setembro e outubro de 2019.

Modos de cegar objetos são apenas verbos. Verbos que deram origem às imagens. A associação entre ambos, verbo e imagem, é muito bem pontuada pelo fotógrafo Evgen Bavcar. Ele afirma que “não se pode separar esta parceria que eles formam, uma vez que a imagem condiciona texto e vice-versa.” Mas Bavcar vai além, ao dizer que tão logo “nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades”²²⁶. Os exemplos proliferam, os escritos bíblicos sempre foram fontes riquíssimas para estimular imaginário de artistas na criação de imagens, que dirá a literatura, um manancial impulsiona a ilustração a suprir o desejo de ver a história acompanhada por imagens.

Segundo Bavcar **o verbo é cego**, “ele nos fala do lugar em que surge a gênese primeira da imagem. É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis²²⁷”. Se o verbo é além de cego, invisível, a imagem torna-se o corpo desta invisibilidade. Derrida já havia antecipado que a linguagem “fala-nos sempre *da cegueira* que a constitui”²²⁸ afinal, “estamos cegos quando falamos. A primeira experiência que fazemos da cegueira é a fala; você não vê o que eu digo. A vivência da fala implica estruturalmente a cegueira, a não vidência”²²⁹. Maurice Blanchot vai adiante ao defender que “falar libera o pensamento desta exigência ótica que, na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz”²³⁰.

Para sustentar a ambiguidade, o verbo e a imagem constituem a dialética do que torna visível. Mas antes, entre ambas há o que Bavcar chama de obscuridade ou espaço das trevas. O obscuro que deixa o verbo para transformar-se em imagem condiciona uma abertura para um feixe luminoso, o que culmina na instauração da luz, o surgimento da imagem. Nesta operação, é a linguagem que o auxilia a realizar a transição entre as fotos

²²⁶ BAVCAR (2000, p. 9).

²²⁷ BAVCAR (2000, p.10).

²²⁸ DERRIDA (2011, p. 12).

²²⁹ DERRIDA (2012, p. 78).

²³⁰ BLANCHOT (2007, p. 66).

mentais e a captura. Para Blanchot, a palavra está sempre “nos mantendo em suspenso entre o visível e o invisível, ou aquém de um e de outro”.²³¹

A linguagem verbal encurta as barreiras do não-ver, o mesmo não-ver que é condição para criar. A estratégia de visibilidade de Evgen Bavcar contraria a suposição de que a fotografia e a visão sejam inseparáveis. Bavcar é um fotógrafo que se dedica ao ofício sem a capacidade imediata de enxergar, no sentido físico do verbo. Nascido na Eslovênia, foi ainda muito jovem vítima de uma sequência de dois acidentes que lhe tiraram a visão, primeiro do olho esquerdo, por perfuração de um galho de árvore, depois o direito, em um acidente com um detonador de minas, aos 12 anos de idade. Bavcar carrega uma história de proximidade e afeto com o Brasil, relação que teve seu início no final da década de 1990 e foi consolidada no começo dos anos 2000, quando passou a visitar o país desde então, realizando exposições individuais e publicações em território nacional²³².



Figura 66: Evgen Bavcar. Veronika, fotografia, 22 x 33,5cm, 1990.

Sua fotografia pulsa à base de inquietações do visível. A experiência adquirida como fotógrafo e as imagens que são resultado da prática, prova que olhar está além de

²³¹ BLANCHOT (2007, p. 70).

