

Bethielle Kupstaitis



A POÉTICA DO NÃO-VER



Da cegueira à
visibilidade encenada





Esta pesquisa aborda a criação artística motivada pela privação da visibilidade, sobretudo à restrição parcial da visibilidade inerente ao processo de criação artística. 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. A partir do desdobramento conceitual propiciado pelas experiências, apresenta-se uma série que explora a cegueira como uma prática de encenação manual. Uma cegueira como teoria que especula sobre um não-ver transposto da abstração para a uma realidade visível.



A poética do não-ver

A poética do não-ver

Da cegueira à visibilidade encenada

Bethielle Kupstaitis



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

KUPSTAITIS, Bethielle

A poética do não-ver: da cegueira à visibilidade encenada [recurso eletrônico] / Bethielle Kupstaitis -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

104 p.

ISBN - 978-65-5917-213-9

DOI - 10.22350/9786559172139

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

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

CDD: 700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Agradecimentos

O presente texto é fruto de uma pesquisa de doutorado defendido em dezembro de 2020 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com o auxílio da CAPES.

Dedico este texto à professora Adriane Hernandez, pela inspiração e orientação ao longo dos últimos anos. Pela interlocução entusiasmada nos diferentes momentos de produção e reflexão da pesquisa.

Agradeço ao Leo, pelo amor. E aos meus pequenos camaradas leais do cotidiano, meus gatos, Darwinho e Petit, pela simples alegria de existir.

Sumário

Introdução	10
1	24
Olhos que pensam ver	
2	33
Natureza morta com objetos-sombra	
3	44
Pensar através da mão	
4	72
Modos de cegar objetos	
Considerações finais	94
Referências	100

Introdução



Para a tarefa do artista, a cegueira não é totalmente negativa, já que pode ser um instrumento.

Jorge Luis Borges

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 antagonista 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 um assumir um recorte.**

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

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

² NUTT (2014, p.152).

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 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).

Há alguns anos durante o mestrado, empreendi uma pesquisa poética em torno do preto opaco do desenho, 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.1).



Figura 1: 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 exposição³ 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.”⁴

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

³ Intitulada “Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas” sobre a qual me deterei mais adiante.

⁴ DERRIDA (2012, p. 159).

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 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 invisível⁵ 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”⁶. 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

⁵ Que pode ser compreendido também como experiência.

⁶ LIPPARD (2013, p.160).

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”⁷. 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 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 descrição 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’”⁸.

⁷ MERLEAU-PONTY (2012, p. 224).

⁸ CARDOSO (1988, p. 348).

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”⁹. Entre ver e olhar encontra-se a demarcação de limites da visibilidade.

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 temporária¹⁰. “Por outro lado, temos a *invisão* como visão interna, como espaço íntimo a cada observador”¹¹. Ela afirma haver “um não visto ou um ‘invisto’ que pulsa”¹², se encontra no breu, mas



Figura 2: Piero della Francesca, O sonho do imperador Constantino, afresco da Basílica de São Francisco, Arezzo, 329 x 190cm, 1458 - 1466.

⁹ CARDOSO (1988, p. 349).

¹⁰ DIAS (2017, p. 384).

¹¹ DIAS (2017, p. 384).

¹² DIAS (2017, p. 384).

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. 2), 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 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”¹³.

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

¹³ LONGHI (2007, p. 55).

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 quatrocentista¹⁴ e a predecessora mágica que serviu de inspiração para toda uma tradição pictórica que viria posteriormente. Acrescido do meu natural apreço pelos noturnos da história da arte, este, de Piero della Francesca me fascina especialmente pela potência do não-visto inculcido na imagem. Sendo o que vemos na realidade uma alusão ao que ocorre na invisão do imperador, sua visão interna.

Na visão cabe muito mais do que a visibilidade imediata revela. Por isto a fenomenologia, 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”¹⁵. Ciente das restrições do olhar e pautado pela visibilidade sempre parcial inerentes

¹⁴ LONGHI (2007, p.105).

¹⁵ CAMINHA (2014, p. 64).

