

O DESENHO CEGO E A MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA VISUAL DE CARLO LEVI

BLIND DRAWING AND MEMORY FROM THE VISUAL WORK OF CARLO LEVI

Bethielle Amaral Kupstaitis

DESENHO
DESENHO CEGO
MEMÓRIA
CARLO LEVI

O exercício de desenho cego é uma prática artística realizada com os olhos fechados ou vendados, que recorre com recurso da memória para a construção visual do que foi observado. Nesta ação, explora-se mais a lembrança perceptiva dos objetos visualizados do que as formas observadas de fato, já que os olhos estão temporariamente desprovidos de função e a imagem mental é gradualmente perdida com o passar do tempo. A partir de alguns desenhos cegos autorais apresentados no decorrer do texto, visa-se refletir sobre a natureza deste fazer, bem como compreender como as imposições físicas sofridas pelo escritor italiano Carlo Levi durante o período de sua cegueira o levou a desenvolver uma prática artística que remete à reconstrução de suas memórias.

DRAWING
BLIND DRAWING
MEMORY
CARLO LEVI

The blind drawing exercise is an artistic practice performed with eyes closed or blindfolded that uses memory to visually construct what was analyzed. In this action, the perceptual memory of visualized objects is explored more than, strictly speaking, the shapes actually observed, since the eyes are temporarily devoid of function and the mental image is gradually lost over time. Using some blind copyright drawings presented throughout the text, the aim is to reflect on the nature of this practice, as well as understand how the physical impositions suffered by the Italian writer Carlo Levi during the period of his blindness led him to develop an artistic practice. which refers to the proximity of their memories.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

A prática do desenho desperta para o momento presente e convoca os sentidos para uma atenção plena e consciente. A visão será responsável sobre a captura do instante atual, cujo foco é necessário para que a imagem posteriormente surja. O filósofo Jacques Derrida, no livro *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, defende que a prática do desenho requer lidar com uma cegueira intrínseca ao processo gráfico. Esta cegueira se apresenta em vários momentos do fazer, um deles acontece na reconstrução mental da totalidade do modelo observado, construção que apontará para as lacunas da nossa memória. Portanto, uma cegueira que é própria do modo de funcionamento do cérebro no processo de armazenamento de memória. Ao desenhar algo, recorrendo a uma imagem mental, (re)construída pela memória, posso fazê-lo com os olhos fechados, evocando a imagem recente, fazendo dela o principal recurso.

O “desenho cego” ou “desenho de contorno cego” é um meio de exercitar a mão e a memória: basta observar algo, fechar os olhos e tentar reproduzir o que se viu com a maior fidelidade possível. A regra é desenhar, do começo ao fim, sem olhar para o papel. Deve-se acreditar ver o modelo muito bem, antes que desapareça de vista e a urgência na apreensão do objeto faz com que se olhe para ele com mais afinco do que jamais se viu na vida. E tão logo esse derradeiro olhar aconteça, aí sim, os olhos são fechados ou vendados. Somente depois os primeiros traços cegos surgirão sobre o suporte.

No entanto fica uma questão, não seria este registro gráfico mais um desenho de memória do que propriamente um desenho cego? Ou ambos assumem o mesmo significado, cegueira e memória? Derrida salienta que uma das alternativas para se criar na cegueira é recorrer à memória. Para discorrer acerca de tais questões, apresento a seguir alguns desenhos realizados por mim, como experiência de processo, e mais adiante, apresento a obra gráfica do escritor e artista italiano Carlo Levi que, sob outra ótica, incursionou sobre a prática dos desenhos cegos nos últimos anos de vida, depois de perder a visão.

“DESENHO CEGO” OU “DESENHO DE CONTORNO CEGO”

Na experiência do desenho cego, ele inicia pela memória. Apesar da cegueira provisória, a memória possui parâmetros de visibilidade que permitem modular o espaço e calcular minimamente as distâncias correspondentes através da perspectiva. Durante o desenho, com os olhos vendados, evocam-se as propriedades da escala do objeto observado em relação ao suporte onde a mão se move, como dados indicadores da realidade visual. Mas antes de fechar os olhos, quando o desenhista vê, ele, ao mesmo tempo, mede, compara, contrasta, e uma parcela destas informações visuais resistirá na memória para ser colocada à prova no momento do traço.