²³² A relação de Evgen Bavcar com o Brasil e mais especificamente com Porto Alegre/RS foi estabelecida a partir da aproximação com a artista Elida Tessler, na ocasião professora do Instituto de Artes da UFRGS, que visitou o artista em sua residência em Paris no ano de 1998. Laço que posteriormente culminou na visita do artista à Porto Alegre em agosto de 2001. A partir de seu vínculo com a cidade, Evgen realizou exposições individuais que aconteceram também em 2001, “O Ponto Zero da Fotografia” na Casa de Cultura Mário Quintana, que deu origem à publicação do livro de mesmo nome. A exposição “A Noite, Minha Cúmplice” na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes da UFRGS e da exposição individual “Evgen Bavcar” realizada no MARGS. Seguidas de publicações de textos inéditos, como o livro Memória do Brasil, organizado por Élica Tessler e João Bandeira. Dentre demais publicações em jornais de circulação local, bem como textos de catálogo que constam na bibliografia deste texto.

enxergar. No documentário brasileiro *Janela da alma* do qual já me referi anteriormente, Evgen Bavcar conta que, quatro anos depois de sofrer os acidentes de visão, aos 16 anos, ele teve seu primeiro contato com câmeras fotográficas e foi quando constatou que a sua deficiência não o tornava incapaz. Na entrevista ele expõe o seu processo criativo, fala de seus interesses e algumas das técnicas que utiliza para fotografar. Impressiona a sua objetividade aliada à sensibilidade com que trata de seus motivos e temas. Em dado momento, exhibe ao cinegrafista um espelho. Fixado na sua veste quase sempre há um pequeno espelho circular preso como a um broche, que serve para que o seu interlocutor ou modelo se olhe refletido. Segundo ele, aquele com quem dialoga pode sentir o rebatimento do olhar, mesmo que seja o seu próprio. Desta forma, a pessoa diante de Bavcar encontraria algum amparo, um lugar onde repousar o olhar e fazê-lo rebater. Como se para interagir fosse imprescindível que os olhares se cruzassem, o pressuposto para haver conexão.

Evgen Bavcar permite que o seu interlocutor encontre o seu próprio olhar pelo recurso do espelho, mas enquanto fotografa dispensa o olhar dos outros, porque, como ele mesmo explica, se levasse os olhos alheios em consideração ele existiria apenas através do outro. E o que defende é que é preciso tentar existir por si mesmo. Em uma de suas incursões fotográficas, há uma metáfora que mostra através da imagem sua autonomia em busca de uma maneira de deter o invisível. A captura do momento se deu quando, acompanhado de sua sobrinha em um campo, ele pediu que ela corresse com um sininho na mão e o balançasse para que pudesse saber onde ela estava. Essa é a sua fotografia do invisível (Fig. 66). Penso eu, qual seria a minha fotografia do invisível? Ou antes, quais meios de tornar esta pergunta possível? Retomo o que Evgen diz, “não devemos falar a língua dos outros, nem utilizar o olhar dos outros”²³³. Como seria se cada um pudesse fazer o seu registro do invisível? Ou melhor, quais imagens dariam a ver?

²³³ Entrevista concedida ao documentário brasileiro “Janela da alma” dirigido por Walter Carvalho e João Jardim, em 2001.

“Narciso morreu afogado porque não compreendeu que entre ele e a imagem existe a água. Eu sei que entre eu e a imagem há o mundo, há a palavra dos outros, uma grande distância”,²³⁴ conta o fotógrafo à revista *Trópico*. Entre o fotógrafo, sua cegueira e a imagem: o mundo, os outros, as palavras.

Conceber esta mínima distância, que para Narciso foi a água, e para Bavcar é uma parcela do mundo, das pessoas e das palavras, é fundamental para a manutenção da vida e dos interesses. Não percebê-la matou Narciso, mas entendê-la deu a Bavcar a carreira de fotógrafo. Uma espécie de filtro que, uma vez tornado presente pela consciência, renova a vivência do olhar. Esta mínima distância (que nunca foi mínima) conduziu minha experiência para uma emancipação que transpõe a imaginação formal em material, resulta em um esforço dinâmico ao promover processos que proliferam em imagens.

Segundo Bachelard, a imaginação formal é pautada pelo olhar e, nessa acepção, é “uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo. Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo. A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam”²³⁵. Compreendo a primeira parte da minha prática com o desenho cego voltada para a exploração da minha imaginação formal ancorada na vivência prática com o mundo observado. A segunda parte, concentrada neste último capítulo, inclinada ao desenvolvimento da imaginação material que se descola dos referenciais imediatos da visão para lançar-me ao embate da matéria criadora para além dela, para visar, para ter visões.

