

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós - Graduação em Letras

**José Saramago e Evgen Bavcar:
Os paradoxos do olhar**

Ana Carolina Sampaio Coelho

Recife 2006

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Programa de Pós - Graduação em Letras

**José Saramago e Evgen Bavcar:
Os paradoxos do olhar**

Ana Carolina Sampaio Coelho

Orientadora **Maria do Carmo De Siqueira Nino**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade
Federal de Pernambuco para
obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura.

Recife 2006

Banca Examinadora

Prf^a Dr^a Maria do Carmo de Siqueira Nino

Prf^a Dr^a Francisca Zuleide Duarte de Souza

Prf^a Dr^o Paulo Carneiro da Cunha Filho

Aos meus pais, por me ensinarem como a vida pode ser azul.

Agradecimentos

À

Maria do Carmo, pela orientação criteriosa, o acolhimento e cuidado;

Ermelinda Ferreira, pelas sugestões tão caras a este trabalho;

Paulo Cunha, por aumentar o meu encanto pelas imagens;

CAPES, sem a qual teria sido impossível a realização deste trabalho;

Todos os colegas de turma, pelas teorias vividas e compartilhadas;

Todos os professores e funcionários do Departamento de Letras, em especial a Diva Barros, sempre carregada de generosidade;

Minha família, por me incentivar a buscar as belezas do invisível;

Elza Dias, pela amizade dividida em frente a um lindo parque;

Manoel Ricardo de Lima, por trazer Bavcar mais para perto;

Todos os amigos feitos em Recife, por transformarem os dias na cidade cortada de rios em memórias felizes;

Todos os amigos que foram companhias leves e doces e ajudaram a colorir a vida.

Resumo

Em “Evgen Bavcar e José Saramago: os paradoxos do olhar,” discutimos o excesso de luminosidade como característica da sociedade contemporânea. Empreendemos um estudo crítico da visão a partir de uma análise comparativa entre o romance *O Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e cinco fotografias de Evgen Bavcar, presentes no livro *Memórias do Brasil*. Um dos objetivos do trabalho é procurarmos responder às questões: O que é ver? Quais as dimensões do visível? Neste estudo pensamos a cegueira como uma outra possibilidade de percepção em um tempo onde há o predomínio das imagens e também a imaginação como o berço para imagens novas e originais. Empreendemos uma discussão sobre o corpo como um veículo de compreensão do mundo tanto para Bavcar, que tem em seu corpo um dos maiores instrumentos do seu ato fotográfico, como para os personagens cegos de Saramago, que reinventam uma nova maneira de estar no mundo a partir da necessidade do contato físico para se orientarem na cidade.

Palavras-chave: olhar, cegueira, imagem, fotografia, corpo.

Abstract

In “Evgen Bavcar e José Saramago: looking paradoxes” we discuss the great amount of luminosity as a specificity of our society. We undertake a critical study on vision from a comparative analysis between the Saramago’s romance *Blindness*, and five photos of Evgen Bavcar in his book *Memórias do Brasil*. One of the aims of this work is to try to answer these questions: What’s there about looking? Which are the dimensions of the visible? In this study we consider blindness as another possibility of perception in a moment where images are so dominant, as well as imagination like the source for new and original images. We develop a discussion about the body as a vehicle to understand the world primarily to Bavcar, who has in his body one of the greatest instruments to his photographic act, but also to Saramago’s blind characters, who recreate a new way to be in the world from the need of physical contact in order to guide themselves in the city.