O desenho cego tem a capacidade de retirar o gesto do modo automático e abandonar temporariamente vícios de expressão que incidem em repetições previsíveis e que tornam o desenho entediante. Além do mais, ensina outra lição, que é a aceitação do processo, afinal, se está temporariamente cego, o que se produz foge do seu controle. Os esboços terão características particulares e não se deve fazê-los parecer com outra coisa. Pelo contrário, as distorções, excessos e supressões tendem a dar-lhes uma qualidade expressiva que outros desenhos podem não ter, como afirma Robert Kaupelis ao abordar essa prática no ensino (KAUPELIS, 1980, p. 17). É bastante comum que o desenho fruto desta experiência não se pareça com o objeto que fora observado

anteriormente, e no papel restem apenas traços desfigurados e desconectados entre si. Apesar disto, o registro preservará a espontaneidade e expressividade, que servirá de repertório para desenvolver o desembaraço nos traços futuros.

Diante do suporte, o empenho em apreender o entorno o faz reter na memória o máximo de informações da situação em que está imerso e, quando decide cerrar os olhos e cegar-se, inicia o desenho. A cada instante que passa, a imagem mental do objeto afasta-se progressivamente até que sua empreitada se torna cada vez mais difícil. As linhas serão cada vez mais incertas e titubeantes que as primeiras, e assim, o tempo se faz inimigo porque abala o objetivo original: aproximar-se da representação.

Se, no entanto, em um segundo momento prossegue-se com o desenho para além da imagem mental já esmorecida, o traço ganha autonomia e emancipa-se do compromisso com a representação. O desenho cego cumpre com o papel de proporcionar confiança nas capacidades do desenhista, visto que ele aprende a desenhar mais pelo seu ato perceptivo em si do que ancorado ao modelo antes observado. A libertação processada pela perda da imagem também liberta o gesto, que passa a ser isento e, assim, contribui para a construção de uma identidade gráfica e na aceitação da sua gestualidade. A perda da imagem mental não faz com que sua observação deixe de ser atenta e consciente, o que ocorre é apenas a mudança de foco: se antes concentrava-se na imagem mental, agora dedica a maior parte da atenção à própria percepção e gestualidade.

Na experiência com o desenho cego, é possível fazer-se lúcido das limitações da visão e da memória, pois percebe-se a fronteira que oscila entre a apreensão da imagem mental e seu desaparecimento gradativo na medida em que o tempo de cegueira se estende. Desta forma, constata-se pela prática que “a memória trabalha num tempo e espaço de perdas” (ALMEIDA, 2002, p. 158), desafia a percepção ao mesmo tempo que induz a visão a uma construção errática. Ora, se o desenho cego desperta para a minha percepção singular, tenho nele a demonstração de que a visão não é precisa, tampouco rigorosa, e trata, sobretudo, das limitações de alcance do meu olhar. Não só a experiência de estar diante do desenho, fazendo-o, comprova minha afirmação, mas principalmente o resultado da ação que igualmente aponta para lacunas que me colocam questões.

Este é um excelente meio de enfatizar que ver não é uma ação imparcial e unívoca. Quando eu finalizo um desenho cego e o olho, confrontando com o modelo ao fundo, percebo que omiti um dos objetos e que ele, inclusive, tinha passado despercebido durante a observação. Este elemento negligenciado por mim é revelado por meio da sua ausência no desenho cego. É precisamente o confronto de ver o desenho em perspectiva ao objeto, que evidencia as limitações da visão e da memória. Assim, se porventura não registrei a prateleira perfilada parcialmente escondida por detrás da sequência de objetos, pode ser que a tenha visto, mas não retido na memória e por isso não registrado, ou então sequer a notei. Ela será posteriormente “revelada” ao meu olhar no paralelo que faço depois do desenho e não deixo de surpreender-me quando constato sua ausência (Imagem 1).

Se refaço o desenho e lembro de representá-la, surgirão novas relações com o espaço e com os outros objetos referentes, e a visão que tenho da totalidade será reformulada, fazendo-me enxergar de outra forma. O desenho desvela, sinaliza, expõe e proporciona descobertas. Abre uma janela para a percepção, desenvolvendo-a e refinando-a.