Bachelard celebra a imaginação material que germina de um encanto pela profundidade, “um convite à ação transformadora do mundo, ao trabalho feliz porque criador”. Tendo isto em vista, a distinção entre ambas é uma crítica à tradição científico-

²³⁴ Entrevista “Face a face com Bavcar por Lucrecia Zappi”.

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1644,1.shl> >> Acesso em: 23 de out. 2018.

²³⁵ BULCÃO (2003, p. 13).

filosófica que tem como critério central a ocularidade que presume a soberania da visão frente aos demais sentidos.

Segundo Bachelard, a imaginação "abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver 'visões'. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios".²³⁶ Ao ver e buscar por visões, o fazer artístico é permeado por devaneios que se abrem ao jogo lírico entre o *ver* e o *visar*.

²³⁶ BACHELARD (1997, p.18).

| Considerações
finais



...é preciso que Sócrates morra para que eu possa dizer, sem possibilidade de erro, que ele é – que ele foi – feliz. No tempo de vida, esta proposição, 'Sócrates é feliz', arrisca-se a todo o momento ao confronto com a sua contra-prova. Um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto.

Didi-Huberman

A potência de permanecer vivo, ou de manter o objeto de pesquisa animado enquanto a investigação acontece, é a condição desejada para a pesquisa em arte, no que concerne à produção em poéticas visuais. O que é na prática, um requisito essencial, mas sem sombra de dúvida, o maior desafio: não o deixar perecer (investindo-o de energia através de ações) e, ao mesmo tempo, vivenciar de perto todos os seus desdobramentos. Manter o objeto de estudo vivo, como afirma Didi-Huberman²³⁷, é defrontar-se a todo o instante com inúmeros percalços, alguns desvios e uma constante ameaça de perda ocasionada por alguma contradição que inverta a lógica em curso.

Se o objeto prossegue vivo, ou seja, se a investigação ainda pulsa, a conclusão é parcial ou inviável. Faço deste desfecho uma espécie de pausa temporária que abre caminho para que novas descobertas e invenções ganhem passagem. Inclusive porque no momento em que escrevo, olho para a estante e vejo, dentre os tantos resíduos desta tese, os materiais que me aguardam. Que foram deixados de fora e que desejo colocar em ação tão logo esta etapa seja encerrada. Pela abertura que é intrínseca à pesquisa em arte, posso pré-ver que este trabalho prosseguirá pelas brechas e possíveis desdobramentos que o tempo e as experiências agregarão – das quais eu sequer consigo e nem desejo antecipar.

Tudo isto faz desta conclusão apenas o término parcial de uma jornada que é permanente. No texto desenvolvido ao longo destas páginas, tentei, na medida do possível,

²³⁷ DIDI-HUBERMAN (2015, p. 13).

estimular e registrar esta vivacidade – mesmo que houvesse um custo emocional ao reviver algumas experiências passadas. Diante destes esforços, dedico as últimas palavras a uma breve retomada do percurso transcorrido – dos caminhos trilhados e suas reverberações que delinearão o perfil que conforma a pesquisa – do que precisamente um encerramento.

Fiz ajustes no plano de trabalho traçado inicialmente a cada nova série que nascia. Pelas adversidades – as vezes pré-visíveis, outras vezes inesperadas – do caminho da pesquisa²³⁸, ao longo de quatro anos, lancei mão dos movimentos que a metodologia da pesquisa em arte pressupõe. O que implica ajustar também minhas expectativas e o arcabouço teórico pré-estabelecido no momento da largada. Permite-me flunar por muitos assuntos periféricos à noção de cegueira. Talvez por isto esta tese, como diriam os críticos de Didi-Huberman, borboleteia²³⁹.

