

No infinitivo olhar para o mundo, Desenho¹

En el infinitivo mirar al mundo, Dibujo

In the infinitive look at the world, Drawing

*CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA*²

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo:

O Desenho é apresentado em sua abertura funcional, desde a processual até como linguagem autônoma. Nossa ênfase recai sobre o Desenho de Observação. Na discussão acerca da importância do olhar na prática do Desenho, apresentamos a riqueza semântica que circunda esta ação para compreendermos como o direcionamento de um propósito a reveste de singularidades. No trato do Desenho de observação, percorremos duas modalidades de olhar, as quais nomeamos de “olhar amoroso” e “olhar (supostamente) atento”. Foram consideradas mudanças paradigmáticas relacionadas às inovações tecnológicas desde o século XIX, o que alterou nossos modos de percepção do mundo. Dentre as referências, destacamos autores como Michel Serres, Henri Bergson, Fausto Colombo, Jonathan Crary e Maria Cristina Franco Ferraz. As referências artísticas centraram-se nas figuras de Gustav Carus, Edgar Degas, Claude Monet e Eugen Bavar.

Palavras-chave: olhar; desenho de observação; atenção; desatenção.

¹ Este texto é adaptado de uma palestra homônima realizada em novembro de 2023: “Aula Inaugural da VIII Oferta do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas, da Escola de Belas Artes/UFMG”. Muitas das considerações expostas aqui também provêm de alguns escritos, finalizados ou não. Também foram considerados aspectos de trechos de aulas preparadas para a disciplina de Desenho IV do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), ministrada em parceria com o Prof. Dr. Lincoln Guimarães, de 2020 a 2022.

² Artista visual. Pós-doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Foi docente pela Universidade Federal de Uberlândia (1991-2016) e atualmente é Professora Associada pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>. E-mail: claudiafranca08@gmail.com.

Resumen:

El dibujo se presenta en su apertura funcional, desde los procedimientos al lenguaje autónomo. Nuestro énfasis está en el Dibujo de Observación. En la discusión sobre la importancia de la mirada en su práctica, presentamos la riqueza semántica que envuelve esta acción para comprender cómo la dirección de un propósito la reviste de singularidades. Cuando se trata de dibujo observacional, atravesamos dos tipos de mirada, a las que llamamos “mirada amorosa” y “mirada (supuestamente) atenta”. Se consideraron cambios paradigmáticos relacionados con las innovaciones tecnológicas desde el siglo XIX, que alteraron nuestras maneras de percibir el mundo. Entre las referencias destacamos autores como Michel Serres, Henri Bergson, Fausto Colombo, Jonathan Crary y Maria Cristina Franco Ferraz. Las referencias artísticas se centraron en las figuras de Gustav Carus, Edgar Degas, Claude Monet y Eugen Bavcar.

Palabras clave: mirada; dibujo de observación; atención; desatención.

Abstract:

Drawing is presented in its functional opening, from procedural to autonomous language. Our emphasis is on Observation in Drawing. In the discussion about the importance of looking in the practice of Drawing, we present the semantic richness that surrounds the action to understand how a kind of purpose covers it with singularities. When dealing with observational drawing, we go through two types of looking, what we call “loving look” and “(supposedly) attentive looking”. Paradigmatic changes related to technological innovations since the 19th century were considered, which altered our ways of perceiving the world. Among the references, we highlight authors such as Michel Serres, Henri Bergson, Fausto Colombo, Jonathan Crary and Maria Cristina Franco Ferraz. The artistic references focused on the figures of Gustav Carus, Edgar Degas, Claude Monet and Eugen Bavcar.

Keywords: looking; observational drawing; attention; inattention.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Imagem: o Desenho como um sólido ou cristal multifacetado.

Imaginar o Desenho como um sólido pressupõe duas considerações: inicialmente, o Desenho sendo ele mesmo um volume. A forma tridimensional em exame, sólido regular de diversas faces, fricciona a concepção ainda corrente do que seria um Desenho enquanto ato e resultado de ações gráficas sobre um plano (Massironi, 1989; Rodrigues, 2003). Na busca de relações entre Desenho e Cristal, chega-se, talvez, a situações de projeção – desenho projetivo para um sólido e de representação, desenho de um sólido já construído. Cada uma dessas situações implica sua própria temporalidade: futuro de um sólido na projeção, passado de um sólido na representação. Quaisquer que sejam essas possibilidades, resta uma “distância” ou não coincidência do Desenho com o Volume, a não ser que relativizemos o volume para quaisquer outras tridimensionalidades que estejam entre o cristal e o plano. E este problema fica por aqui, à espera.

A segunda consideração diz respeito à diversidade de faces ou perfis de um sólido que pode ser análoga à complexidade do Desenho. Sendo este um cristal multifacetado, seus tantos perfis poderiam significar as tantas acepções/funções que a linguagem pode abarcar. Além disso, as áreas de cada face não precisam ser necessariamente iguais.

Usualmente consideramos o Desenho em sua função processual (projeto, marcação para outra intervenção que lhe sobreponha, estudo de formas e composições para a finalização em outra categoria), na visualização de uma hipótese (hipotetigrafia³), sua função descritiva (observação de objetos e fatos do entorno), criativa (elaboração de formas e situações imaginárias), delimitadora do pensamento (esquemas, diagramas e outras representações de síntese) e, não menos importante, sua função expressiva, sendo o Desenho mais do que um método: uma atitude do espírito, uma curiosidade constante pelos fenômenos e possibilidades materiais expressivas (Sausmarez, 1986), o que lhe dá autonomia como categoria artística.

Na organização de material para a elaboração de textos sobre Desenho, nos deparamos com diversas camadas significativas vinculadas a este tema de investigação; pensar sobre isto nos impele à elaboração constante de classificações

³ A hipotetigrafia refere-se à representação de uma realidade ausente (Massironi, 1989). A “grafia de uma hipótese”, para Massironi (1989), refere-se a uma questão científica, como a estrutura do DNA, os modelos atômicos e o anel de benzeno como exemplos. Esses modelos conceituais são diferentes dos modelos mentais organizados por nós mesmos. Eles são aprovados pela comunidade científica após diversos testes e experimentos; representam realidades inapreensíveis e, por se configurarem em uma teoria, o esquema constrói uma representação simplificada que nos permite compreender determinada estrutura, bem como o fluxo das ideias que a constituem.

dentro deste espectro de possibilidades. Essa diversidade não implica que textos em processo ou já realizados devam abranger todo este escopo; há sempre um recorte ou ponto de vista singular que escapa e propicia o desenvolvimento de outras reflexões e considerações. Ali, há sempre uma totalidade incompleta, inalcançável. Escrever sobre Desenho, portanto, implica ter em mente a falta de uma ou mais abordagens, camadas ou perfis de um Cristal. Isso porque nunca percebemos de uma só vez todas as suas camadas ou perfis. Quaisquer que sejam os pontos de vista a serem abordados, haverá aspectos remetentes a outras camadas significativas que, no trabalho reflexivo e textual, apresentam-se como mônadas ainda fechadas; refletir e escrever sobre é uma composição do tipo $n-1^4$. Camadas ou perfis faltantes, na tentativa de (d)escrever o Desenho – isso nos permite pensar em *inacabamento*. Desse modo, escrever sobre Desenho parece ser, via de regra, a construção de um esboço ou ensaio. Escrever sobre Desenho é esboçar, é desenhar⁵.

Talvez o ponto de garantia da empreitada seja o nebuloso ponto de partida, lugar em cujo fundo impreciso advém o desejo, que alimenta as práticas, que alimentam as reflexões, que alimentam as práticas, que alimentam o desejo.

O Desenho e sua presença na poética pessoal, na pesquisa em arte, bem como em seu ensino, tem sido o solo sobre o qual é sempre bom insistir: estou desenhando? O que, para que e como? Reside ainda alguma importância nesta prática? Estamos compartilhando estas questões? Isto não significa que tais questionamentos se apresentem muito bem definidos desde o começo de um fazer gráfico. Em muitas das vezes, desenhamos com uma consciência frouxa ou muito frouxa do que estamos fazendo em uma determinada fatia de tempo e espaço. Com Jean Lancri (2002), acreditamos que o começo pode estar no meio,

⁴ A expressão “ $n-1$ ” revela o modelo da incompletude e da multiplicidade, ou mesmo o “desvio do uno”, conforme Deleuze e Guattari (1995). O termo “ n ” indicaria a totalidade de um assunto, de um modelo de pensamento, de uma representação. A subtração de 1 a essa totalidade aponta também para a ausência de normatização, para os encontros involuntários, produção do próprio inconsciente, ações micropolíticas etc. Assim, “ $n-1$ ” demonstra a não-exaustão de um tema, a impossibilidade de torná-lo acabado e definitivo. Pelo contrário, $n-1$ aponta para novos temas que se abrem a partir de novos agenciamentos. Isso garante a multiplicidade no seio da totalidade, em que a unidade não é uma essência, mas uma parte sempre a ser subtraída em um universo mais amplo. Ou ainda, $n-1$ indica que a unicidade não sustenta a multiplicidade, pois entre elas o que existe é a tensão, pressão constante de várias maneiras de apresentação de um fenômeno (a multiplicidade) sobre uma única maneira de o fenômeno se apresentar a nós. Assim sendo, de acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 15), “[...] é preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ ”.