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 me acompanha há mais de uma década através dos desenhos pretos e opacos que surgiam 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**.

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.”¹⁶

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

¹⁶ CUNHA (2010).

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. Interceptame 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...”¹⁷.

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

¹⁷ Trecho da entrevista cedida por José Saramago ao documentário brasileiro “Janela da alma” dirigido por Walter Carvalho e João Jardim, em 2001.

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, muitos caminhos me trouxeram à investigação da cegueira, que eu também chamo de “não-ver”¹⁸. Seja pela vivência do avançar da miopia que embaralhava tudo a uma distância cada vez mais curta, ou pela criação da tinta preta opaca que se imiscuía com a noite e tomou forma de negação da visibilidade tornando 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.

Na sequência, o texto 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 para percorrer algumas linguagens. O que inclui a apropriação de objetos por meio da abordagem metodológica a

¹⁸ 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.

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 no 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 desprende-se da imaginação formal (que depende da apreensão dos sentidos) 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 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”¹⁹. 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.

¹⁹ BULCÃO (2003, p.13).

1

Olhos que pensam ver

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”¹

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”².

É o que afirma o escritor português José Saramago no decorrer do romance *Ensaio sobre a cegueira*, com o qual dialogo 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

¹ Frase epígrafe do livro “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago que foi retirada do “Livro dos Conselhos” de El-Rei D. Duarte.

² SARAMAGO (1995, p. 243).

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 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”³, 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”⁴. 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”⁵.

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

³ NUTT (2014, p. 77).

⁴ SARAMAGO (1995, p. 241).

⁵ SARAMAGO (p. 233).

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”⁶.

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



Figura 3: 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”.

⁶ SARAMAGO (p.242).

ideias de beleza, seguida do retrato do entrevistado e por último a citação impressa da entrevista⁷. A artista combina vários modos de apreensão para apontar a inevitável falta (Fig. 3).

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.

Contudo, cabe uma advertência crucial muito bem pontuada pela artista Élide Tessler por ocasião da sua visita à exposição em Paris⁸, no módulo “OS CEGOS” que apresentava tais trabalhos⁹. A princípio existe um embate moral latente na medida em que, por uma atitude ímpia do espectador¹⁰ 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.

⁷ O trabalho formal é uma espécie de relatório, feita de fototexto, herança oriunda do Conceitualismo que entrelaça narrativa e imagem.

⁸ Intitulada “Sophie Calle, à suivre” Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.

⁹ 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).

¹⁰ 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.

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?¹¹

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.

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,

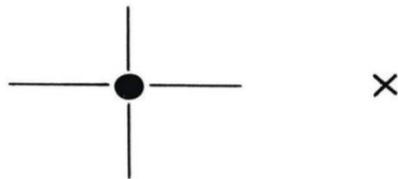
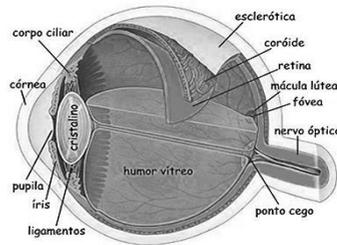


Figura 4: Acima anatomia do olho e abaixo, exercício de ponto cego.

¹¹ TESSLER (1998, p. 88).

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. 4). 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. 4). 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 visão¹².

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, recordo imediatamente do trabalho “O espelho cego”, criado por Cildo



Figura 5: Cildo Meireles. O espelho cego. Madeira, massa de calafate, letras de metal em relevo, 36 x 49cm, 1970.

¹² HEWITT (2015, p. 496).

Meireles em 1970¹³. 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. 5).

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.

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 consequentes 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”.¹⁴ 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*

¹³ 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.

¹⁴ GINZBURG (2003, p.54).

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 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.

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.