Os textos, ao longo dos capítulos, insistem em certa instabilidade assumida pelo sabor das experiências vividas no decurso da pesquisa. Assumir estas instabilidades no corpo do texto pode significar que demonstro fragilidades, mas também e, principalmente, manifestar ao leitor e a mim, que trato de um trabalho que trilhou um percurso honesto, que não foi moldado à revelia do que apontava seu processo interno. Esta constatação, que não deixa de ser obviamente uma escolha, refletiu na decisão de expor as três transitoriedades que caracterizam a minha prática e consequentemente o meu texto.

A definição pelas transições do olhar afluente quando encaminhei a pesquisa para uma etapa mais avançada, já no terceiro ano do doutorado. Olhei para as operações realizadas no interior do processo criativo e estipulei a separação do trabalho nos três

²³⁸ No que concerne à prática artística que incluiu testar outros verbos que induzem o obscurecimento dos objetos (imersão, queimar, implodir, alguns testados, outros apenas cogitados, todos posteriormente descartados), os inúmeros dispositivos aventados para a apresentação da série de desenhos *Transferências*, a necessidade de retrabalhar constantemente as fotografias da série *Modos de Cegar Objetos*. Ou ainda os desafios expositivos – especialmente dos desenhos pretos sobre preto – que exigiram adequação do trabalho ao espaço expositivo, dentre outros.

²³⁹ No livro *Falenas*, Georges Didi-Huberman comenta o fato de ser constantemente “acusado” de borboletear nos temas de seus livros pela condição de alimentar múltiplos e variados interesses de pesquisa e permitir que todas as referências interajam de alguma forma na tecitura do texto.

movimentos do olhar que ordenam os capítulos. A partir deste momento, decidi abordá-los como linhas de força que delimitariam os capítulos e comporiam a tese.

A ideia de versar sobre a ação de passagem de um estado a outro, ao estabelecer a transição do olhar veio do conceito operatório articulado pela artista Adriane Hernandez em sua tese de doutorado²⁴⁰. Na lógica interna da sua pesquisa, a ação de prolongar incide sobre a prática artística como um ato contínuo, ordenado e coerente em constante desdobramento, identificado no objeto cotidiano e transposto ao processo. Segundo Adriane Hernandez, "prolongamento é uma ação atuada. Prolongar incide sobre o espaço e o tempo [...] inclui o ir de um ponto a outro, de um tempo a outro. Prolongar certamente inclui o perder-se."²⁴¹ Os prolongamentos tem origem a partir do caráter indicial das migalhas e dos farelos que se prolongam ao pão e à toalha de mesa em um processo de investigação que se estende no espaço e no tempo. Tendo estes objetos indiciais como ponto de partida, a artista analisa criticamente o entorno físico sob a ótica do conceito operacional ligado ao verbo prolongar, fazendo-o atuar.

Refletir sobre a proposição artística de Adriane Hernandez me fez compreender a importância do processo para além do objeto. Foi pela lógica do processo que decidi trazer o olhar – levando em conta seu movimento – como uma abordagem possível para o viés de pesquisa. No meu trabalho, credito as passagens que deslizam o olho – de fechado para aberto – a uma tese que permanece animada enquanto acontece e é registrada. O que só foi possível ao colocar o próprio processo de criação como objeto de estudo, ao reconhecer o seu aspecto dinâmico e movente por excelência.

Ao mesmo tempo, ao olhar para o processo, mantive o hábito de revisar de tempos em tempos o que considerava o cerne da investigação: a ideia de uma cegueira propositiva, ativa. Reafirmou-se a mim este propósito quando revi as operações que se

²⁴⁰ HERNANDEZ, Adriane. Do pão à toalha de mesa: uma abordagem poética por prolongamentos Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

²⁴¹ HERNANDEZ (2007, p. 10).

repetiam e continuamente me instigaram a produzir: a incidência da sombra, a presença do preto monocromático, e a recorrência dos olhos fechados em constante ponderação do não-ver.