⁵ Chamando a atenção para o signo linguístico denotando o resultado (Desenho como categoria artística), o processo (Desenho como etapa constitutiva do vir a ser de uma obra) e, agora, meta-linguagem (Desenho como o pensamento e escrita sobre Desenho).

posição rizomática, por sinal. Com isso, investigar sobre o Desenho implica, ainda, investigar o possível de nossos atos mentais e intencionalidades; é saber de uma subjetividade que conduz e é conduzida pelo desenhar.

Muitos dos problemas que se apresentam no ensino de Desenho provêm de aspectos técnicos, procedurais e mesmo da ordem de certa “empatia” (ou não) para com este fazer. O pressuposto considerado ainda por muitos como o máximo da prática – a de que desenhar é representar tecnicamente muito bem, aproximar o referente por sua semelhança formal ao desenho feito a partir dele – dividiu o espaço da sala de aula em dois polos: os bem e os malsucedidos. É bastante comum que o Desenho seja vinculado tanto àquilo que se faz de qualquer jeito (certo desleixo com aquele fazer) quanto àquilo que se faz do jeito “correto”, em que se exige maestria na habilidade de descrever elementos da realidade objetiva.

Esta polaridade apresenta-se regularmente em sala de aula, em que a figura que “desenha muito bem” se evidencia em seu meio e acaba por intimidar o livre curso de seus colegas que não se consideram bons desenhistas ou que não possuem uma relação de pertença com o Desenho; é como se a boa técnica de uns “intimidasse” processos e respostas gráficas de outros. Enquanto estes avançam nos momentos de pura experimentação, os/as desenhistas “que desenhavam muito bem” possuem dificuldades em se desvencilharem do ideal de representação fiel em suas experimentações. Estas ficam aquém de uma independência do fazer, em que não há garantias do que será o resultado daquele processo⁶.

Daí decorrem duas percepções de certo modo reducionistas do Desenho: por um lado, o Desenho seria uma prática sem critérios; por outro lado, seria somente um sistema de técnicas voltadas à representação verossimilhante de “coisas reais ou imaginadas”, o que manteria o caráter aurático do ato de desenhar⁷. Pensar que o Desenho se localiza apenas nesses lugares de polarização é retirar muitos dos perfis de um Cristal da experiência; também é reduzir e desacreditar

⁶ Fazendo uma anedota com esta situação, é como se, para alguém, o Desenho fosse uma prática quase que transcendental; ao se fazer um traço sobre um suporte, a/o desenhista pressentisse atrás de si os grandes mestres a observarem o que ele ou ela faz. E para outra pessoa, o Desenho é uma prática qualquer, sem apego, sem história (e nesta: quem vai aparecer atrás de si a observá-lo/a?).

⁷ As considerações de Deleuze e Guattari (1995) acerca das características do rizoma como conceito operatório podem nos iluminar a este respeito. Se antes, defendíamos que pensar sobre Desenho é da ordem do n-1 (incompletude e multiplicidade), o imaginário coletivo e mesmo certas etapas do ensino de Desenho parecem obedecer aos modelos “árvore” e “raiz”, onde imperam a centralidade e o pressuposto, a raiz de onde tudo emerge e nasce, a constante remissão a um passado onde as formas e práticas foram e deveriam ser semelhantes a um modelo ideal. De acordo com os autores, “[...] toda lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. [...] Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta. A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas de árvore”. (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21). Desse modo, tomando como exemplo a representação gráfica a mais mimética da realidade, a ela se agregam os grandes mestres da história das artes e das técnicas, a exemplaridade que é difundida como meta, ideal a ser seguido.

do Desenho como um modo plural de conexão entre mundos e temporalidades. A partir de suas finalidades, podemos nos reportar ao presente, ao passado e ao futuro; ele pode ser a primeira materialização de algo que antes só residia na mente de alguém; ele pode ser um modo de pensar; ele pode ser um modo de estudar os objetos e coisas que nos circundam por meio da intensa alternância entre análise e síntese dos objetos em exame.

Consideramos até aqui alguns aspectos introdutórios, pressupostos para “darmos conta” da complexidade do Desenho a partir de um ponto de vista pessoal que se desdobra em alguns modos de relação com a linguagem. A partir de agora, nos deteremos em algumas situações para quem se põe a desenhar, tendo como ênfase *o olhar*.

2 A IMPORTÂNCIA DO/DE OLHAR

Iniciamos apontando a importância do olhar, no Desenho como em qualquer outra atividade humana em que um tipo de atenção seja necessário. Antes que qualquer desenho se inicie (tomamos como exemplo principal, os desenhos de observação), exercemos com maior ou menor consciência o ato de olhar⁸; diversos verbos correlatos constroem uma rede semântica designada a este

⁸ Em escolas de arte, é relativamente rara a presença de estudantes com deficiência visual total ou de baixa visão acentuada, embora seja relativamente mais presente haver problemas progressivos de visão (visão embaçada, sensibilidade acentuada à luz, glaucoma), acidentes e anomalias, como o daltonismo. Portanto, isto é objeto de discussão reservada, exceto nas disciplinas de mediação. Diversos outros equipamentos culturais, como museus e galerias, têm se preocupado cada vez mais com uma acessibilidade mais ampla das pessoas, adaptando seus espaços e dotando as mediações culturais de recursos como audioguias, modelos táteis e outras estratégias de inclusão de pessoas com deficiências. A questão das dificuldades (temporárias e/ou definitivas) do olhar suscita alguns debates. Sabemos de casos pontuais de problemas de visão, como em Claude Monet (1840-1926) e Evgen Bavcar (1946-). Monet sofria de catarata (opacificação do cristalino), o que é comum em pessoas idosas; em seu caso, o hábito de pintar ao ar livre, no ápice da luz solar, agravou a progressão da doença, cuja manifestação foi o embaçamento da visão, determinando o não reconhecimento das cores e a dificuldade de pintar, pois tudo lhe parecia nublado. Credita-se aos seus problemas de visão o aspecto de abstração de suas pinturas, em que de perto se parecem borrões, ficando mais nítidas à medida do distanciamento físico das obras. Monet submeteu-se à cirurgia de catarata em 1923, mas houve uma adaptação progressiva às novas condições de visão. O artista adquiriu a percepção de um tom ligeiramente azul às coisas; isso é perceptível em *As ninféias*, em que as flores são originalmente brancas, mas na pintura, possuem esse tom azulado. Cem anos após a cirurgia de Monet, foi realizada no Saint Louis Art Museum (Missouri, USA), a exposição *Monet/Mitchell: pintando a paisagem francesa*, curada por Simon Kelly. Embora o mote tenha sido o fato de que a artista Joan Mitchell (1925-1992) e Claude Monet tenham realizado pinturas em uma mesma região francesa – os Jardins de Vétheuil, ao norte da França – imediatamente visíveis são as aproximações entre as pinturas, no que diz respeito à abstração. No caso do artista francês, a abstração veio com a catarata progressiva, mas na artista norte-americana, a abstração era um programa artístico consciente, o que a vinculou ao movimento do Expressionismo

ato perceptivo: ver, enxergar, mirar, considerar, entre outros.

Olhamos conversando com alguém; olhamos as nuvens; olhamos cortando um tecido; olhamos escrevendo; olhamos em meio à neblina; olhamos os alimentos em um supermercado; penteamos, com os olhos, os cabelos de alguém. Para cada uma destas e de outras tantas ações, olhamos com nuances de sentido distintas, a depender de nossa intencionalidade. Na conversa, admiramos, avaliamos, enfrentamos, nos enamoramos; com as nuvens, devaneamos, nos distraímos, especulamos, imaginamos; na neblina, cegamos, forçamos o foco; no corte do tecido, definimos, separamos, damos precisão; na escrita, lemos, consideramos, conceituamos; no supermercado, pesamos, discernimos, comparamos; e diante dos cabelos de alguém, acariciamos, desembaraçamos, cuidamos.