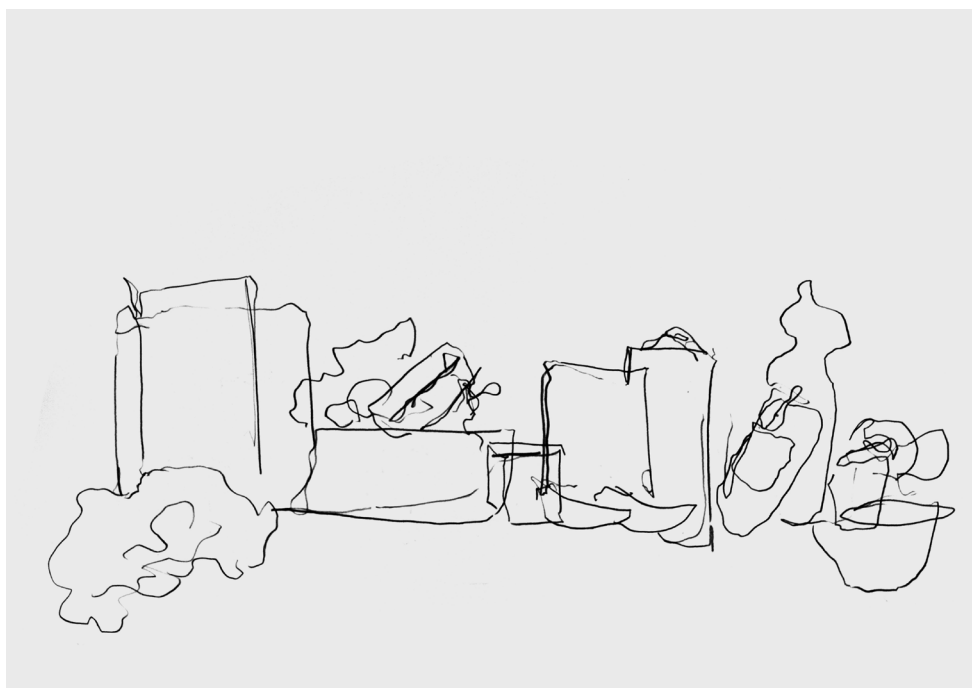


Imagem 1. Desenho cego feito a partir da observação da bancada da cozinha, 2019, grafite sobre papel, 48 x 67cm. Fonte: Foto da autora.

Além do mais, o desenho cego não está estritamente vinculado somente à visão, mas à percepção tátil. Afinal, o desenho acontece no momento em que o lápis se move, no instante em que se acredita estar fazendo os contornos fidedignos do modelo recém-observado. Assim, o desenho de contorno cego é mais tátil do que visual porque, conforme afirma Robert Kaupelis, “seu sucesso depende da capacidade de acreditar que você está realmente tocando a forma ou o contornando com o lápis” (KAUPELIS, 1980, p.17). O desenho trava uma relação com o espaço real, que passa a ser imagem mental por meio da observação e, posteriormente, virtual, da projeção gráfica, passando de uma à outra, sucessivamente.

O passo a passo do processo de criação de um desenho cego guarda similaridades com a construção da percepção espacial e temporal das pessoas com baixa visão. A atuação da mão e a percepção tátil do desenhista no momento da observação incide sobre a pessoa cega também, ao passo que ambos, sem ver, recorrem à memória como forma de construção da “visualidade”, mesmo que a memória do objeto tenha sido formada por estímulos diferentes, ocorrerá que ela se expressará de forma distinta, mas coerente com a formação da sua lógica interna. A filósofa 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” (MONDZAIN, 2015, p.18).

No conhecido romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira* é recorrente a utilização do verbo “ver” pelos cegos, como uma forma de fazer menção à sua