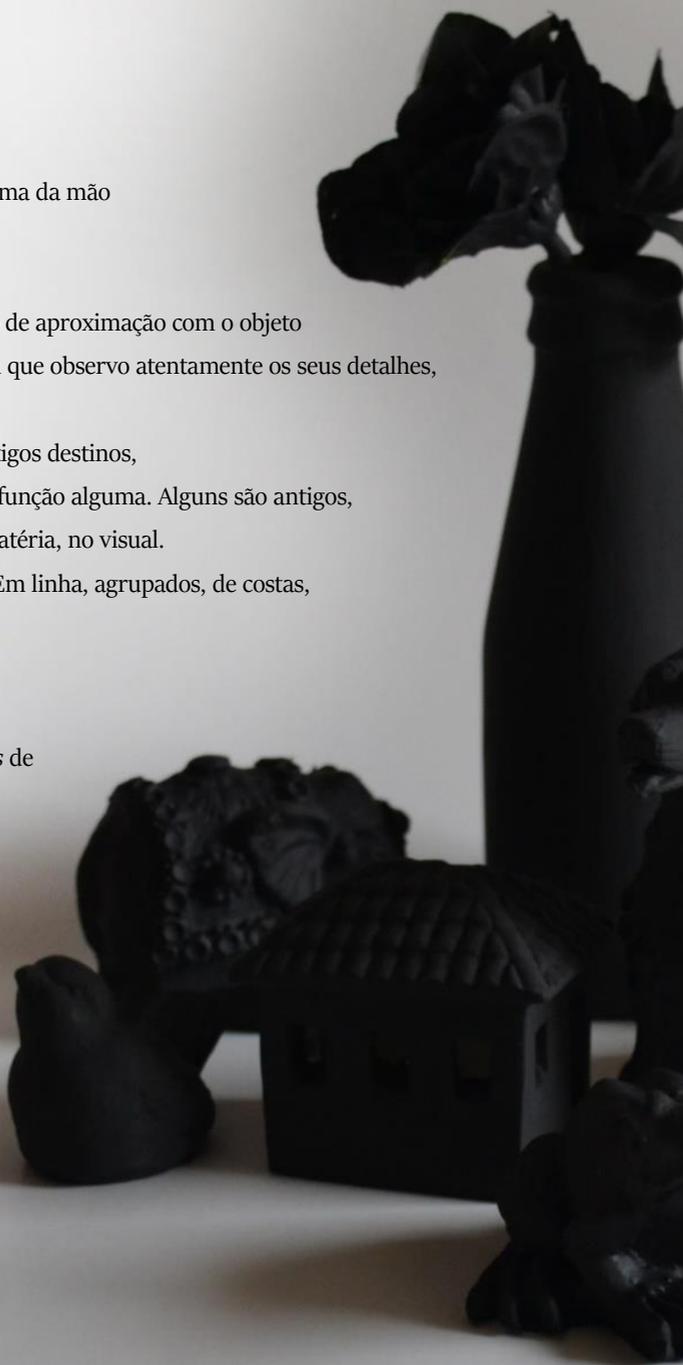
Todos eles deixaram seu antigos destinos,

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.



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



Figura 6: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2016.



Figura 7: 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”¹.



¹ 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”.² 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”³. 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,

² REINALDIM (2018, p. 8-9).

³ REINALDIM (2018, p. 6).

textura ou cor, reforçando minha tendência em reduzir o objeto em formas simplificadas diluindo-o em suas partes elementares.

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. Unindo peças de materiais da vida cotidiana que originalmente não pertencem ao domínio da arte (Fig.8). 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



Figura 8: Lourdes Castro. *Boite aluminium avec boite d'aquerelles*, Técnica mista, 52 x 52 cm, 1963.

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”.⁴ 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 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”⁵. 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

⁴ 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.

⁵ BERGER (2004, p.65).

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? Aqui 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.9).



Figura 9: Desenho cego a partir da observação prévia dos objetos-sombra, lápis dermatográfico preto sobre papel, 21 x 29cm, 2020.



Figura 10: Natureza morta com objetos-sombra, fotografia digital, dimensões variáveis, 2020.



3

Pensar através da mão

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

Henri Focillon.