Os olhos fechados também foram recurso de pesquisa, quando tinha dúvidas de como prosseguir, quando as informações proliferam, quando a pesquisa se confunde, bifurca, aponta para os desvios. Este não-ver foi meu porto seguro quando o processo parecia embaralhar todas as possibilidades de prosseguir. Olhos fechados como recurso metodológico, ressignificado a partir do gesto de olhar. Tudo isto me levou a pensar especificamente no movimento das pálpebras.

Foi então que o texto iniciou pelas práticas que envolvem os olhos fechados, com ênfase no desenho de contorno cego, cuja experiência foi importante reatualizar a partir das práticas já conhecidas para depois as expandir. O reconhecimento do desenho cego como um embrião me permitiu refletir sobre questões temporais. Ao pensar no desenho sob o escopo da pré-visão e rever seus fundamentos sob a perspectiva da minha prática artística, pude avançar nos desdobramentos que culminaram nos demais trabalhos, das séries seguintes. Ainda no primeiro capítulo, pelos olhos vendados da experiência junto ao teatro de sombras pude reviver momentos de cegueira, bem como pontuar de que forma a estética do universo das sombras se viu projetada nos trabalhos posteriores.

Se no primeiro momento levei em consideração a dimensão temporal na situação de cegueira, na série de desenhos negros, Transferências, explorei o reduto da memória em uma prática que não compreendia o controle completo da ação, lidando, portanto, como uma cegueira parcial. Esta parcialidade visual me fez pensar que os olhos, apesar de abertos, nem sempre incidem sob o domínio da ação. Por este motivo, olhos semiabertos deteve este estágio fragmentar do entremeio.

Nos dois primeiros capítulos, pensar na cegueira atrelada ao desenho foi, tanto uma demanda operacional, quanto uma importante questão conceitual que me instigou a transpor outras linguagens para além do desenho, em direção ao pensamento acerca do obscurecimento da visão através de objetos e fotografias. Materialidades e ações que

contribuíram para a expansão na compreensão do conceito ao pensar novas estratégias de transporte. O objetivo de pensar a cegueira como elemento conceitual (por denotação ou conotação) é, sobretudo, tê-la como propulsora de experiências. Assim, a validade das experiências com os desenhos não é medida pelo resultado plástico que realizei, mas pela abertura que foi possível produzir ao fazer frente para outros ensaios posteriores.

Ao conceber as três transições do olhar até chegar aos trabalhos do último capítulo, com os olhos abertos, busquei aprofundar tanto os limites quanto a compreensão da cegueira que me trouxe até aqui, ao explorar a mão como reduto do cego e colocá-la em relação com objetos-sombra que apontam para a imaterialidade. A série Modos de Cegar Objetos encenou a partir de verbos, ações manuais de intervenção sobre os objetos a fim de provocar sua ruptura material. A cegueira encenada, ativa e propositiva explorou estas possibilidades.

Em suma, a investigação percorreu os caminhos da prática e da teoria para encontrar os autores que embasariam a hipótese de que a cegueira é fundamental para a construção do olhar e pode ser vista de fora, experienciada, rebatida, afirmativa. A tese orbitou em torno da hipótese de que haveria uma experiência de cegueira a ser replicada pela lógica do visível, cuja visualidade provoca a narrativa de uma leitura que amplia os sentidos.

Meu compromisso, por último, é também atentar que não faço um elogio à cegueira. Esta proposição faz da minha tese um documento datado, que portanto, não se pretende atemporal. O ano de conclusão da tese, e bem verdade algum período antes, trouxe à vida cotidiana exacerbadas conotações típicas da expressão “cegueira”. Com recorrência o termo aparece para designar as ações que movem uma pequena parcela da população a enaltecer valores contrários à manutenção da vida, à liberdade e princípios sobretudo antidemocráticos.