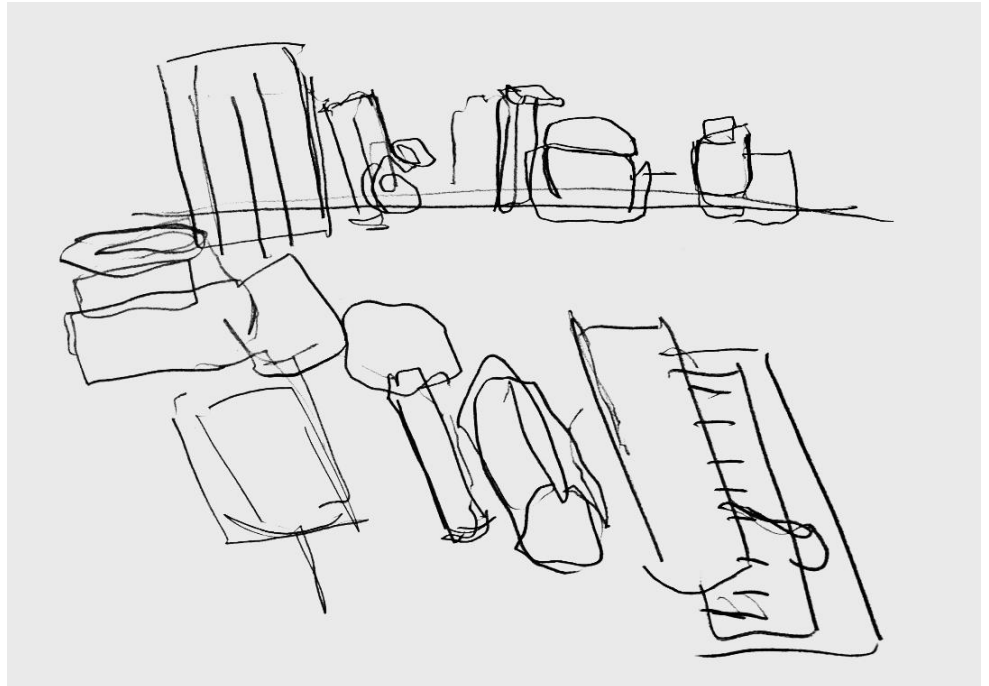


Imagem 2. Desenho cego (sala), 2020, grafite sobre papel, 38x52cm. Fonte: foto da autora.

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” (MONDZAIN, 2015, p. 19). A experiência da visão é tão potente que permanece mesmo após a ausência física.

Os desenhos cegos, “de memória” (Imagem 2) criados por alguém que vê, são permeados por diferentes etapas de não-ver. Isto porque, ao recobrar uma imagem mental, uma construção complexa se dá a partir da reunião de diversos fragmentos do real que foram vistos e reordenados virtualmente, a fim de compor uma imagem que será uma versão criativa fruto destas observações. Esta imagem ficcional conjuga tempos e informações desconectadas do real e forma uma imagem única que as conjuga.

Minhas observações pontuadas pela experiência com o desenho cego acontecem mediadas pela visão. Minha cegueira é, portanto, induzida e premeditada.

Para avançar na discussão acerca do desenho cego e a memória, apresento um artista que experimentou momentos de cegueira por imposição, dada a sua situação precária de saúde nos últimos anos de vida.

DESENHO (DE) CEGO POR CARLO LEVI

O italiano Carlo Levi foi um homem de múltiplos talentos. Escritor da literatura do século XX, médico de formação, atuou como pintor, jornalista, escritor reconhecido e senador da república¹. Nos últimos anos de vida produziu uma série de desenhos atrelados à experiência de cegueira ocasionada pela diabetes. Em 1973, enfermo e acamado, planejou e encomendou a produção de uma espécie de caderno de madeira que o ajudaria a balizar os movimentos da mão ao desenhar e escrever. A prancha

1. Carlo Levi (Turim, 1902 – Roma, 1975) foi um intelectual italiano escritor do romance *Cristo si è fermato a Eboli* (Cristo parou em Éboli) escrito entre 1944 e publicado em 1945, logo após a segunda guerra mundial e traduzido para vários idiomas. Foi militante antifascista, tendo sido preso e confinado, sua obra é o relato da experiência do confinamento entre 1935 e 1936, em que o autor esteve em contato com a realidade da distante região meridional abandonada pelos poderes constituídos do Estado. Levi foi uma personalidade ativa nos mais importantes meios culturais e sociais europeus. Sofrendo de diabetes, ele morreu em Roma em 1975.