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”¹. “**Cirurgia**, provém do termo latino *chirurgia* e se originou a partir do grego *kheirourgia*, 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**’”². 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

¹ DERRIDA (2011, p.12).

² CUNHA (2010).

excesso que toca o olho³, 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)”.⁴

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”⁵. 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”.⁶ Nessa “relação circular e concorrente dos sentidos”⁷ 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”,⁸ 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 colocá-la em contato com a minha pequena coleção de objetos pretos da série

³ ALMEIDA (2002, p.165); BERGER (2004, p.80).

⁴ DERRIDA (2012, p. 84). O filósofo dedicou um livro especificamente sobre “O tocar” em parceria com o também filósofo Jean-Luc Nancy.

⁵ FLUSSER (2014, p. 82).

⁶ FOCILLON (2012, p.5).

⁷ ALMEIDA (2002, p.166).

⁸ FOCILLON (2012, p.7).

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”⁹ mas precisa manipulá-lo. O toque implica a descoberta de que a “Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos”¹⁰ mas valores que 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.11).



Figura 11: Cildo Meireles. *Eureka/Blindhotland*, borracha, rede de pesca, metal, madeira e áudio, 1970-1975.

Nesta instalação, o público se envolve ativamente com o espaço expositivo ao se mover para pegar qualquer uma das 201 esferas de tamanhos

⁹ FOCILLON (2012, p.10).

¹⁰ FOCILLON (2012, p.11).

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”.¹¹ É de interesse da série de trabalhos intitulada *Blin-dhotland*, 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 senciente do público. “Todos que entram na instalação têm a oportunidade de modificá-la de forma sutil, em certa medida, performaticamente”.¹² 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 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 a que chamei de **Dança das Mãos** (Fig. 12).

A motivação de investigar as possibilidades de manejo do objeto em contato com a mão. Analisar cada minúcia da pequena extensão, para mostrá-lo e acobertá-lo. Revelar detalhes e também fazê-lo parecer outro. O

¹¹ MEDEIROS (2013, p. 476).

¹² MEDEIROS (2013, p. 477).

que implica antes, reconhecer suas arestas de fácil reconhecimento e tentar dissimulá-las. O meu corpo, talvez habituado pelo gestual expressivo no desenho, tende 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. 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”.¹³

¹³ DERRIDA (2011, p. 33).