Em meio a essa gama de desdobramentos do olhar, um verbo de interesse é o *considerar*. Etimologicamente, vem de com (junto) + *siderare*, *sidus* (estrela), significando meditar, ponderar sobre algum assunto. Mas se fôssemos à raiz, ou seja, o verbo considerar como ficar junto das estrelas – contemplá-las, hoje isso poderia nos parecer uma ação devaneante, um desejo de evasão, certo romantismo naquele ato mental. Entretanto, quando pensamos que as primeiras civilizações se balizaram na dinâmica de aparição, aparecimento e desaparecimento de astros, eles conseguiram vencer grandes distâncias, a partir das guias celestes. Também conseguiram ver desenhos no céu, ligando pontos luminosos e vislumbrando formas animais que seriam as constelações, nomes de figuras mitológicas que nos

Abstrato (cf. Sousa *et al.*, (2019; Watlington, 2023). Bavcar, fotógrafo, filósofo e escritor nascido na Eslovênia e naturalizado francês, é cego desde seus 12 anos, após um acidente com um galho de árvore. Suas fotografias possuem um tom soturno, como se fossem reminiscências, mas frequentemente com alguma informação gráfica luminosa. Via de regra, pessoas o informam sobre o que está diante dele e sua câmera; a distância, as pessoas, as arquiteturas. Com suas mãos, consegue ter uma ideia do espaço entre ele e o motivo; também percebe as distâncias pelas brisas e correntes de ar. Em seu texto intitulado *Um outro olhar*, Bavcar (2003) busca fazer uma “arqueologia do olhar” por meio de figuras míticas que perderam a visão, como o Ciclope e seu olhar monocular, cegado por Ulisses; Édipo, Tirésias e mesmo Argus Panoptes, gigante de cem olhos que nunca dormia por completo, pois ao descansar, permanecia com cinquenta olhos abertos. Bavcar (2003) considera Argus uma figura do mundo moderno, em que diversas câmeras nos vigiam, sem serem vistas; é o olhar da ciência e das sociedades de vigilância. No entanto, para as figuras míticas que perderam a visão, o fotógrafo estipula um tipo de cegueira metafórica, que atinge também os que enxergam. No Ciclope, o problema de vermos sempre as mesmas coisas do mesmo modo; é o olhar que repete a si mesmo. Édipo não reconhece sua própria mãe como sendo a sua esposa, ou seja, “fica cego para poder olhar a mulher” e, ao saber da verdade, priva-se da visão fisiológica, passando a usar o “terceiro olho”, direcionado ao invisível. E por fim, Tirésias, o cego que adivinha o futuro, o que ainda não poderia ser visto. Bavcar (2003) argumenta da necessidade de os videntes (os que enxergam normalmente) passarem por momentos de cegueira e se dirigirem ao invisível, às representações do mundo interior. A partir de um dito do filósofo Plotino – “se os homens não tivessem alguma coisa de solar, eles não poderiam perceber o sol” –, Bavcar (2003) conclui que aceitar a cegueira é admitir a materialidade das sombras; além do mais, os cegos são o único grupo que consegue olhar diretamente o sol; o sacrifício da visão lhes permite que “outro sol se levante”.

dariam ricas simbologias. Penso ser fantástica essa capacidade de ver formas em um pano preto imensurável. Essa capacidade que nossos antepassados tiveram – e que repetimos – de nos colocarmos a desenhar somente com os olhos e a ponta de um dedo, construindo e narrando um mundo que é possível ao nosso, mas suspenso no céu. Talvez aqueles primeiros desenhos feitos da contemplação do céu e da memorização das formas como guias de nosso nomadismo vislumbressem a vinculação do Desenho com o devir dos conceitos e das formas.

Michel Serres (2004), em seu texto intitulado *Metamorfose*, nos descreve várias passagens de sua experiência como alpinista. Ele menciona nossas práticas tão dependentes do automóvel; alguém, ao sair de um carro, caminha por um terreno plano dividindo o seu corpo em duas partes: “as cabeças permanecem na lua”, siderando, enquanto as pernas “caminham automaticamente” (Serres, 2004). A experiência em escalar uma montanha é diferente, pois o obriga a distinguir o rígido do flexível (Serres, 2004). Cada passo:

[...] constrói um ciclo cujo bom funcionamento une a visão ao toque das plantas dos pés [...]; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. [...] [a] visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento este ciclo, vocês cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro; quem sabe coloca um olho diante de cada sapato (Serres, 2004, p. 28-29).

Ou seja, a partir das “considerações” de Michel Serres (2004), compreendemos que o ato de olhar reorganiza o esquema corporal a partir de uma tarefa predominante naquele momento, dentre uma série de tarefas básicas e necessárias na relação das pessoas com o mundo, com o trabalho, com os fenômenos.

Segundo Eduardo Rocha (2020), o ato visual é complexo. Enxergar é um registro biológico; ver é um ato cognitivo, cerebral, que envolve a interpretação; focar está relacionado ao interesse em um determinado objeto; mirar relaciona-se a atingir um determinado alvo, buscar um determinado objeto. Já olhar refere-se simplesmente à movimentação dos olhos e a composição de uma determinada imagem. Embora os encontremos como sinônimos nos dicionários, enxergar e ver seriam correlatos à consciência e atenção, respectivamente, e suas modulações. Enxergar seria uma espécie de visão de sobrevoos, por meio do qual temos uma panorâmica rápida do campo visual e os diversos elementos componentes de uma cena, sem haver uma distinção entre eles; ver implica o uso da atenção visual, havendo um ponto de interesse em meio a uma diversidade de elementos.

Michel Serres (2004) nos dá o exemplo de uma visão de sobrevoos, em que ocorre uma dissociação do corpo e do olhar. Trata-se da experiência de uma viagem de avião, em que a janela revela a imensidão da paisagem, dada como

um espetáculo (Serres, 2004). No entanto, o corpo dorme, “confinado aos limites estreitos de sua poltrona” (Serres, 2004, p. 14). Vejamos outro exemplo, em que temos alguém que sobe uma colina. Dali, ele enxerga a maior generalização possível do que está diante de si, à distância. Ele vai somando fixações sucessivas rápidas de partes mais providas de informação, o suficiente para uma memorização que lhe permita reconhecer o que enxergou do alto da colina, em uma segunda vez que vai ao local. Mas é diferente se quem sobe a colina é um geólogo, um eremita, um alpinista. Aqui já houve uma intenção, preocupação e atenção, quase um “projeto” de busca de informações pelo processo e objeto de visão (Aumont, 1995). Eles são exemplos de visões de sobrevoo – mas que encerram em si modos de coleta de repertório imagético – bem como o ver atento de quem quer compreender também o processo de obtenção de seu ponto de vista. Quem quer conhecer a vista do alto tem que “dialogar” com a colina.

Para a pesquisadora Claudia Duarte (2000), ver e olhar têm suas diferenças, mesmo que sejam ações baseadas em reações musculares do cristalino a fontes de luz, impulsionadas pelos nervos óticos. Duarte (2000) já direciona estas ações para a relação de um espectador com uma obra de arte. Assume, assim, o termo olhar como o mais adequado para uma contemplação, que é, ao mesmo tempo, pesquisa e exame. O trabalho artístico provoca sensações e uma cadeia de informações, reminiscências, um jogo entre o que está fora (o objeto) e o repertório imagético interno de quem interage com o objeto. O olhar, para Jacques Aumont (1995), envolve a saída do visível (daquilo que fisiologicamente se vê) para o visual, dotado de uma dimensão humana. Isso significa dizer que o olhar define a intencionalidade e a finalidade da visão.

O que precisamos considerar é que, quaisquer que sejam os modos de contato visual com o mundo – enxergando, vendo, mirando, focando, contemplando, olhando etc. –, nós estamos vivendo experiências, dando espessura ao tempo presente e alimentando a memória para a formação de um enorme repertório visual, um arquivo mental de imagens-lembrança.

3 O OLHAR AMOROSO

Há uma pequena estória chinesa sobre o pintor Wu Daozi (também conhecido como Wou Tao Tzu), enviado pelo Imperador da dinastia Tang às margens de um rio para fazer uma paisagem daquela cena. O Imperador notou que o pintor havia voltado ao palácio com as mãos vazias; nenhum estudo, nenhum esboço. O Imperador então lhe pergunta como ele vai pintar a paisagem. O pintor lhe responde: “Tudo está pintado no meu coração”. Para o pintor, o ato de olhar e de se enamorar da paisagem já era produzi-la, havendo, entre os dois – paisagem e pintor –, uma relação de pertença mútua. Ele estava na paisagem, assim como a

paisagem estava nele.

De um modo indireto, a passagem chinesa lida com outro olhar, dado pela memória. É um olhar para dentro. O pintor passou muito tempo na margem do rio, captando o maior número de detalhes, fotografando com os olhos, escaneando o possível de cada fragmento de cena, de modo a recompor, internamente, o todo que esteve a contemplar. O olhar investigativo se dá com evidência, o pintor está concentrado, pois sabemos que a viagem de volta ao palácio talvez seja o momento mais delicado da experiência. A imagem interna pode se esvanecer durante o trajeto, tal sua fragilidade. É a força da experiência como tal que cristaliza as imagens-lembrança que ele tem daquela situação.

Já no contexto do Romantismo Alemão, temos outra passagem⁹. Um dia, o pintor e gravador Carl Gustav Carus sai com seu bloco de desenho em um de seus passeios à ilha de Rügen, conhecida por sua topografia acidentada. Ao aproximar-se de uma falésia, ele observa a agitação das águas e a elevação do nível do mar. Ele relata:

Eu queria fazer alguns estudos sobre papel, mas mal comecei a esboçar alguns traços, lancei meu caderno longe, persuadido de que aqui cada traço seria uma profanação desse fenômeno que causa palpitações de emoção e, transtornado, permaneci com os olhos fixados nesse combate entre os elementos. Mas assim, justamente, eu o havia ainda mais profundamente gravado em minha alma. No ano seguinte, fiz dessa ressaca sobre os rochedos um quadro [...] (Carus, 1999 *apud* Cotrim, 2003, p. 58).

Esse seria o sentido de “experiência” para os pintores românticos: um tal encontro com forças, sejam forças da natureza ou da realidade não visível, que lhes impregnassem os sentidos e a consciência, determinando outro patamar de criação poética.