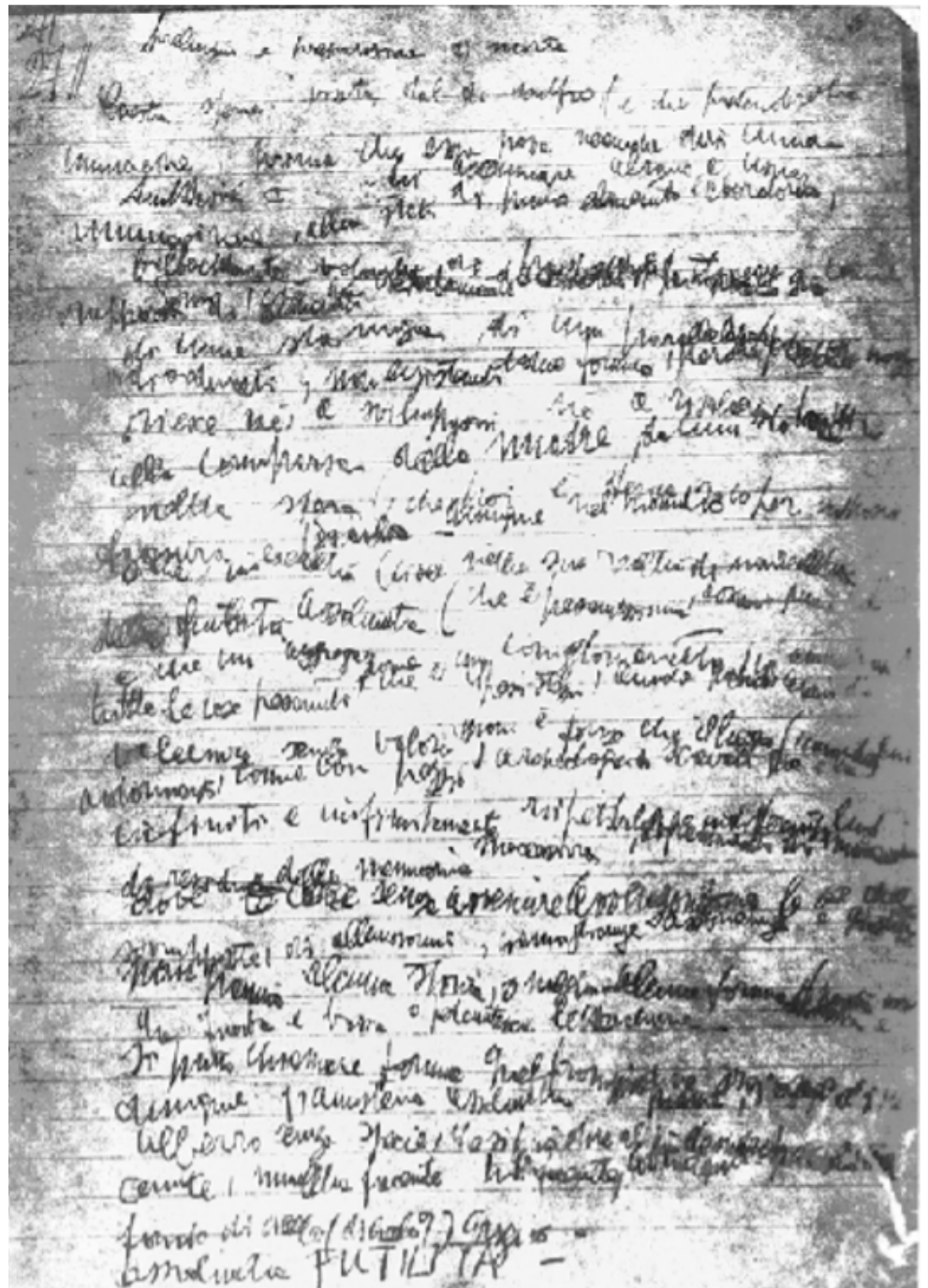


Imagem 3. Carlo Levi. Xerocopia (c. 27) do original perdido de *Quaderno a cancelli* (1973). Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

enquadrada nas laterais e com um espaço vazio no centro é acrescida por cordões de metal nas extremidades que atravessam a superfície a fim de guiar o lápis na folha. A criação deste período em que esteve internado foi nomeada de *Quaderno a cancelli* ou “caderno cercado”, mesmo nome dado à coleção final de prosa e poesia publicada postumamente em 1979, sob os cuidados de sua companheira Linuccia Saba.

Caderno Cercado ofereceu muitos desafios aos herdeiros e editores da obra por se tratar de um trabalho de milhares de páginas, de escrita a lápis com extensos trechos

praticamente indecifráveis e recheado de lacunas deixadas pelo escritor, iniciante na situação imposta pelo deserto da cegueira (Imagem 3). As rasuras presentes no corpo do texto transformam em desenho a escrita que ignora as pautas de organização do papel, remetendo à dinâmica de produção do autor que intercala vigília e sono, presente e memória. Segundo Riccardo Gasperina Geroni, o caderno

nasce de uma prática cotidiana destinada a exorcizar, com a luz da escrita, a escuridão da doença. As mesmas condições materiais em que o autor é encontrado guiam a obra mais do que nunca, a tal ponto que, em algumas passagens, os papéis manuscritos atestam que ele adormeceu enquanto escrevia, bem como o contrário, outras vezes ele acordava e prontamente anotava um sonho. O caráter diário e cotidiano da obra se mistura com o olhar onírico e interior para o qual a cegueira o obriga (GERONI, 2020, p.6, tradução do autor).