*“Não lhe posso dar
O que já existe em você mesmo.
Não posso atribuir-lhe
Outro mundo de imagens
Além daquele que há em sua própria alma.
Nada lhe posso dar a não ser
A oportunidade, o impulso,
A chave.
Eu ajudarei a tornar visível
O seu próprio mundo.
É tudo”.*
Herman Hesse

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo 1 - O branco. Ou sobre o todo visível	16
1.1 O olhar como instrumento da verdade	17
1.2 A fenomenologia: um reaprendizado do olhar	23
1.3 Sob o olhar de Argos: vivendo no mundo-imagem.....	27
1.4 O olhar que aprisiona	35
Capítulo 2 - O negro. Ou o que se estende por detrás do visível	39
2.1 O invisível e a morada da imaginação	40
2.2 Feitas de urros e silêncios: o som de cada obra	48
2.3 A memória: imagens de um outro tempo.....	54
2.4 Da criação. Ou como transformar idéias em imagens visíveis	61
2.5 José Saramago: da literatura e das correções no mundo	68
Capítulo 3 - Todos os tons de cinza. Ou o mergulho do visível no invisível	76
3.1 Olhar e ser olhado: um enlace com o mundo.....	77
3.2 O corpo como paisagem na cidade.....	83
3.3 Produzir imagem, registrar o mundo: alguma análise das fotografias de Evgen Bavcar	87
Considerações finais	112
Referências Bibliográficas	115
Anexos	121

Introdução

Este trabalho consiste num estudo crítico da visão a partir de uma análise comparativa entre o romance *O Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago e cinco fotografias de Evgen Bavcar, presentes no livro *Memórias do Brasil* (2003). Tecemos relações entre as duas obras a partir das reflexões que estas fazem sobre sociedade contemporânea e o excesso de luminosidade que lhe é característica.

Num mundo saturado de imagens, num tempo de excessos de todas as ordens, são necessárias pausas para refletirmos sobre que recortes pretendemos fazer diante de tantas possibilidades de mundos que se apresentam. Que mundo cada um de nós escolhe viver todos os dias? Em meio a tantas imagens, somos levados a pensar: O que é ver? Quais as dimensões do visível? Perguntas como essas parecem compatíveis com a sociedade da luminosidade em que estamos inseridos. A partir destas reflexões somos levados a outra: Como apreendemos as coisas que chegam do mundo? Como todas as grandes obras de arte, os objetos deste estudo nos provocam e estimulam a levantar questionamentos sobre a realidade e muitas questões que a visibilidade evoca.

As obras de Saramago e Bavcar são principalmente isso: um convite a um novo olhar, um mergulho no desconhecido. Viagens para as quais vamos munidos de perguntas e incertezas, próprias de quem escolhe lançar-se rumo ao invisível. E é bem este mesmo o papel destas obras: fazer-nos pensar. Seja através da produção de imagens, seja através de palavras. A escolha destes objetos se deu por acreditarmos que, de alguma forma, seus autores articulam um novo olhar sobre o visível. A partir das pontes entre as duas obras, faremos um passeio pelos paradoxos do ver e não-ver na busca de novas percepções do visível.

O romance e as imagens contidas neste trabalho nos levam a questionar as diferenças entre o ver e o olhar. Acreditamos que o ver dirige-se ao visível do objeto, enquanto que o olhar dirige-se ao invisível. Enquanto o primeiro se propõe a algo mais imediato, objetivo e direto, o segundo é mais contemplativo. Podemos ver as propagandas nos intervalos dos programas de televisão, rápidas e fugazes, mas uma fotografia pede que a olhemos e a contemplemos em busca de seus detalhes, suas nuances. Enquanto o “ver” parece ser algo instantâneo, o olhar é mais

demorado. O romance de Saramago e as fotografias de Bavcar fazem uma crítica à uma sociedade repleta de imagens projetadas para o consumo fácil, dirigidos amplamente à visão e não ao nosso “olhar”.

Primeiro escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, José Saramago construiu um estilo próprio com a sua escrita. Aclamado pela crítica e pelo público, o autor português tem um longo convívio com a Língua, pois antes de tornar-se escritor foi tradutor, crítico literário, jornalista e crítico político, de maneira que as questões relacionadas à língua e a escrita sempre rondaram seu pensamento.