No caso do pintor chinês, a sua concentração produziu um “desenho” da paisagem construído na relação do olhar deliberado para o objeto com a memória

⁹ Sabemos que os românticos alemães recusavam a mimese como mera reprodução do real, mas propunham uma nova função para a arte, como produção e reprodução do espírito e suas imperfeições. Essa ideia vem a partir da concepção de uma subjetividade livre, criadora, que sabia conciliar a intuição e a razão. Aqui temos a questão da autoria evidentemente colocada, por meio da explicitação das emoções e temperamentos do artista, dados no modo como ele percebe a realidade circundante. A percepção objetiva da realidade, que estava no fundamento da realização de um registro visual (um esboço, uma pintura), dialoga com o estado emocional do artista naquele mesmo ato de observação e registro da realidade, de tal modo que se sobrepõe a esta função. Outra questão de interesse para os românticos alemães é a fuga para lugares distantes do contexto urbano e do mundo burguês, encontrando em lugares até inóspitos, uma maneira nova de sentir o presente, a busca de uma nova experiência, até mesmo sinestésica, envolvendo todos os sentidos. Pintar paisagens se encontrava no desejo dos românticos de se fundirem à natureza.

retida em imagens mentais mais ou menos nítidas; na história de Carus, ele se entrega à natureza indomável e desiste de representá-la; permanece com os olhos fixados naquela situação. Em ambos, houve um investimento no ato perceptivo não distraidamente, mas concentrados em captar o maior número de dados sensoriais, para que a memória pudesse agir na reelaboração do já percebido¹⁰. Ou seja, não se colocaram de modo relaxado ou passivo diante da paisagem, pois já se direcionaram para os lugares (a margem do rio, a falésia) imbuídos da intenção de percebê-los em seus detalhes. Estar diante das cenas configurou-se como experiência; no entanto, o ato de realizar as pinturas posteriormente também se configurou como experiência. Esta, mesmo antecipada pelo preparo na retenção de imagens visuais mentais, traz outra presentidade compósita (o intervalo entre o presente imediato do fazer e aquele presente transformado em passado, do estar diante da cena), percebendo os “poros” onde a imagem “respira”¹¹ e exigindo a criação de soluções para novos “problemas” surgidos pelo hiato dentro processo de realização do trabalho.

Mas o que aconteceria se alguém, ao mirar com atenção um dado objeto, vinculasse aquele momento a outras experiências passadas afins, a afetos, de modo que esses tempos se misturassem, para além do que é a ação estrita de fitar o objeto ou de entrar na experiência? A questão é: até que ponto nossa percepção de um objeto é totalmente neutra, absolutamente acontecida no tempo presente? Trata-se de outra questão que fica por aqui, à espera.

Relacionando essa integração entre sujeito e cena na (re)construção de uma paisagem “interna” – embora vivenciada com a noção de presentidade – podemos agregar outro exemplo, acerca do filme *Stromboli*, realizado entre 1949 e 1950 sob a direção de Roberto Rossellini (1906-1977)¹².

¹⁰ Citamos Henri Bergson (2008 *apud* Bitterbier, 2011, p. 74), que, em *Matéria e memória*, diz: “[...] perceber todas as influências de todos os pontos dos corpos seria descer ao estado de objeto material. Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse discernimento prático”. Isso significa dizer que, em uma percepção dada pelo pragmatismo de uma intencionalidade, essa percepção “escolhe”, dentro do universo de imagens, aquelas que possam alimentar o interesse da consciência.

¹¹ Virginia Kastrup (2007) menciona o exemplo de Gilles Deleuze explicando como é o seu processo de preparação de cursos. Ao afirmar que ter uma ideia é algo raro, torna-se necessário preparar-se para o encontro com a ideia. Ter uma ideia, para ele, é um devir cognitivo apreendido do esforço anterior a esse devir. De acordo com a autora, “[...] preparar um curso não é estudar para obter informações, para acumular um saber e posteriormente transmiti-lo aos alunos. É antes ler os textos estando atento, à espreita dos problemas que eles colocam, às vezes ler nas entrelinhas, nos poros onde a escrita respira, captar suas ideias, suas lufadas de ar fresco. É repetir a leitura e deixar que ela reverbere em si, o que toma tempo” (Kastrup, 2007, p. 61).

¹² O diretor do filme é um dos expoentes do neorealismo italiano, movimento marcado por apresentar a realidade socioeconômica de uma época; como se origina do pós-guerra, é comum o retrato de situações desse período, como a pobreza, o desemprego, o desalento. O neorealismo se vale de uma mescla entre ficção e documentário, por incorporar figuras do lugar onde o filme

Stromboli é uma pequena ilha na costa norte da região da Sicília, que abriga um vulcão ainda em atividade. Uma das principais atividades econômicas da ilha é a cultura de azeitonas e a pesca. O filme se passa no contexto pós-guerra e se inicia em um campo de concentração em Farfa, lugar onde ficavam pessoas à espera de imigração para a América. Karen (interpretada por Ingrid Bergman) é uma lituana que não consegue o visto de imigração e sua única saída é se casar com o italiano Antonio, que conheceu no campo de concentração. Antonio é natural da aldeia de Stromboli, e é para lá que se dirigem para começarem a vida de casados. No entanto, ela não suporta viver na aridez e na vida difícil da ilha, os costumes de vida totalmente diferentes dos seus e o idioma, entrando em conflito com Antonio e com a população local. A cena final do filme dura pouco mais de 15 minutos e possui poucos cortes¹³. Tornou-se polêmica porque mostra a fuga de Karen em direção ao vulcão Stromboli, que está sinalizando uma erupção, pois solta gases tóxicos e fumaça pela ilha.

A cena final é repleta de enquadramentos: alguns planos-sequência, apresentando desde planos abertos, passando por planos americanos, meio-primeiros-planos, chegando a close-ups e planos-detelhe da atriz; sua expressão corporal e facial é explorada ao máximo, no sentido da apresentação da angústia, medo e sufocamento pela fumaça expelida pelo vulcão. A câmera assume assim, um lado tátil evidenciado; é como se estivéssemos juntos da personagem. Ocorre que Rossellini, o diretor, estava apaixonado por Bergman, a atriz; logo após as filmagens, eles assumem o romance.

Nessa relação entre o sujeito enamorado e sua insistência em reter o máximo possível de imagens do objeto amado, o conto de Ítalo Calvino (1923-1985), “[...] a aventura de um fotógrafo”, também é oportuno aqui. Trata-se da história de Antonino Paraggi, um funcionário público que gostava de conversar com seus amigos sobre a filosofia das pequenas coisas e eventos cotidianos. No entanto, Antonino ia se sentindo cada vez mais só, excluído de uma prática cada vez mais recorrente e invasiva dos dias, que era o ato de fotografar. As pessoas, incluindo sua rede de amigos, fotografavam tudo o que acontecia sob os seus olhos. A saída para permanecer em contato com os amigos era fotografar nas ocasiões em que se encontravam; Antonino era incluído nos eventos somente no momento em que lhe pediam para fotografá-los; portanto, ele nunca aparecia nas imagens. Aproveitava essas ocasiões e foi assim que aprendeu a fotografar. Mas aproveitava também para filosofar sobre aquele estranho hábito das pessoas colecionarem imagens, ao invés de colecionarem imagens-lembrança. Uma vez, conversando sozinho, disse:

é produzido; interessa aos cineastas a apresentação de uma realidade local, não sua representação.

¹³ Ver o filme completo pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=3obALyRVayY>.

O único modo de agir com coerência é tirar pelo menos uma foto por minuto desde quando abre os olhos de manhã até quando vai dormir. Só assim os rolos de filme constituirão um diário fiel de nossas jornadas, sem que nada fique excluído (Calvino, 2013, p. 48).

A ocasião para realizar esta empreitada surge quando conhece Bice. Fotografa-a na praia e depois, ao montar um estúdio fotográfico. Eram inúmeras as possibilidades de pose; conforme Calvino (2013, p. 51), “[...] havia muitas fotografias possíveis de Bice e muitas Bices impossíveis de fotografar, mas aquilo que ele buscava era a fotografia única [...]”. Dali, iniciam um romance, foram morar juntos. Antonino investiu em aparelhos cada vez mais potentes para realizar o seu desejo: fotografar Bice desde a hora em que ela acordava, até quando dormia. Na verdade, no rígido método a que a impôs, queria obter a imagem ideal sem que ela percebesse ser olhada; era uma Bice invisível que ele queria capturar com a lente da máquina. Ocorreu o previsto: Bice se cansou e o deixou. Em uma crise depressiva, Antonino começou a fotografar a ausência de Bice, disparava a máquina compulsivamente com o olhar no vazio.

Tecendo uma relação entre as passagens: a do pintor chinês Tao Tzu, a do pintor Gustav Carus, a do cineasta Roberto Rossellini e a de Antonino Paraggi, parece-nos que o que os move é um tipo de amor. Um afeto tal que os une à cena ou ao objeto de interesse, mesmo diante de uma paisagem difícil, um temor, um arrebatamento e uma fantasia. Cada qual construiu o seu modo particular de registro do impacto de um encontro. O pintor chinês e o pintor alemão não possuem registros imediatos e compartilháveis de seus encontros impactantes. Mas o cineasta e o personagem fotógrafo criaram documentos visuais imediatos às suas experiências. Isso porque estes já vivem em sociedades em que a memória clássica cedeu lugar para a memória exteriorizada.