Entre prosa e poesia, o olhar onírico de Carlo Levi o levou a criar alguns desenhos. Por sua vez, estes desenhos cegos são também desenhos de alguém que, estando cego, não fez a escolha de fazê-los sem visão, mas acatou as limitações físicas temporárias, não tomando-as como impeditivo para a criação. O aparato que possibilitou *Caderno Cercado* foi estratégico para burlar os empecilhos impostos pela condição frágil de saúde do autor. Apesar da imobilidade horizontal vivida por Carlo Levi, uma fluidez criativa o permitiu migrar de uma linguagem a outra sem entremeios. Da escrita ao desenho, sua obra não requer uma leitura linear e pode ser explorada em incursões transversais, sem comprometer a compreensão geral do volume.

Para a prática do desenho, os materiais escolhidos são os mais imediatos: lápis, pastéis e caneta esferográfica, materiais secos e duros, de fácil aderência no papel. Estes desenhos, ora figurativos, ora abstratos estão concentrados ao fim do volume cuja disposição é dada pelo desconhecimento da ordem que o autor as daria ao longo do texto ao se tratar de uma compilação póstuma.

O formato e nome *Quaderno* lembram os cadernos quadrados utilizados por crianças nas primeiras séries de ensino, quando as mãos ainda inexperientes precisam ser orientadas para a ordem e sequencialidade linear necessária à escrita. Nele, Carlo Levi rememora suas lembranças remotas reavendo o seu passado e utiliza a mesma ferramenta no sentido metafórico como um espaço de retenção, na medida em que está restrito à prisão dos limites da prancha. Assim, o título *Caderno cercado* não poderia ser mais apropriado. Nesta obra derradeira, ele está trancafiado em uma cela existencial, privado da visão, privação que o lembra da condição de prisioneiro imposta durante a segunda guerra que fez com que “Levi se tornasse militante antifascista e fosse preso em 1934 (logo libertado) e em 1935, quando foi condenado à pena de confinamento na Lucânia (atual Basilicata)” (MARANGON, 2020). Da experiência com o cumprimento da pena nasceu seu primeiro romance, chamado *Cristo si è fermato a Eboli* (Cristo parou em Éboli). Muito mais tarde Carlo Levi reviverá o enclausuramento, desta vez do mundo em cores.

Na recondução do passado, ele evoca a reconstrução de uma memória remota ao dar forma para sua perspectiva interior que reúne fatos passados da infância, o surgimento da doença, o amor pelas artes e pela família e o latente sentido de morte que perpassa o texto. É na posição horizontal, mesma posição sobre a qual repousa seu caderno, que ele escuta as vozes internas e externas, equalizando-as na busca por uma representação