Aqui me cabe retomar Giorgio Agambem: Para nos manter contemporâneos precisamos receber em pleno rosto não a luz, mas o escuro advindo do nosso próprio tempo. A mulher e o homem contemporâneo mantém o olhar fixo no seu tempo porque

aprenderam a ver na obscuridade e são “capaz[es] de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”.²⁴² Mesmo que este presente seja como o nosso, nebuloso e obscuro. Meus olhos vendados, voluntariamente cegados, buscaram abrir-se para o abismo da escuridão. Talvez seja necessário sucumbir às luzes para adentrar o escuro e descobrir a natureza das trevas. Aceitar o espaço negro que provém da contemporaneidade, para que se possa, posteriormente distinguí-lo e enxergá-lo separável da luz, para poder ressignificá-la. A metáfora é iluminista ao reconhecer que a escuridão para tanto, forneceria subsídios para pensar a luminosidade, e vice-versa.

Portanto, contemporâneo não é a clareza presente que expõe à luz todas as coisas, mas o que pressupõe o olhar obscuro, mergulhado na sombra. Neste sentido, a compreensão do contemporâneo passa precisamente pelo desconforto de lidar com o obscuro. É preciso em dado instante, deixar de ver para conseguir enxergar, como a um piscar de olhos que pressupõe milésimos imperceptíveis de escuro.

A título de presságio, decidi concluir a tese com os olhos abertos, para que dela surja uma consciência refletida do que foi uma cruzada obscura, mas desejada e acolhida para que pudesse ser transformadora.

²⁴² AGAMBEN (2009, p.63).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Campinas: UNICAMP, 1992.
- ALMEIDA, Inês Barahona de. A cegueira na origem do desenho. Jacques Derrida em Mémoires d'aveugle. In: Philosophica 19/20, Lisboa, p. 155-176, 2002.
- ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Martins, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARCELLOS, Vera Chaves. O caminho de Tírésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros. In: Porto Arte: revista de artes visuais Vol. 9, n. 17, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. DONSKIS, Leonidas. Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BAVCAR, Evgen. Evgen Bavcar: Memória do Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. O Ponto zero da fotografia. Rio de Janeiro: Galeria Sotero Cosme, 2000.
- _____. Evgen Bavcar. Porto Alegre: MARGS, UFRGS, 2001.
- BERGER, John. Bolsões de resistência. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2004.
- BISMARCK, Mário. Contornando a Origem do Desenho. Revista PSIAX - Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem, N.º 3, Edição conjunta da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho e da Faculdade de Arquitetura e da Faculdade das Belas Artes da Universidade do Porto, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista brasileira de educação, 19: 20-28. 2002.

BONISSON, Marcos. Taxonomia como procedimento. Revista Poiésis, n. 23, p. 87-104, julho de 2014.

BORGES, Jorge Luis. Elogio da sombra; Um ensaio autobiográfico. São Paulo: Globo, 1993.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élida (org). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em arte. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 2002.

BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. Revista Reflexão, Campinas, nº 83/84, p-11-14, jan./dez., 2003.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTRO, Lourdes; ZIMBRO, Manuel. À luz da sombra. Fundação de Serralves. Assírio & Alvim, 2010.

CASTRO, Lourdes; ZIMBRO, Manuel. Lourdes Castro: "Além da Sombra". Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

CAVADAS, Bento. O mecanismo da visão: o percurso da luz através do olho humano nos manuais escolares portugueses de ciências naturais (1900-1950). scientiæ studia, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 357-86, 2016.

CALVINO, Ítalo. Palomar. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. NOVAES, Adalto (org.) O desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. 4.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. In: Porto arte: revista de artes visuais, Vol. 13, n.22, p. 117-122, 2005.

_____. Pintura em negativo. In: Eduardo Vieira da Cunha. Porto Alegre: Margs, p. 67-79, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Le cervau, c'est l'écran*. (1986), *Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, ed. D. Lapoujade, Paris: Minuit, 2003.

DE MAISTRE, Xavier. *Viagem ao redor do meu quarto*. Tradução de Armindo Trevisan. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

DERRIDA, Jacques. *El tocar*. Jean-Luc Nancy. 1ª Ed. - Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 2001.