Obrigado a abandonar os estudos secundários devido a dificuldades econômicas, o autor português fez escola técnica e não frequentou o ensino superior, o que lhe obrigou a trilhar sozinho sua busca por conhecimento. Antes de dedicar-se às atividades voltadas ao mundo da escrita, Saramago exerceu também as funções de serralheiro mecânico, desenhista, agente de seguros e funcionário público, profissões que sempre lhe deixaram muito próximo de povo. Não resta dúvida que seu olhar atento aos acontecimentos vividos nesta época ficou de alguma maneira impregnado em sua escrita.

Mesmo que o autor mantenha uma postura pessimista diante do alcance da literatura, como ele deixa claro: “Os livros podem pouco. Se pudessem muito, se pudessem tudo, imagino que a humanidade seria mais feliz”¹, o que vemos em suas histórias são tramas carregadas de força e coragem, que dizem não ao que está instituído e transmitem alguma esperança para aqueles que, assim como ele, não se acomodam com a infelicidade como rotina.

A obra de Saramago é também caracterizada por uma crítica à sociedade vigente, muito como reflexo de sua postura política engajada. O autor português traz, para a literatura, muito da sua visão humanista e de seus ideais de justiça e solidariedade. Em *Inútil Poesia* Leyla Perrone – Moisés lembra que Saramago sempre encontra uma linha de fuga para as opressões do cotidiano: “Embora suas narrativas, como na vida, a infelicidade seja mais constante, em todas elas são

¹ RAIMUNDO, Josefina, "Em terra de cegos..." in jornal *Lusitano*, s/l, 27 de Novembro de 1995 In: (http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/mun_ens6.html) Acesso em: 26/04/2005.

indicadas as possibilidades de a ela escapar: pelo amor, pela solidariedade, pela arte, pela recusa de pactuar com *status quo*²

José Saramago construiu, a partir de seu romance *O Ensaio sobre a cegueira*, originalmente publicado em 1995, uma trilogia involuntária que se completou com a publicação de “Todos os nomes”, em 1997 e “A Caverna”, em 2000. Mais tarde, em 2004, lançou o seu “Ensaio sobre a Lucidez”, e quando questionado se o novo romance formava juntamente com os anteriores uma tetralogia, o autor, em entrevista à Folha de São Paulo, em 23 de março de 2004, disse: “Há um nexos entre eles, evidentemente, mas recuso-me a usar palavras como trilogia, tetralogia ou pentalogia... A expressão caiu no gosto dos jornalistas, por isso voltam sempre a referi-la. Deixemo-la, não merece tanto”. Trata-se, pois, de histórias independentes e que podem ser lidas separadamente, mas todas elas possuem um elo comum, pois são obras de intensa reflexão sobre a condição humana no fim do século XX e início do século XXI.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago faz seus personagens experimentarem o limite da condição humana ao criar uma “cidade de cegos”, em que os personagens precisam re-significar suas vidas a partir da ausência do sentido da visão. Através desta narrativa, Saramago procura “lembrar da responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. No romance em questão, o autor português faz uma dura crítica à excessiva visibilidade das cidades, muito esclarecidas e iluminadas, daí a cegueira que acomete os seus personagens ser descrita como uma cegueira “branca, leitosa, difusa”, própria de quem está mergulhado no mundo das imagens e das luzes. Leyla Perrone – Moisés, no texto de apresentação do livro *Todos os Nomes* (1997), se refere ao romance *Ensaio sobre a Cegueira* como uma “sombria parábola-advertência”.

Através da cegueira de seus personagens, ele faz uma alusão à cegueira coletiva da humanidade atual, como uma forma de alerta para o empobrecimento da capacidade de ver, que, como já foi dito, difere de simplesmente olhar. À essa incapacidade de olhar segue –se outra, tão grave como a primeira, que seria a diminuição da capacidade de imaginação, o que levaria à cegueira da alma. Ao se referir à epidemia, o narrador do romance lembra que a “cegueira branca” fez com

² MOISÉS, Leyla Perrone. Inútil Poesia: 2000, 194.

que as pessoas se tornassem ainda mais invisíveis do que já eram imergindo-as “numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis³” .