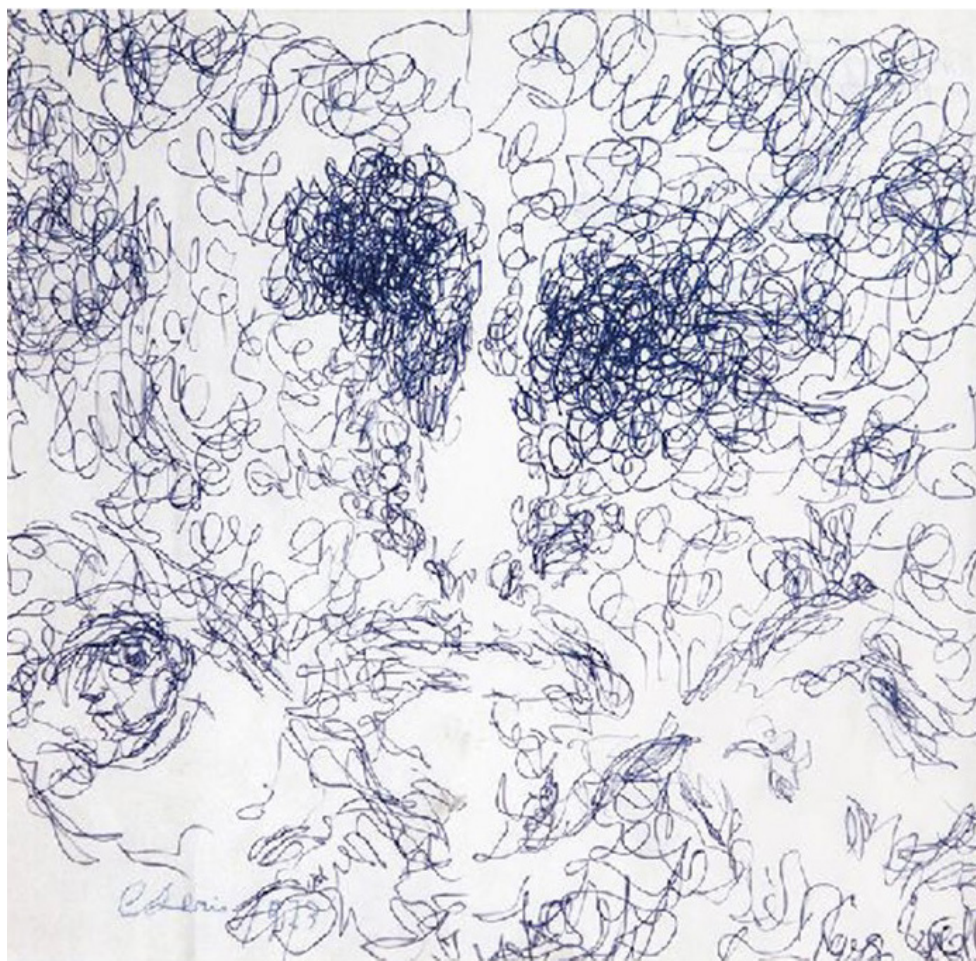


Imagem 4. Carlo Levi. Autorretrato (blu), 1973, desenho de caneta esferográfica. Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

de si. É o caso dos autorretratos (Imagem 4). Os autorretratos aparecem desde os primeiros momentos da convalescença, diante deles, Carlo Levi se imagina a redefinir os contornos do próprio rosto que não pode ver diante do espelho sob a barba que cresce, ocultando as formas de uma face já dolorida marcada pela entrada no mundo escuro da interioridade de um olhar cada vez mais voltado para dentro.

Em *Autorretrato (celeste)*, (Imagem 5) a representação da cabeça inclinada é amparada por uma mão enorme que oferece sustentação e centraliza a imagem. Um olho aberto e outro fechado revela seu limiar no mundo visual, o situando na realidade dura das limitações físicas. Imóvel e indefeso, ele permanece recluso, com os olhos vendados durante as sucessivas operações no olho direito. Por outro lado, é despertado para o mundo dos sonhos e das lembranças que o desenho permitirá representar, criar e reviver. O azul-celeste do desenho, sinalizado no título, explora “a lógica do pensamento consciente [que] cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem dos abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente” (PEDROSA, 2014, p. 126). O azul é a cor do infinito, dos mistérios e, como afirma Pedrosa, causa a impressão de desmaterialização como algo que transmuta do real ao imaginário. Registros frágeis de um corpo que dá sinais de cansaço e que através do desenho expõe os indícios de uma transição lenta e irreversível.



Imagem 5. Carlo Levi. Autorretrato (celeste), 1973, desenho a lápis e marcador. Fonte: Foto retirada do livro *Quaderno a cancelli*.

Segundo Geroni, os desenhos do cego Levi nascem circunscritos na dependência das condições materiais de que dispunha, do óculos usado depois das operações para reeducar a vista, conduzindo o olho a orientar-se numa direção precisa e estrita, bidimensional, limitada. A mesma visão achatada da qual ele menciona em textos anteriores ao recobrar o nazismo e o fascismo que se comportam como ideologias que “sacrificam a tridimensionalidade e a complexidade do ser humano em nome de uma ideologia, de uma religião ou um credo” (GERONI, 2020, p.12). Assim como a experiência da guerra achata e sacrifica a tridimensionalidade das coisas, a cegueira factual também. Ambas convocam os sentidos para o momento presente. O desenho cego idem. O desenho cego de Levi desafia suas próprias memórias, as coloca à prova ao mesmo tempo que aceita e acolhe os resultados da experiência de fazê-los.