O que normalmente se nomeia de “memória clássica” advém da idade antiga, em que a oralidade era o modo imperante de comunicação. Sem a imprensa e mesmo com recursos esparsos de suportes para registros, era primordial o treinamento da faculdade da memória para que discursos, loas, poemas e peças teatrais fossem declamados por oradores, poetas e atores, sem as interrupções do esquecimento. Em termos gerais, o recurso mais difundido de se lembrar era a vinculação de alguma coisa ou objeto a um tema; palavras, frases e outras expressões principais eram vinculadas a imagens (*imagines agentes*) com as quais se desenvolvia o tema e estas, colocadas em um lugar específico (*os loci*), geralmente edificações e outras estruturas com função de guarda: pátios, palácios, quartos, jardins, armários, gavetas, entre outros. As palavras e imagens principais eram guardadas em uma dada ordem no lugar escolhido; visualizar a arquitetura auxiliaria na lembrança das imagens, palavras e textos. As lembranças seguiam

seu rumo; passar por cada parte da estrutura era dar sequência ao discurso. Aristóteles diferencia *mneme* de *anamnesis* em que *mneme* seria a lembrança que surge na mente, podendo aparecer por meio de uma afecção e consistindo na conservação do passado; e *anamnesis* seria a busca da lembrança, seu chamado ou ativação (Colombo, 1991; Ricoeur, 2007). No entanto, é preciso ter em conta a importância da visão e das impressões visuais como o sentido privilegiado para a ação da memória. Cícero adverte sobre isso ao destacar a importância do poeta Simônides, considerado o pai da arte da memória:

Simônides [...] percebeu de modo sagaz que as imagens das coisas que melhor se fixam em nossa mente são aquelas que foram transmitidas pelos sentidos, e que, de todos os sentidos, o mais sutil é o da visão e, conseqüentemente, as percepções recebidas pelos ouvidos ou concebidas pelo pensamento podem ser mais bem retidas se forem também transmitidas a nossas mentes por meio do olhar (Yates, 2007, p. 20).

Enquanto as menções acima referem-se a técnicas de memorização, Henri Bergson (2006a) quer compreender a relação entre consciência e memória, perceber a estrutura dessa relação. Ele nos propõe um modelo de pirâmide para o entendimento do esforço intelectual necessário para a evocação de uma lembrança, valendo-se da expressão de “planos de consciência”, que são planos constituídos pela multiplicidade de imagens visuais, auditivas, motoras que foram captadas pela percepção; uma espécie de material simples a ser retido e trabalhado (Bergson, 2006a).

A pirâmide é formada pela sobreposição de diversos planos de consciência. Quanto mais próximos da base, os planos concentram *imagens* perceptivas ou mnésicas, que são representações com contornos distintos, cada vez mais próximas das sensações corpóreas. São imagens múltiplas, habitando um mesmo estrato (plano de consciência) e se justapondo umas com as outras, construindo associações entre si. Há uma homogeneidade das imagens, mesmo que representem objetos distintos. A operação se dá em movimentos horizontais, em termos de extensão e superfície de cada plano. Na medida da ascensão na pirâmide, os contornos das representações diminuem, chegando ao cume, em que uma ideia não apresenta contorno algum; ela é a contração de múltiplas representações, *esquema* sem forma definida – uma abstração. O movimento obedece a uma verticalidade, atravessando planos. Seus elementos constituintes estão interpenetrados uns nos outros e, por isso, indiscerníveis.

Em síntese, a evocação de uma lembrança pode ser automática, não exigindo esforço, como se fosse uma memória espontânea; ela apenas recorre às imagens que estão nas partes mais baixas da pirâmide. Bergson (2006a) nos

explica que a rememoração de um verso aprendido na época da escola obedece à tendência de que seus elementos se associem no mesmo plano de consciência. Percebemos que o verso permaneceu no tempo quando o recitamos: uma palavra chama outra e assim por diante; o verso é recitado. No entanto, uma reflexão sobre o significado do verso mais atrapalharia do que favoreceria o mecanismo de evocação (Bergson, 2006a).

Na lembrança espontânea, é mais importante recuperar as imagens do que recorrer a uma estrutura que as organize e gere sentido para aquele conjunto (o esquema). No entanto, a evocação voluntária de uma lembrança é mais complexa, pois envolve o acesso a uma representação esquemática, única, simples e indivisa das imagens que compõem o objeto de lembrança. Residindo no cume da pirâmide, a representação esquemática realiza o esforço intelectual de atravessar os diversos planos de consciência, cada vez menos elevados e mais próximos da sensação, convertendo-se em uma representação imagética. Os esquemas são dinâmicos porque são virtualidades e as imagens, atualizações dessas virtualidades. O esquema:

[...] consiste em uma *espera* de imagens, em uma atitude intelectual destinada tanto a preparar a chegada de certa imagem precisa como no caso da memória, como a organizar um jogo mais ou menos prolongado entre as imagens capazes de vir aí se inserir, como no caso da imaginação criadora (Bergson, 2006a, p. 144).

Podemos perceber como os pintores Tao Tzu e Gustav Carus valeram-se da *mneme* e o afeto que sentiram pela cena a ser memorizada; depois, destacou-se a *anamnese*, pois produziram pinturas após o contato com as paisagens originárias, sem qualquer registro material anterior. No caso de Bergson (2006a), a *mneme* se aproximaria de uma lembrança espontânea, ao passo que foi possível perceber o esforço intelectual dos pintores para a evocação de uma lembrança voluntária, o que se aproximaria da *anamnese*. Também há de se registrar o esforço inventivo de realização das pinturas, no sentido de recomposição das imagens agentes e das imagens perceptivas com esquemas, na representação do que é e não é a revolta do mar, é e não é o rio.

No caso de Antonino Paraggi e Roberto Rosselini, não podemos dizer que não se valeram da memória clássica e dos esforços intelectuais na evocação da memória voluntária. No entanto, por se valermos de dispositivos de produção, reprodução, arquivamento e distribuição de imagens, reforçamos o uso da memória contemporânea, em que impera o arquivamento de gravações, cujas imagens-lembrança são acessadas pelo exterior de quem está a pesquisar. As fotografias são elementos interessantes porque são metonímia da realidade; figuram o

objeto, atestam a sua existência, são lembranças materiais do acontecido e, ainda, são autônomas em relação ao referente. Estes aspectos nos fazem refletir. Nos exemplos de Antonino, que quer esquecer um amor fotografando sua ausência; e em Rosselini, cuja produção de um excedente imagético respectivo ao objeto evoca a sua força e o seu fascínio.

Se na memória clássica o lugar era fundamental para a deposição da imagem agente, esse lugar acessado era interno à pessoa que se valia daquela técnica; o lugar mnemônico também tem importância fundamental na memória contemporânea, mas ele é externo ao corpo do indivíduo, convertido em arquivos domésticos ou institucionais, analógicos ou digitais; o lugar pode ser acessado somente por seu proprietário ou por outras pessoas supostamente autorizadas a fazê-lo, em tal velocidade que procurar e encontrar se dão quase que simultaneamente.

4 O OLHAR (SUPOSTAMENTE) DESATENTO

Algo que sempre me chama a atenção, na obra *O copo de absinto* (1875-6), de Edgar Degas (1834-1917), é o olhar para alhures da personagem feminina. Embora o título da obra seja o nome de um objeto, em minha interpretação é o olhar da mulher a personagem principal da cena. É como se ela estivesse e não estivesse ali, talvez nem houvesse percebido a presença do pintor a observá-la. Sendo as personagens reais – ela, a atriz Ellen André; ele, o gravador e pintor Marcellin Desboutin – se poderia deduzir que a cena originária é real, Degas estaria ali a observar as personagens no café¹⁴. A posição incomum de sua assinatura, não no canto direito inferior do quadro e sim sobre a mesa no primeiro plano, poderia ser o indício de sua presença na cena, em modo diferenciado: uma testemunha¹⁵.

Continuando nesta linha de interpretação, é muito interessante o

¹⁴ De fato, a pintura foi realizada no ateliê de Degas e não diretamente na cena; no entanto, não sabemos ao certo se ele realizou estudos diante dos modelos. Conforme o site do Museu D'orsay, onde se encontra a pintura, temos as seguintes informações: “[...] o café é identificado como “La Nouvelle Athènes (A nova Atenas), na Place Pigalle, um ponto de encontro de artistas modernistas e ambiente de boêmios intelectuais. O enquadramento nos dá a impressão de um instantâneo fotografado por um espectador em uma mesa próxima. No entanto, esta impressão é enganosa, pois, na vida real, o efeito de vida real foi cuidadosamente planejado. A tela foi pintada em um ateliê e não no café. Degas pediu a pessoas conhecidas que posassem: Ellen André era atriz e modelo artística; Marcellin Desboutin era gravador e artista. A pintura prejudicou sua reputação e Degas teve que declarar publicamente que eles não eram alcóoltras” (Dans [...], 2024, s. p., tradução nossa).