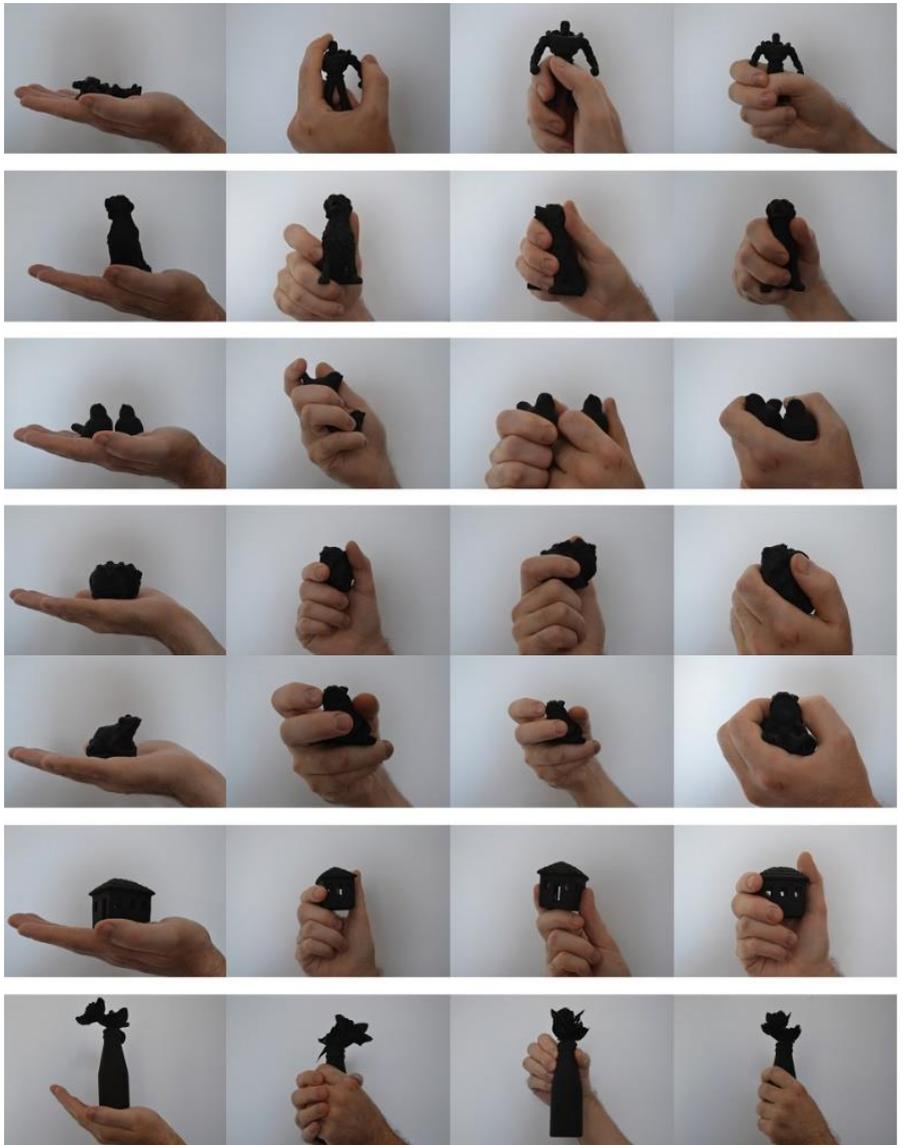


Figura 12: A dança das mãos: desenho. Fotografia digital, dimensões variáveis, 2017.

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”.¹⁴ 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.



¹⁴ 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”.¹⁵

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 expressivas¹⁶. Segundo Maria Ivone¹⁷, 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.13), 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



Figura 13: 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.

¹⁵ FOCILLON (2012, p.19).

¹⁶ 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.

¹⁷ SANTOS (2003, p.125-126).

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.

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.¹⁸

As mãos tomam a forma de figura de substituição, ao passo que, descoladas do corpo, mantém 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,

¹⁸ 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 traits dont la fonction est de fournir une sorte de rhétorique codifiée des gestes, comme appui du langage”.

intermediado pelo ténue 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.



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”¹⁹, 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 mãos para brincar com ele”²⁰.

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”²¹ 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 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

¹⁹ FLUSSER (2014, p. 82).

²⁰ FLUSSER (2014, p. 85).

²¹ RANK (2013, p. 38).

plano. Propositadamente, o dedo por cima o enlaça para trabalhar na duvidade da forma. 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.

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”.²² 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”.²³ 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 foscas, sem nada de transparência nem translucidez, estas “sombras

²² CASTRO (2010, p.41).

²³ ZIMBRO (2010, p.67).

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 câmera”²⁴, como afirma Eduardo Vieira da Cunha.

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”.²⁵ 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 -

²⁴ CUNHA (2003).

²⁵ CUNHA (2003).



uma alma escondida no negativo, uma face noturna a qual se deve procurar atrás de véus”²⁶. Jean Lancry²⁷ 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.

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 reali-



Figura 14: Maria Ivone dos Santos. *Zone d'Ombre*, ferro fundido, duas cópias, 1994.

dade 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.14).

A peça de ferro é inicialmente o registro de uma ausência, como o

²⁶ CUNHA (2003).

²⁷ LANCRI (2019, p.17).

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”.²⁸ 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 pesagem” 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, experimente, como se fosse possível, através dessa inversão, avaliar e sentir concretamente o alcance do gesto de rezar. Cheio de

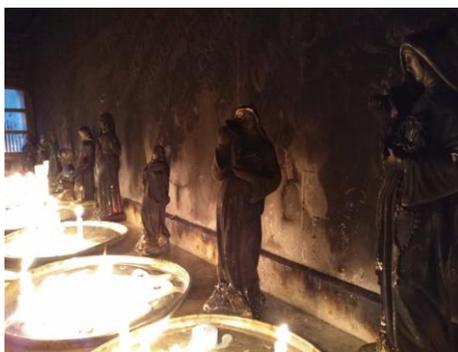


Figura 15: Enegrecidos pela fé, fotografia digital, 2018.