O DESENHO CEGO E A MEMÓRIA

Se o exercício de desenho cego desperta para o momento presente, quando os olhos se fecham evoca-se a memória recente e o desenhista faz dela seu principal recurso inicial. Enquanto exercício, os desenhos evocam a memória imediata, que segundo

Iván Izquierdo, é aquela “que dura segundos, raras vezes minutos” (IZQUIERDO, 2013, p. 19). Chamada também de memória de trabalho, porque dura o pouco que deve durar com o objetivo pontual de cobrir um pensamento ou evento que deverá ser registrado. Portanto, dificilmente a imagem observada perdurará para além da execução do desenho.

Em contraponto, o desenho cego de Carlo Levi se ancora sobre o acúmulo de memórias, como camadas perceptivas sobrepostas a fim de condensar uma imagem única. O desenho é seu hábito ou memória procedural cuja aquisição vem de suas habilidades sensoriais e/ou remotas (IZQUIERDO, 2013, p. 23). Para transportá-las, escora-se sobre o pouco que o olho sadio da última cirurgia permitirá explorar. Tudo isto aliado à estrutura do caderno cercado, que fornece os parâmetros que modulam o espaço e permite calcular as distâncias correspondentes através de noções básicas de perspectiva e localização espacial. Aqui o caderno cercado de Carlo Levi é equivalente ao aparato perceptivo do desenhista que experimenta o desenho cego e serve para balizar a experiência. O seu foco está no fazer e não centrado no resultado gráfico que obterá. Para isto ele tenta, testa, degusta, e verifica suas memórias através do desenho cego, utilizando-o como o seu recurso.

2. Refere-se ao mito de origem do desenho, narrado por Plínio, que trata da história da jovem Dibutades que, na eminente ausência do amado, registra sobre a parede o perfil de sua sombra refletida pela luz. A esse primeiro registro seria atribuído o valor de figura de substituição, na medida em que o desenho da sombra cumpre o propósito de tornar o ausente presente, ou seja, fixar uma imagem e consequentemente uma memória carregada de afeto.

A pergunta na introdução questionava se um desenho de memória não seria propriamente o mesmo que um desenho cego. Na história da origem do desenho, a memória é alçada como recurso para as representações em que se substitui a percepção, a exemplo de Dibutades², que invoca sua memória afetiva mais que a percepção para registrar o perfil da sombra do amado na parede. No que tange à criação, o artista transita nesse “entrelugar” entre percepção e memória. Era o que julgava Charles Baudelaire, afirma Denise Schittine

O escritor acreditava que o desenhista que não era capaz de suspender a percepção visual para entregar-se à cegueira momentânea e aos olhos da memória corria o risco de ficar cego pelo simples medo de perder a vista, ou seja, os modelos concretos. (SCHITTINE, 2016, p. 279).

Tanto os desenhos cegos dos exercícios de observação quanto os desenhos do cego Carlo Levi convocam os olhos da memória. Memórias recentes ou remotas, construções ficcionais de um imaginário em permanente ameaça de desaparecimento, que sofrem alterações pela capacidade de registro momentâneo associada às condições perceptivas do artista.

REFERÊNCIAS

- 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.
- DERRIDA, Jacques. Memória de cego: o autorretrato e outras ruínas. Fundação Calouste Gulbany, 2011.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível. (Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- GERONI, Riccardo Gasperina. *Oltre i cancelli: l'ultimo Levi*. In: *Quaderno a cancelli* (póstumo). Itália: editora einaudi, 2020.
- IZQUIERDO, Iván Antonio. *Questões sobre memória*. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

KAUPELIS, Robert. Experimental drawing. New York: Watson-Guption, 1980.
LEVI, Carlo. Quaderno a cancelli (póstumo). Itália: editora einaudi, 2020.
MARANGON, Leila. Carlo Levi, um autor de múltiplos talentos. UFSC, 2020.
MONDZAIN, Marie-Jose. Homo Spectator: ver>fazer ver. Portugal: Orfeu Negro. 2015.
PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.
SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
SCHITTINE, Denise. Ler e escrever no escuro: a literatura através da cegueira. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

BETHIELLE AMARAL KUPSTAITIS

Bethielle Amaral Kupstaitis é professora de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM).

<http://lattes.cnpq.br/2721592503541963>

<https://orcid.org/0000-0001-8402-4875>