_____. *Memória de cego: o autorretrato e outras ruínas*. Fundação Calouste Gulbian. 2011.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. (Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIAS, Karina. *Notas sobre paisagem, visão e invisão*. In: *Artes Visuais*. COCCHIARALE, Fernando. SEVERO, André. PANITZ, Marília. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017. p. 377 – 387.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam; Carta sobre os surdos e mudos endereçada àqueles que ouvem e falam: texto integral*. São Paulo: Escala, 2006.

_____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas. Ensaios sobre a aparição*, trad. A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral, V. Brito, Lisboa: KKYM, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp*. Nova York:Oxford University; Da Capo, 1989.

ESCOUBAS, Éliane. *Derrida et la vérité du dessin: une autre révolution copernicienne?*. *Revue de métaphysique et de morale*, n. 1, p. 47-59, 2007.

FÁVERO, Alexandre. *Dramaturgias da sombra*. *Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 1, n. 09, p. 146-163, 2012.

FERNANDES, João. Lourdes Castro e Manuel Zimbros: A Sombra e a Luz. In: CASTRO, Lourdes; ZIMBROS, Manuel. À luz da sombra. Fundação de Serralves. Assírio & Alvim, 2010.

FERNANDES, João; ZIMBROS, Manuel. Lourdes Castro e Francisco Tropea, «Peça». Representação Portuguesa na XXIV Bienal de São Paulo, Lisboa: Museu do Chiado, 1998.

FLUSSER, Vilém. Gestos. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

FOCILLON, Henri. A vida das formas: seguido de Elogio da mão. Lisboa : Edições 70, 2001.

_____. Elogio da mão (livro eletrônico). Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Inframince ou como nomear o imperceptível. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / Ecossistemas Artísticos, 23. Belo Horizonte: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFMG, 2014.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico, O mecanismo psíquico do esquecimento, Lembranças encobridoras. FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Arte, literatura e os artistas. Sigmund Freud; tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GAGE, John. A Cor na Arte. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], p. 53-64, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/2233>>. Acesso em: 15 out. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HERKENHOFF, Paulo; BOFF, Adriana (ed.). Pinturas cegas: Tomie Ohtake. Fundação Iberê Camargo, 2012.

HEWITT, Paul G. Física conceitual [recurso eletrônico]. Tradução Trieste Freire Ricci – 12. ed. - Porto Alegre: Bookman, 2015.

HUTTER, Heribert. Drawing: History and technique. New York: Ed. McGraw-Hill Book Company, 1968.

KAUPELIS, Robert. *Experimental drawing*. New York: Watson-Guption, 1980.

KIEFER, Luísa. *De costas para o mundo*. (Texto curatorial para exposição coletiva realizada na Sala Branca da Galeria Alice Floriano), 2019. Disponível em: <<https://www.luisa.kiefer.com.br/2020/04/20/de-costas-para-o-mundo/>> Acesso em: 16 nov. 2020.

KUPSTAITIS, Bethielle. Quando o desenho dispensa o olhar: reflexões sobre o desenho cego a partir do processo de criação da série *Blind Time* de Robert Morris. *Revista Arte ConTexto*, edição Pensamento e ação de subsistência, V.5, Nº14, JUL., ANO 2018.

KUPSTAITIS, Bethielle; MAROSO, Elias; RIBEIRO, Gabriel P. Relato em áudio da exposição *Não-Ver, Visar*. Narração de abertura e desfecho por Ricardo Barpp. Duração de 27min e 46s. Porto Alegre: Espaço de Artes da UFCSPA, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/35UjBer>>. Acessado em 20 de set. de 2020.

LANCRI, Jean. *A parte de sombra na última obra de Marcel Duchamp: oitenta notas ou sombras projetadas sobre Étant Donnés*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *Du disegno au dessin*. In: STREKER, Marc (org.). *Du dessein au dessin* (Colloque organisé par les instituts Saint-Luc de Bruxelles au studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004). Bruxelles: La lettre Volée, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*. v. 1: *O mito da pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARIE & Hagen, ROSE & Rainer. *Bruegel: a obra de pintura*. Colônia: Taschen, 2004.