²⁸ 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.”

sofrimento e desejo, o peso que estraga o gesto original nos leva a uma queda”²⁹.

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.15), 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 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

²⁹ 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”.

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 desapareição.



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.³⁰

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.

³⁰ FOCILLON (2012, p.14).

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.

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 responsabilidade³¹. 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?”³² 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

³¹ DERRIDA (2011, p. 26).

³² BISMARCK (2004, p. 2).

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.

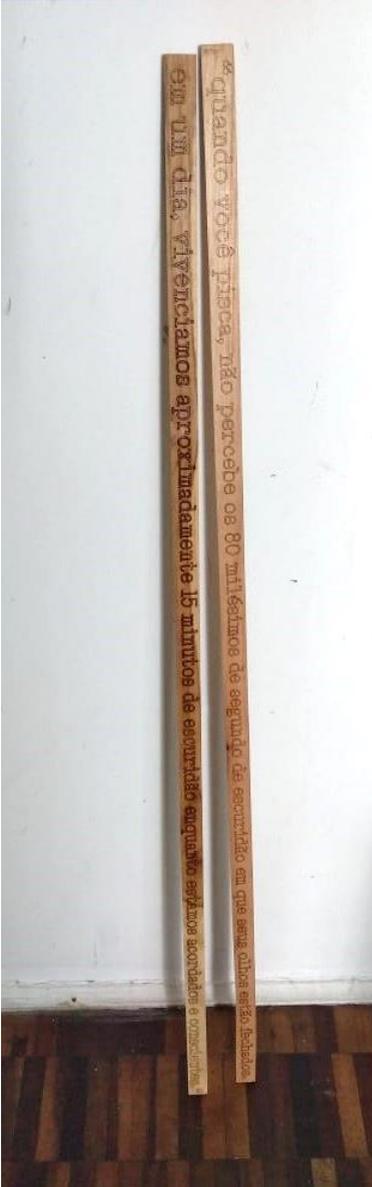


Figura 16: “15 minutos de escuridão involuntária por dia”, corte a laser sobre madeira, 2cmx100cmx1cm (cada), 2020.

“15 minutos de escuridão involuntária por dia” (Fig.16) 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”³³.

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,

³³ NUTT (2014, p. 153).

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 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.

O percurso de diagramação deste texto propiciou o surgimento de imagens impressas sob a forma de adesivo. As páginas de abertura da Introdução e das Considerações finais 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.17).

Unidos e vistos em sequência, ambos cumprem com o movimento do piscar de olhos.



Figura 17: De olhos fechados, De olhos abertos, adesivo transparente, 10cmx5cm (cada), 2020.

Com tiragem inicial de 50 impressões (para cada), eles expõem as três condições do olhar em transição. 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.

De olhos fechados, referem-se à toda a 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.18) e de dispositivos móveis (Fig.19).

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



Figura 19: Adesivo transparente colado sobre vidro, 10cmx5cm (adesivo), 2020.

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 taxonomia¹. 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



Figura 20: 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.

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”². 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

¹ 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.

² BONISSON (2014, p.94).

desdobramentos, promovendo uma dinâmica que fazia dos próprios esquemas classificatórios um trabalho em si mesmo (Fig.20).

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.

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 nomenclatura 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.

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.

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 conseqüente 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 descon-tinuidade 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 representação³. 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.

³ 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”⁴.

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”.⁵

Essa imagem que “se revela não se entrega à visão, mas também não se refugia na simples invisibilidade”.⁶ Para revelar é preciso retirar o véu,

⁴ Ibidem (p. 16).

⁵ Ibidem (p. 240).