¹⁵ A posição da assinatura do pintor, no espaço pictórico, guarda algo de performativo e me evoca a posição de assinatura do pintor Jan Van Eyck em *O casal Arnolfini* (1434). “Jan Van Eyck esteve aqui”; a afirmativa situa-se em posição central, entre as personagens que realizam as núpcias e pouco acima do espelho, revelando também sua presença e a de outra, como testemunhas do casamento. No entanto, não se trata de testemunhar algo solene como um casamento de um importante burguês; em Degas, ele seria apenas a testemunha ocular de uma cena corrente de bar.

desencontro de intenções, presenças e olhares na cena. Há três tipos de olhar na pintura: o olhar do gravador Desboutin parece *observar* algo no extracampo da pintura; o olhar da atriz é vazio e soturno, dirigido ao chão; e o olhar de Degas seria o olhar atento à cena, esboçando-a, para pintá-la no depois (nós não vemos o pintor olhando a cena, na cena. A pintura é o efeito deste olhar).

Menciono a pintura de Degas porque ela me evoca práticas de desenhistas/estudantes de arte em diversos lugares, em busca silenciosa de modelos inadvertidos para a elaboração de croquis de observação. Isto é algo relativamente comum. No entanto, o mais comum tem sido o uso de câmeras de celulares, com as quais as pessoas registram seu entorno, situações e pessoas. A magia destes atos de registro sem câmera reside não apenas nos resultados gráficos, à mercê de momentos fugazes e descontínuos de tempo.

Pensando neste caráter relacional de um desenho de observação, há um jogo implícito entre quem vê atentamente o objeto diante de si e o próprio objeto. Imóvel como coisa, quando o objeto é outra pessoa, a complexidade se instaura. Se a pessoa percebe que é modelo para a/o desenhista e nada faz, ocorre um singelo acordo tácito de que, como modelo, ela ou ele consente no desenho em processo. Por outro lado, há uma silenciosa aventura no olhar descontinuado e atento para alguém que se coloca relativamente longe de nós e ao mesmo tempo, ainda não se dá conta do que acontece. Esta aventura mágica do croqui se desfaz, se o sujeito desavisado de ser objeto do olhar do outro descobre que participa de um jogo sem o seu consentimento. De seu lado, passa a existir um grau de desconfiança, para depois ele ou ela chegar à suspeita de que está sendo representado, criando uma expectativa acerca do resultado. Como nós, desenhistas, percebemos esses humores por meio dos olhares que a/o modelo nos lança?

Do lado de quem desenha, ocorre outra coisa nesse misto de atenção e contemplação do modelo. Trata-se de uma ação singularizada porque é uma contemplação com interesse, curiosidade, desejo de investigação. Se o croqui ainda não começou, apenas ocorre o olhar para o outro, desenhando-o com os olhos.

Olho com atenção o modelo; minhas mãos descansam e os olhos trabalham. Esse momento requer o estado mais desperto, como escreveu Paul Valéry (2003). Para ele, a vontade de querer ver – essa deliberação do olhar – instaura-o como ação comandada pela vontade, separando-o de uma simples mirada (Valéry, 2003). O mesmo objeto aparece para mim com a forma completamente distinta de quando eu o desenho apenas pelo olhar. São, de fato, duas vias distintas para o que se dá a ver: o objeto mais familiar se torna completamente diferente e o objeto mais estranho vai incorporando certa familiaridade. Ou seja, é a atenção voluntária a um objeto que me demanda a realização de seu desenho virtual, feito somente com o passeio dos olhos, e isso vai precisando minha percepção de tal

maneira que transforma a ideia inicial que eu possuía daquele mesmo objeto: antes eu acreditava conhecê-lo, mas o desenho virtual sofisticava minha percepção acerca dele. O olhar torna-se incisivo, percorre a extensão do objeto e o “disseca”; o olhar atento identifica (ou constrói) os seus contornos, seus movimentos internos, suas relações de proporção com outros corpos. Esse momento é importante porque estou dissecando o objeto com os olhos; ao mesmo tempo, reúno imagens mentais da cena e, com elas, alimento meu repertório de imagens-lembrança para que uma etapa posterior se inicie. Quanto mais dados retenho naquela dissecação visual, mais a memória terá força no desenho de observação.

O perigo é a/o modelo inadvertida/o perceber o meu olhar amoroso em sua direção e classificá-lo como um “flerte”.

Esse momento é análogo ao do pintor chinês diante da margem do rio. De certo modo, também é o momento do pintor alemão na falésia. Este, mais enfático em seu drama; o chinês talvez o tenha feito de maneira mais contida, menos performativa. Mas ambos desenharam as cenas, somente olhando-as concentradamente.

Paul Valéry (2003) também escreve sobre a diferença entre ver e traçar. Ele começa apontando uma grande diferença entre ver algo sem o lápis e ver algo segurando um lápis. O estar desperto é a antítese do sonhar, coloca o escritor. E aqui podemos fazer uma correlação ao siderar – aquele olhar o céu como se estivéssemos sonhando – e olhar o céu apontando o dedo para uma constelação ou outro fenômeno celeste. No desenho sem o lápis, o traçado é visual; é somente o olho quem guia nossos passos e desperta nossos sentimentos.

Segurar o lápis é a senha para começar a traçar sobre a superfície do suporte.

A partir deste momento, o olhar para o objeto alterna-se em relação ao olhar para o papel, de início, vazio. A atenção também se detém no olhar para o papel como espaço de projeção das imagens mentais que reunimos do modelo, por meio do exercício anterior de sua dissecação visual. Trata-se agora de um olhar diferenciado daquela ação objetiva diante do objeto. O papel vazio torna-se a tela de projeção de uma imagem mental; portanto, é um olhar subjetivo. Quando começamos, de fato, a empunhar o lápis e traçar marcas, sejam as pequenas marcações e delimitações espaciais quanto aquelas decisivas – esses movimentos iniciam a performatividade do Desenho, a realização do “desenho material”, por assim dizer.

Menciono a performatividade do Desenho porque, ali, o olhante revela que o seu olhar atento e insistente produziria algo passível de ser mostrado ao outro, objeto do olhar. O olhar da/do desenhista circula: ora o objeto, ora o vazio decrescente, ora o desenho crescente. A memória contribui por meio da lembrança da cena que ficou na mente. É como se o olhar confiasse à memória a função de figuração e, nessa troca de comandos, a mão materializa incertezas e

desconfianças do desenho em processo. Em uma determinada rítmica, o olhar vai e vem, do papel à cena, como que conferindo as semelhanças e dessemelhanças na tradução que está em processo.

Conforme apontado anteriormente no exemplo de Michel Serres (2004), o olhar atento reorganiza o corpo para aquela tarefa: os olhos vão para as mãos que trazem para o papel o traçado visual, que agora é fruto da manualidade. Quanto mais linhas vão surgindo no papel, maior a chance de errar, pela dialética intrínseca entre três gestos: o que vai construindo o devir de uma forma (seu futuro), o presente da observação da cena e o passado do que ficou na memória. Esses estratos se combinam para dar a noção de presentidade do Desenho de observação.

Voltando à pintura de Degas, a meu ver, ela representa o efeito desta dialética: três posturas ou gestos temporais (passado, presente e futuro) tramam outro Agora que está na representação feita no ateliê. Essa trama entre o distante (o suposto croqui no Café, diante das personagens) e o próximo (a recolocação da cena, na pintura), torna visível uma temporalidade compósita, bem como a diferença nos olhares das personagens. Trata-se de um embate silencioso entre o olhar atento (o de Desboutin, de certo modo) e o desatento (o da personagem representada por Ellen André).

Colocamos antes sobre a atenção, como requisito para a realização de um desenho de observação, mesmo na qualidade de croqui. Desse modo, a atenção é um modo operacional do olhar e está presente em qualquer ação revestida de interesse visual, para além do Desenho. Agora, apontamos uma dialética existente entre o olhar atento e o olhar desatento, compondo a trama temporal da pintura.

Considerando o contexto de sua realização, segunda metade do século XIX, havia já um conjunto robusto de considerações científicas e filosóficas acerca da percepção visual, da atenção e desatenção como temas de estudo, que continua durante as primeiras décadas do século XX. A invenção de novas tecnologias de produção e reprodução de imagens (estereoscópio, fotografia, cinema), a disseminação de transportes mecanizados urbanos foram fatores que alteraram a percepção, reconfigurada a partir de novos estudos do sistema ótico. Antes do século XIX, o dispositivo da câmera obscura era o modelo epistemológico e também do funcionamento do aparelho ótico. O olho humano era comparado a uma lente. A produção de imagens baseava-se em leis newtonianas de reflexão e refração da luz, e isso tomava em conta um sujeito apriorístico em relação à exterioridade objetiva, ou seja, um corpo estável. Desse modo, a corporeidade do indivíduo não interferia em sua percepção visual (Crary, 2012; Ferraz, 2010). Essa ideia de que as leis físicas da óptica presidem a percepção dos sentidos também obedece à tradição cartesiana, em sua separação corpo e mente. Para Descartes, não era o corpo que percebia as imagens via seus sentidos; esta percepção era

atribuição da alma, que habitava o cérebro. No entanto, a materialidade do corpo poderia enganar a percepção, provocando distúrbios na alma que afetariam o modo de perceber os fenômenos, tal como em situações oníricas.