Ao deixar seus personagens cegos, Saramago procura resgatar uma outra forma de perceber o mundo que não seja através do abismo criado pelo distanciamento do olhar. Ele tenta conduzir os seus personagens para o despertar de uma visão de sensibilidade e sutileza há muita esquecida. Francisco Viegas, em texto intitulado *Ensaio sobre a loucura do mundo*, refere-se ao romance como uma grande interrogação, um espaço para pensar outros mundos possíveis:

“Quase em ritmo e registro de ficção científica, *Ensaio sobre a Cegueira* mantém, na escrita de José Saramago e na sua aventura romanesca, uma dimensão rara e singular na atual literatura portuguesa: a constante demanda de um laço que prenda o romance à arte de questionar e que, daí, exija o lugar de uma ética mais profunda que a própria arte de pensar. Como se o romance fosse, e nunca tivesse deixado de ser, uma interrogação sobre o mundo como ele é e como ele devia ser.”⁴

Viegas afirma que o romance está, a todo o momento, fazendo denúncias sobre como o mundo deveria ser. Ao não nomear os personagens, Saramago faz uma crítica a atomização e massificação a que os mesmos estão submetidos. Eles são identificados a partir de particularidades do olhar, como a “rapariga dos óculos escuros”, o “rapazinho estrábico”, e o “cão das lágrimas”. Essa falta de identidade reforça a idéia de que somos todos iguais e, tanto no livro como em nossas vidas, estamos cegos e alheios a nossas condições. Em declaração logo após o lançamento do romance, o autor disse: “O nome que temos substitui o que somos: Não sabemos nada do outro”.

Talvez uma das grandes mensagens contidas neste romance seja que as pessoas tornam-se realmente quem elas são a partir do momento em que não podem julgar a partir do que vêem. A cegueira parece desnudar os personagens

³ SARAMAGO: 1995,15.

⁴ VIEGAS, Francisco José. "Ensaio sobre a loucura do mundo" in revista *Visão*, Lisboa, 2 de Novembro, 1995. In: (http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/esc_ens9.html) Acesso em 24/06/2005.

daquilo que eles só conseguem ser na aparência. No decorrer do romance, percebemos que a ausência do olhar denunciador dos outros liberta os personagens para serem exatamente aquilo que são em sua essência. É este retrato do interior, da essência humana, que Saramago procura revelar. Ele a toda hora parece sugerir que estamos imersos em uma cegueira voluntária, conveniente.

Saramago usa o recurso da perda da visão como um passo para a modificação e o redimensionamento do olhar de seus personagens, como uma forma de readaptação perceptiva ao mundo. É preciso que os personagens ceguem para perceberem que o mundo não é apenas aquilo que está disposto visualmente. A imagem dos cegos errantes pelas ruas nos remete à idéia de que eles estão perdidos e vagando na cidade como se isto fosse uma espécie de aprendizado, um obstáculo pelo qual eles devem passar para recuperarem não só a visão física, mas reaverem a delicadeza e a força que os laços afetivos proporcionam.

Em *A Caverna*, a fragilidade do homem frente aos avanços do capitalismo é exposta de uma maneira bem singela, permeada por diálogos densos e amorosos. O romance mostra o conflito do oleiro Cipriano Algor, que se vê obrigado a deixar de trabalhar com louças para produzir peças que atendam ao gosto das pessoas que freqüentam o Centro, numa alusão clara aos *shopping centers*.