⁶ BLANCHOT (2007, p. 69).

mostrar o que se escondia, expor à visão. Essa “imagem é duplicidade de revelação. Aquilo que encobre revelando, o véu que revela reencobrando”⁷.

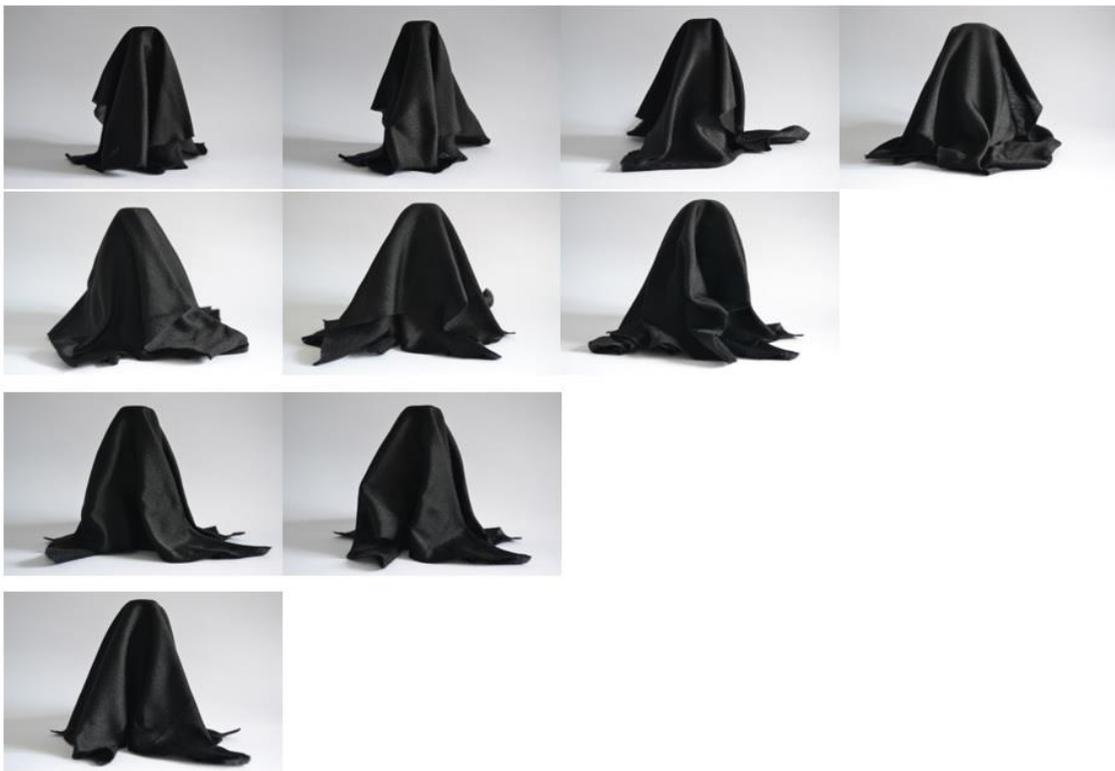


Figura 21: Cobrir: Drapeados, dez fotografias de objetos cobertos com tecido preto, dimensões variáveis, 2018.

⁷ BLANCHOT (2007, p. 69).

Cobrir: Drapeados (Fig. 21) 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 afirmação⁸. 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”⁹. 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”¹⁰.

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”.¹¹ 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”.¹²

⁸ 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”.

⁹ 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.

¹⁰ Ibidem (p. 95).

¹¹ Ibidem (p.129).

¹² DIDI-HUBERMAN (2010, p.29).

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, 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”¹³. 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”¹⁴. Por este motivo “costuma-se até dizer que não há cegueira, mas cegos”¹⁵. 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”¹⁶. No decorrer do romance de Saramago, é recorrente a utilização do verbo “ver” pelos cegos, como

¹³ SARAMAGO (1995, p. 302).

¹⁴ DIDI-HUBERMAN (2010, p. 29).

¹⁵ SARAMAGO (1995, p. 308).

¹⁶ MONDZAIN (2015, p.18).