Este pressuposto de que a percepção era vinculada a leis físicas e a um sujeito dado *a priori* distanciava a percepção de uma subjetividade singular que poderia compreender o sensível de outra maneira. A mudança deste paradigma vem, em parte, com a Teoria das Cores, de Goethe. Neste livro, o autor realiza alguns experimentos focados em processos de percepção, os quais permitiram a ele reconfigurar o lugar e função do observador na construção de uma imagem visual¹⁶.

A partir dos postulados de Goethe e com o desenvolvimento de novas ciências empíricas, como a psicofisiologia e a fisiologia ótica, o olho adquire uma nova perspectiva, pertencendo à contingência e à variabilidade corporal, desdobrando-se em um estatuto diferenciado para a imagem. Tais estudos sobre a percepção são vinculados a uma sobredeterminação da constituição fisiológica do observador, ou seja, vinculados à “materialidade” do corpo, aos problemas do órgão de visão. Desse modo, esvaziou-se a ideia de um olho-lente que desembocava em uma transparência do sujeito percipiente, diante da realidade. Pelo contrário, o olho vai se tornando cada vez mais um órgão complexo fisiologicamente, cujo funcionamento está ligado ao sistema nervoso central e ao cérebro. O ancoramento da visão no corpo permite a percepção e estudo de novos fenômenos visuais, como o paralaxe, a pós-imagem, persistência retiniana, dentro da psicofisiologia e fisiologia ótica¹⁷.

¹⁶ Neste livro, Goethe sugere dois experimentos dentro de uma câmera obscura. Um indivíduo deveria fixar seus olhos na parte iluminada da câmera, onde está o orifício. Em seguida, deveria se voltar o olhar à parte escura da câmera. Neste momento, poderia ser vislumbrada uma imagem circular e com cores em constante transformação. Em outro experimento, um indivíduo fixa o olhar em um objeto colorido. Sem que seus olhos se movam, outra pessoa retira o objeto de sua frente; são percebidas cores e luzes, mas não pertencentes ao objeto, já que este foi retirado da frente do indivíduo. Por meio desses experimentos, Goethe deduz que as imagens coloridas são contaminadas por zonas de sombra e construídas no próprio corpo, sendo efeitos de um olho que vê, o que contraria o paradigma newtoniano e cartesiano anterior, que postulava que a visão era sustentada por raios luminosos de síntese da brancura da luz, e a alma como o lugar onde a visão se dava. Ou seja, o mundo objetivo deixa de ser entendido como uma exterioridade que se apreende de imediato. Quando “[...] a produção de imagens pode ser desvinculada de um mundo exterior – fixado, estável, seguro –, desestabilizam-se, no mesmo gesto, as certezas que envolviam tanto o sujeito quanto o objeto de percepção” (Ferraz, 2010, p. 26).

¹⁷ É o caso dos estudos de Hermann von Helmholtz (1821-1894) acerca dos fenômenos entópicos, imagens similares a “cobrinhas” de dentro do próprio olho, produzidas em situações de extrema fadiga. Estas pequenas linhas curvas se interpõem entre o olho e o que ele vê. De acordo com Ferraz (2010, p. 27), “[...] a opacidade da visão ocular chega assim a transformar o próprio olho em objeto da visão. O olho torna-se portanto produtor de curiosas imagens, desprovidas de uma referência necessária a qualquer exterioridade”. Helmholtz também inventou o oftalmoscópio, aparelho que permitiu observar em profundidade a estrutura do olho humano e do nervo óptico,

É nesse sentido que a modernização de estudos sobre a percepção acompanham a modernidade do século XIX, com seus avanços tecnológicos em diversas áreas, para além dos estudos derivados da ótica. A modernidade deste contexto é marcada por um observador de ‘segundo grau’ (Ferraz, 2010), pois consegue voltar sua observação a si mesmo e ao seu corpo. Esta nova relação percepção/corpo foi uma das “[...] condições para o surgimento da visão autônoma, isto é, para uma separação (ou liberação) da experiência perceptiva de sua relação necessária e determinada com um mundo exterior” (Crary, 2004, p. 68). Percebemos, pois, uma crescente perda de limites entre o exterior (mundo) e o interior (subjetividade, corpo), como uma das marcas do século XIX. Se percebemos antes esta perda de limites entre o mundo e a subjetividade do artista no contexto do Romantismo, agora essa perda fica evidenciada pela racionalidade dos estudos científicos.

Virgínia Kastrup (2007), a partir de escritos do psicoterapeuta Pierre Vermersch, entende a atenção como um processo flutuante no processo de criação, como se ela obedecesse a um amplo espectro que vai da dispersão à concentração. Cada modo de exercício da atenção compõe o processo de criação, o que a torna uma espécie de “solo movente” sobre o qual o ato criativo acontece. Neste processo, atuam, por um lado e conjuntamente, a dispersão e a distração; e, por outro, o foco e a concentração. A concentração possui uma espessura temporal, ao passo que a focalização é instável e superficial. A atenção focada faz sobressaltar algo (um estímulo, um objeto) entre tantos outros; já atenção concentrada nos coloca à espreita de algo do possível: este estímulo externo pode ser percebido e integrado a um conjunto de ideias e ações em processo. A distração pode ser entendida como uma atenção errante, vagando desde o foco de uma tarefa até um campo maior em que estímulos diversos podem advir do mundo subjetivo ou objetivo.

Pensamentos deslocados, vagas lembranças, objetos em segundo plano, percepções e ideias fluidas, esses momentos e outros são situações que ocorrem ao ser distraído, cuja atenção deslocou-se para outro lugar; portanto, um distraído não é alguém desatento, mas alguém que mantém sua concentração, mesmo com sua errância. Já a dispersão envolve a reiteração constante do deslocamento do foco de atenção, como se esta migrasse incessantemente de um estado mental a outro, o que diminui a espessura da experiência, em termos de consistência e duração. Podemos exemplificar a pessoa dispersa como aquela que “surfa” no mar virtual da internet, não parando em ponto algum, ou mesmo a que zapeia em algum canal de streaming, sem se aprofundar nos efêmeros resultados de busca.

além de ter-se dedicado à medição da velocidade de um impulso nervoso. Gustav Fechner (1801-1887) também se destacou neste campo, ao quantificar as sensações humanas, mensurando-as em termos de comportamento. Abriu-se uma porta para o controle dos sentidos – notadamente a visão - por meio de técnicas externas de estimulação e controle, equiparando-os a outros processos de quantificação da cultura moderna (Crary, 2004).

Pensando nos olhares de Desboutin e de Ellen André: como seriam os olhares daquelas personagens, a partir das colocações de Virginia Kastrup (2007)? Talvez Desboutin lançasse um olhar de focalização para algo pelo qual ele logo perderia o interesse. Kastrup (2007) nos informa que a atenção focada possui uma imagem: a de um foco de luz. De acordo com a autora, “[...] a atenção focada ilumina um estímulo ou um objeto entre uma infinidade de outros, com uma atividade de inibição concomitante dos demais” (Kastrup, 2007, p. 62). Estar sentado no café poderia ter tornado Desboutin como aquele que ora observa uma ação, ora outra. De certo modo, quando desenhamos de observação, ligamos nosso foco de luz em vários momentos, cobertos por uma ação maior que envolve a atenção no objeto a ser representado. Quanto a Ellen André, fica difícil classificá-la; o corpo com a coluna curvada compõe com o olhar uma situação que poderia designar ausência ou outra afecção, como o tédio ou a melancolia. Ellen não está distraída, desatenta, sem foco. Talvez seja por isso sua posição tão marcada na composição, inerte como estão a jarra vazia e os copos, com a bebida.

Voltemos a Henri Bergson. Ao comentar sobre a percepção pragmática do mundo, percebe que ela capta do entorno aquilo que é necessário à manutenção dos hábitos (Bergson, 2006b), correspondendo à memória-hábito (comportamentos automáticos, gestos repetitivos). De acordo com Leopoldo e Silva (1992, p. 10), “[...] a atenção mantém nossa consciência perceptiva e intelectual ligada aos aspectos instrumentais do real”. Esta percepção habitual está atrelada à ideia pré-concebida de elementos fixos no espaço e no tempo. A ideia de movimento dos corpos se dá por meio de comparação de suas posições entre pontos demarcados de uma dada trajetória. São esquemas que espacializam o tempo, não reconhecendo que a realidade é em essência, movente; o que fazemos não é perceber a realidade e sim espacializar o tempo para agirmos nela.

A linha que medimos é imóvel, o tempo é mobilidade. A linha é algo já feito, o tempo aquilo que se faz e, mesmo, aquilo que faz de modo que tudo se faça. A medida do tempo nunca versa sobre a duração enquanto duração; contamos apenas um certo número de extremidades de intervalos ou de momentos, isto é, em suma, paradas virtuais do tempo (Bergson, 2006b, p. 5).