MATOS, Diego; REBOUÇAS, Júlia; MIRANDA, Danilo Santos de. *Cildo Meireles: Entrevendo*. São Paulo: SESC Pompeia, 2019.

MEDEIROS, Jacqueline. *Institucionalização Internacional da obra de Cildo Meireles*. In: 22º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, Comitê História e Crítica de Arte: *Ecosistemas Estéticos*. Belem: PPGARTES/ICA/UFGA, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Homo Spectator: ver>fazer ver*. Portugal: Orfeu Negro, 2015.

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego? Cadernos de História e Filosofia da Ciência, Campinas, Série 3, v. 15, n. 1, p. 245-262, 2005.

NUTT, Amy Ellis. O brilho das sombras: A história real de um homem que voltou do coma com talento para a arte (e o que a ciência tem feito para entender o cérebro humano). Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2014.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PLINIO, O velho. "História natural. (Livro 35)". Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) A pintura. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

POE, Edgar Allan. A carta roubada e outras histórias de crime & mistério. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.

RANK, Otto. O duplo. Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REINALDIM, Ivair. Pequenas Escalas. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições garupa, 2018.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.-81-95, nov. 1996.

SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos : corpos políficos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte/ MG: Autêntica, 2016.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A cegueira e o saber. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHITTINE, Denise. Ler e escrever no escuro: a literatura através da cegueira. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

SOUSA, Edson Luiz Andre de. Noites absolutas. In: Evgen Bavcar. Porto Alegre: Margs, 2001.

STOICHITA, Victor I. Breve história da sombra. Tradução de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016.

TANIZAKI, Junichiro. Em louvor da sombra. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TESSLER, Élida Starosta. Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis. In: Porto Arte: revista de artes Visuais Vol. 9, n. 17 (1998).

TESSLER, Élida Starosta. KARON, Muriel. Uma câmara escura atrás de outra câmara escura. In: Porto Arte: revista de artes Visuais Vol. 9, n. 17 (1998).

TRODD, Tamara. "Drawing in the Archive: Paul Klee's Oil-Transfers." Oxford Art Journal 31.1. p. 75-95. 2008.

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.
_____. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas: edição de Lorenzo Torrentino, Florença, 1550. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VINICIUS, Marcus. Manual de instruções para cegos. Rio de Janeiro: 7Letras; Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

TESES e DISSERTAÇÕES

DOS SANTOS, Maria Ivone. Extension du corps, mémoire et projection: réseau d'une oeuvre et de son errance. Tese de Doutorado, Paris 1. 2003.

FRAZÃO, Joana Rita Galhardo. Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal, 2012.

HERNANDEZ, Adriane. Do pão à toalha de mesa: uma abordagem poética por prolongamentos Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

KUPSTAITIS, Bethielle Amaral. Sombras capturadas pela experiência noturna com o desenho. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

PAIS, Teresa Maria da Silva Antunes. O desenho de contorno no processo de aprendizagem do desenho de observação. Tese de doutorado em arquitetura– Universidade de Coimbra, Portugal, 2015.

FILMOGRAFIA

Janela da alma. Direção: Walter Carvalho e João Jardim. Brasil: Ravina Films e Duetto Films, 2001. 73 min., son., color. Documentário.

Notas sobre a cegueira. Direção: Pete Middleton e James Spinney. UK. 2016. 90 min., son., color. Documentário.

Work in Progress: Blind Time de Robert Morris. Direção: Teri Wehn Damisch, Paris, vídeo, 1995. 26 min., son., color. Documentário.

SITES

ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 20 de Mai. 2020.

Jorge Luis Borges – Conferência “La Ceguera”(1977):
<https://www.youtube.com/watch?v=gMQRbMHTgOY>

<http://www.clubedasombra.com.br/>

<http://www.deficienciavisual.pt/indice-textos.htm>

Dennis Oppenheim: <https://www.dennisaoppenheim.org/>

William Anastasi : <http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>

William Anastasi: <https://www.moma.org/collection/works/90658>

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br>