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”¹⁷. A experiência da visão é tão potente que permanece mesmo após a ausência física.

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”¹⁸. 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’”¹⁹. A adição de matéria da mesma cor do corpo do artefato borra a compreensão da totalidade prévia anteriormente visto ou imaginado.



¹⁷MONDZAIN (2015, p. 19).

¹⁸ FLUSSER (2014, p. 86).

¹⁹ 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.²⁰

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”.²¹ 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.

²⁰ SAFATLE (2016, p. 255).

²¹ 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 paralítica. 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.”²²



²² FLUSSER (2014, p.88).

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”²³. Os exemplos proliferam, os escritos bíblicos sempre foram fontes riquíssimas para estimular o imaginário de artistas na criação de imagens, que dirá a literatura, um manancial que 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 conhecíveis²⁴”. 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”²⁵ 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”²⁶. 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”²⁷.

²³ BAVCAR (2000, p. 9).

²⁴ BAVCAR (2000, p.10).

²⁵ DERRIDA (2011, p. 12).

²⁶ DERRIDA (2012, p. 78).

²⁷ BLANCHOT (2007, p. 66).

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 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”.²⁸

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 nacional²⁹.

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

²⁸ BLANCHOT (2007, p. 70).

²⁹ 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 Elida Tessler e João Bandeira. Dentre demais publicações em jornais de circulação local, bem como textos de catálogo que constam na bibliografia deste texto.

que olhar está além de 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



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

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. 22). 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”³⁰. Como seria se cada um pudesse fazer o seu registro do invisível? Ou melhor, quais imagens dariam a ver?

“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”,³¹ 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

³⁰ Entrevista concedida ao documentário brasileiro “Janela da alma” dirigido por Walter Carvalho e João Jardim, em 2001.

³¹ 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.

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”³². Compreendendo a primeira parte da minha prática com o desenho cego³³ voltada para a exploração da minha imaginação formal ancorada na vivência prática com o mundo observado. A segunda parte, concentrada neste 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-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”³⁴. 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*.

³² BULCÃO (2003, p. 13).

³³ Conforme apresentada e articulada no texto completo da tese de doutorado intitulada 'Da cegueira induzida à visibilidade encenada: uma poética pautada por transições da visualidade' defendida em 2020 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

³⁴ 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-Huberman¹, 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 pesquisa, os materiais que me aguardam. Que foram deixados de fora e que desejo colocar em ação tão logo esta escrita 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.

¹ DIDI-HUBERMAN (2015, p. 13).

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, 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 delinearam 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 pesquisa². Ajustei também minhas expectativas e o arcabouço teórico pré-estabelecido no momento da largada. Permiti-me flunar por muitos assuntos periféricos à noção de cegueira. Talvez por isto este texto, como diriam os críticos de Didi-Huberman, borboleteia³.

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

² 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.

³ 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.

de expor as transitoriedades que caracterizam a minha prática e consequentemente o meu texto.

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 doutorado⁴. 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.”⁵ 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.

⁴ 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.

⁵ HERNANDEZ (2007, p. 10).

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 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 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.

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. O texto 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. Aqui me cabe citar 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 mantêm 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”.⁶ 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.

⁶ AGAMBEN (2009, p.63).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

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.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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.

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.

BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. Revista Reflexão, Campinas, n° 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.

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.

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 Gulblian. 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

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/UFGM, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

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

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

FERNANDES, João; ZIMBRO, Manuel. Lourdes Castro e Francisco Tropa, «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.

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.

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

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.

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

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: Ecossistemas Estéticos. Belem: PPGARTES/ICA/UFPA, 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.

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 políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. rev. Belo Horizonte/ MG: Autêntica, 2016.

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

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 câmera escura atrás de outra câmera escura. In: Porto Arte: revista de artes Visuais Vol. 9, n. 17 (1998).

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.

Filmografia

Janela da alma. Direção: Walter Carvalho e João Jardim. Brasil: Ravina Films e Dueto Films, 2001. 73 min., son., color. Documentário.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org