O constante passar marca a essência do tempo; o constante mover marca a essência do espaço: o ser é devir, dando-se em um fluxo temporal contínuo. A questão então não é renegar esse tipo de percepção, afim ao mundo do senso comum e do intelecto, mas não compreendê-la como a única modalidade de percepção. Para Bergson (2006b), os artistas conseguem perceber a realidade diferentemente do costureiro; por meio de suas obras, percebemos o inesperado e insuspeitado do cotidiano.

Diferentemente das outras pessoas, em que a atenção é o mecanismo pelo qual a percepção se torna seletiva, artistas são “desatentos”, pois sua percepção está desarmada do pragmático. A atenção pragmática contínua denota o esforço e a tensão diante da realidade – é um modo de dominá-la. Artistas lidam com o relaxamento desta tensão e esforço contínuos; a descontração, a distração e a desatenção são modos de expressão da percepção alargada, a qual Bergson (2006b) reclama como possibilitadora do contato com a realidade movente. A percepção peculiar de mundo, vinda do artista, é responsável por sua desatenção. Franklin Leopoldo e Silva (1992, s. p.), comentador de Bergson, escreve a respeito:

[...] há uma evidência de que se pode perceber a realidade tal como não o fazemos habitualmente. Trata-se de dar à percepção o caráter que ela não tem no nosso trato costumeiro com o mundo. Que isso é possível, prova-o a arte. [...] há uma percepção do real que nele vê mais coisas do que aquilo que habitualmente percebemos (Leopoldo e Silva, 1992, s. p.).

Para o filósofo brasileiro, nós não conseguimos perceber o mundo como faz um/uma artista. Sua percepção peculiar é alargada e aprofundada; nós apenas conseguimos perceber o que ele/ela produz: “[...] a arte enquanto produto é uma realidade, a arte enquanto gênese desse produto é um enigma. Mas mediante a realidade da obra podemos lançar um olhar para a região enigmática em que ela se produz” (Leopoldo e Silva, 1992, s. p.).

É comum que espectadores, diante de uma obra de arte, comentem que não percebem a realidade como um/uma artista a percebe¹⁸. Esta percepção singular do banal traz uma componente de imaginação no ato criativo; no entanto, não se pode dizer que se trata de uma realidade imaginária (aqui entendida como fingida); a obra é um misto do que ele ou ela conhece e imagina. Esse não-percebido traz algo de invisibilidade. No entanto, essa parte invisível, imperceptível, não é transcendência da realidade, mas provém de seu enraizamento no interior da própria realidade. Disso decorre o caráter inabitual e extraordinário desta visão que é invisível e não-percebida pelos outros.

As pessoas vivem atentas aos seus dias. Os artistas também prestam atenção, mas a desatenção a que Bergson (2006b) se refere lhes possibilita experimentar um sentimento de coincidência com a realidade.

¹⁸ Continuamos com Franklin Leopoldo e Silva (1992, s. p.) quando o autor destaca que o “[...] senso comum sempre se espantou com esse aspecto misterioso que é o próprio centro da criação artística: como o desligamento da realidade, a desatenção às coisas pode ser a condição de uma percepção mais aguda, mais profunda e mais ampla? Esse espanto do senso comum com o aparente paradoxo que crê encontrar é índice da verdade que, insuspeitada e inesperadamente, nos é dada a ver na obra de arte”.

Embora muito se fale aqui em processo de criação, o destaque está para o ato de olhar, para a realização de um Desenho de Observação. É possível perceber que nós, artistas, exercitamos o olhar atento e o olhar desatento. No desatento, o olhar flutua, flana como se buscasse algo que ainda não sabe bem o que é. Tal como um “acaso objetivo”, expressão de André Breton, o olhar flutua sabendo que está à espreita de um encontro. Mas não sabe muito bem o que deve ser encontrado, se encontrará, e mesmo o que fazer quando o encontro acontece. De certo modo, é como se nos colocássemos no Café La Nouvelle Athènes, sentados entre Ellen André e Maurice Desboutin; partilhamos deles algo do amplo espectro entre um olhar ausente e um olhar focalizado que se desloca.

Mas se o encontro acontece, nos atentamos para o objeto. E a partir daí, o desenho de observação acontece. De início, como olhar amoroso, para depois, ser um olhar perscrutador.

5 BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este texto com a imagem de um Cristal, sólido e multifacetado. Segurado por alguém, aquele volume complexo suscita olhares: questionadores, táteis, admirados. Essa diversidade de olhares já consubstancia a retenção de imagens mnésicas para a realização de um Desenho – no depois, ou no nunca, pois girar um Cristal nas mãos já é uma experiência *per si*. No olhar infinitivo para o mundo, desenhamos. Como? Para quê? O termo “infinitivo” possui o infinito contraído na palavra. Infinitivo, nesse sentido, denota uma ação que se mantém indefinidamente, enquanto houver sede no olhar, enquanto o Desenho como Cristal possa revelar ao sujeito uma face nova, insuspeitada, mas que sempre esteve ali, a sustentar sua densa volumetria.

Procuramos explorar as diversas nuances que orbitam ao redor de uma ação simples, que é olhar. Ação primal do Desenho de Observação, o olhar responde pelo encontro do sujeito com o mundo, reorganiza sua corporeidade, distrai-se com a vida movente, examina um objeto qualquer, revela sua inadequação no mundo, entre tantas outras possibilidades para uma percepção visual que singulariza o processo de criação. Comentamos sobre possibilidades de encontro com o mundo, pelo olhar. O olhar amoroso e o olhar supostamente atento não se traduzem por uma mera curiosidade pelas coisas, como se fossem práticas de sobrevoos reveladoras apenas da superfície das coisas.

Finalizamos com Merleau-Ponty (1999), que, em *O visível e o invisível*, se refere à aparição repentina de uma forma. O fenomenólogo escreve:

Quando uma ilusão se dissipa, quando uma aparência irrompe de repente, é sempre em proveito de uma nova aparência que retoma por sua conta a função ontológica da primeira. Acreditava ver sobre a mesa um pedaço de madeira polido pelo mar, mas era uma pedra argilosa. A irrupção e a destruição da primeira aparência não permitem doravante definir o “real” como simples provável, porquanto eles não são mais do que outro nome da nova aparição que deve, pois, figurar em nossa análise da desilusão. A desilusão só é perda de uma evidência porque é a aquisição de outra evidência (Merleau-Ponty, 1999, p. 48).

Desenhar um Cristal é uma desilusão.

Referências

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1985.

BAVCAR, E. Um outro olhar. In: FONSECA, T. G. *et al.* (org.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 15-22.

BERGSON, H. O esforço intelectual. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 29, v. 1, p. 123-146, 2006a. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732006000100008>. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/907>. Acesso em: 13 jun. 2024.

BERGSON, H. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BITTERBIER, S. *Percepção e memória em Bergson: um questionamento acerca das críticas sartrianas à Matéria e memória*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/4864?show=full>. Acesso em: 13 jun. 2024.

CALVINO, I. A aventura de um fotógrafo. In: CALVINO, I. (org.). *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 45-57.

COLOMBO, F. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

COTRIM, C. Fluxos poéticos: arte e vida. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.

13, n. 16, p. 53-61, 2003. Disponível em: <https://oquenosfazerpensar.fil.puc-rio.br/oqnfpr/article/view/166>. Acesso em: 13 jun. 2024.

CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (org). *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 67-94.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANS un Café. *Musee Orsay*, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/dans-un-cafe-1147>. Acesso em: 13 jun. 2024.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (org.). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 11-38.

DUARTE, C. *Marcel Duchamp: olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.

FERRAZ, M. C. F. *Homo deletabilis: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*. Rio de Janeiro: Faperj, 2010.

KASTRUP, V. Flutuações da atenção no processo de criação. In: LECERF, E.; BORBA, S.; KOHAN, W. (org.). *Imagens da imanência: escritos de H. Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 59-71.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 15-34.

LEOPOLDO E SILVA, F. Bergson, Proust: tensões do tempo. *ArtePensamento*, [S. l.], 1992. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/bergson-proust-tensoes-do-tempo/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

MASSIRONI, M. *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, E. Olhos apresentam particularidades entre enxergar e ver. 24 jun. 2020. *Jornal da USP*, São Paulo, Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/olhos-apresentam-particularidades-entre-enxergar-e-ver/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

RODRIGUES, A. L. M. M. *O que é Desenho*. Lisboa: Quimera, 2003.

SAUSMAREZ, M. *Desenho básico: as dinâmicas da forma visual*. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

SERRES, M. Metamorfose. In: SERRES, M. (org.). *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004. p. 9-33.

SOUSA, C. J. et al. Catarata e a expressão cromática na obra de Monet. *Revista Brasileira de Oftalmologia*, v. 5, n. 78, p. 304-309, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5935/0034-7280.20190150>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbof/a/S54qhtq9pnN4vW9F5Hr98VJ/#>. Acesso em: 13 jun. 2024.

VALÉRY, P. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WATLINGTON, E. “Monet/Mitchell” Shows How the Impressionist’s Blindness Charted a Path for Abstraction”. *Art in America*, [S. l.], 12 maio 2023. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/monet-mitchell-blindness-disability-art-1234667906/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

YATES, F. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Submissão: 03/05/2024

Aprovação: 20/08/2024