O romance levanta discussões e provoca questionamentos, como a mudança de hábitos dos cidadãos que deixam de freqüentar parques para freqüentar shoppings, lugares fechados, onde se perde a noção de tempo. Ao fazer uma crítica a essas “novas realidades” construídas, que são os shoppings e a vida que transcorre no interior deles, Saramago nos remetem diretamente ao mito da caverna de Platão, que já era uma clara referência desde o título da obra. O que parece acompanhar toda a trilogia é uma crítica a pasteurização da vida na contemporaneidade e a uma indiferença crescente à existência do outro, ao individualismo e egocentrismo que impera na sociedade.

É importante nos referirmos ao romance *A Caverna* para pensarmos sobre nosso objeto, pois, assim como acontece em o *Ensaio sobre a cegueira*, esta obra também trata do acelerado processo de desumanização que estamos vivendo. Em entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em 11 de novembro de 2000, sobre *A Caverna*, Saramago disse: “Quando digo que as pessoas que estão na

caverna somos todos nós é porque damos muito mais atenção às imagens do que àquilo que a realidade é. Estamos lá dentro olhando uma parede, vendo sombras e acreditando que elas são reais”. Ainda numa reportagem à Folha de São Paulo, em 23 de março de 2004, desta vez por ocasião do lançamento do *Ensaio sobre a Lucidez*, é escrito a respeito da obra do escritor: “No seu universo literário sem interrogações ou exclamações, José Saramago imprime com freqüência uma mesma pontuação invisível: não vemos as coisas como elas são. É um arco que vai da cegueira “explícita” de *Ensaio sobre a Cegueira* até a visão viciada dos personagens de *A Caverna*, que vivem apalpando as sombras da realidade”.

Saramago afirma que seguimos vivendo de espetáculos, de pães e circos e que é hora de sairmos da “caverna”. Na epígrafe de seu *Ensaio sobre a Lucidez*: “Uivemos, disse o cão”, o autor convida à deixarmos o marasmo e apatia social que ele percebe ter se tornado a vida. Os romances deste autor português têm o poder de incutir a dúvida e leva seus leitores a se questionarem a respeito da realidade que tem construído para si. Se a literatura tem o poder de nos fazer repensarmos o mundo, ela encontra na escrita saramaguiana sua melhor expressão, e faz com tamanha maestria que no decorrer da leitura de seus romances acreditemos que isto seja bem possível.

Enquanto Saramago fala da condição da cegueira dos indivíduos na contemporaneidade a partir de metáforas e alegorias e faz de sua literatura uma forma de “investigação humana”, Evgen Bavcar, tem na imagem o instrumento para dar voz à sua maneira de sentir e perceber o mundo. Esloveno naturalizado francês, Evgen Bavcar é, além de fotógrafo, doutor em Estética pela Universidade de Paris, filósofo, teórico da arte e através de suas fotografias e produção intelectual sugere uma crítica à sociedade do excesso de imagens bem parecida à que Saramago faz em o *Ensaio sobre a cegueira*. Bavcar ficou completamente cego aos onze anos de idade, em decorrência de dois acidentes consecutivos. Aos dezesseis tirou sua primeira fotografia, com uma câmera dada por sua irmã. Estudou história e filosofia na Universidade de Liubliana, e se tornou o primeiro professor cego da Eslovênia. Atualmente escreve e profere palestras em torno de temas literários, estéticos e assuntos relacionados à fotografia, além de produzir e dirigir filmes.

Quando tomamos conhecimento de sua cegueira ficamos ainda mais

maravilhados com o seu trabalho. Como pode um cego fotografar? Como articular a idéia de alguém que não vê com uma produção efetiva de imagens técnicas? Estas parecem ser as primeiras dúvidas que afligem o observador. Bavcar se define como uma câmera escura por trás de outra câmera escura. E esta sua condição existencial faz com que seja tão pertinente estudarmos as questões do visível a partir de suas fotografias. O fotógrafo é pura contravenção. Propõe-nos um alargamento do horizonte, um mergulho para dentro. A partir do primeiro contato com o seu trabalho damos início a um aprendizado do olhar.

Ao referir-se ao seu processo fotográfico, assunto que voltaremos a tratar em outro momento deste estudo, Bavcar afirma que utiliza sua intuição – ou o seu terceiro olho - para produzir suas imagens. Além de problematizar a dimensão do imaginário⁵, as fotografias de Bavcar também nos levam a questionar o que seria, afinal, ver? Sua obra parece equilibrar-se numa linha tênue que separa o ver e o pensar, ao se constituir, antes de tudo, como um convite para um olhar diferenciado, capaz de ir além do banal em que tudo se nivela. Entre as questões que o estudo do visível nos coloca, as fotografias de Evgen Bavcar parecem ser intermináveis fontes de pesquisa. Das mensagens contidas em seu trabalho, uma das mais bonitas parece ser o convite ao mergulho no desconhecido, no mundo do invisível. Suas fotografias nos levam pelas dobras do visível. É ele quem vem nos lembrar: “Vê-se com o cérebro”.

Nesse sentido, Bavcar, ao falar sobre o seu processo de captura de imagens, é enfático: “Há muitos cegos em torno de mim. Meu ponto de partida é que todo mundo é cego, sendo que o meu método é então saber como abordar essa realidade.”⁶ E assim como Bavcar, Saramago traduz, através da fala de um de seus personagens, sua crença na atual condição de cegueira do contemporâneo: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos,

⁵ Trabalhamos com o conceito de Bachelard de imaginário definido em seu livro *O Ar e os sonhos* (2001). Ele diz: “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. Mais do que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. Como proclama Blake: “A imaginação não é um estado, é a própria existência humana”. (BACHELARD: 2001,01)

⁶ BAVCAR: 2000,03.

Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem⁷.” As obras destes artistas comungam na busca por novas percepções do visível e acreditamos que é a partir delas que ensaiaremos uma saída da caverna de onde nos encontramos, e daremos início a uma viagem por entre as tramas do visível e do invisível.

Nosso trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo, fazemos um estudo sobre a arqueologia do olhar e pensamos como a visão é considerada, desde a Antiguidade, como um instrumento da verdade, ligado à razão e ao conhecimento. A fenomenologia (do grego *phainesthai*, aquilo que se apresenta ou que se mostra, e *logos*, explicação, estudo) é a corrente filosófica que fundamenta nossa discussão⁸ pois ela pensa a relação do homem com o mundo a partir do olhar e procura superar a cisão estabelecida durante grande parte da história da humanidade entre a razão e a experiência, ou o mundo dos sentidos. A fenomenologia nos serve de guia entre as obras escolhidas para análise, pois ela diz que devemos reaprender a ver o mundo, idéia que acompanha tanto o trabalho de Bavarcar quanto o de Saramago. Nesse primeiro momento ainda discutimos sobre como a sociedade está organizada em torno das imagens e as como as pessoas têm construído suas vidas através delas. Procuramos estabelecer as diferentes percepções que os artistas possuem sobre a cegueira, que ora é tida como algo que limita a percepção, ora como espaço para transgressão do real.

No segundo capítulo discutiremos como a imaginação serve de berço para o surgimento de imagens novas e como estas se fazem presentes no trabalho de Bavarcar. As teorias de Gaston Bachelard fundamentam essa discussão acerca do imaginário. Aqui pensamos como a arte serve de veículo para o desvendamento das belezas do invisível. Discutimos o conceito de literatura engajada em Saramago a partir de leituras de Sartre e pensamos como o escritor português faz uso de sua literatura para se posicionar contra a alienação social da nossa sociedade, que em seu romance surge como uma cegueira branca.

⁷ SARAMAGO: 1995,310.

⁸ Para Husserl, a fenomenologia é a descrição do que aparece à consciência. O método fenomenológico se define como uma “volta às coisas mesmas” e seu objetivo é chegar a intuição das essências, isto é, ao conteúdo inteligível e ideal dos fenômenos, captado de forma imediata. “De volta às próprias coisas” é um lema husserliano que caracteriza bem a tentativa de atingir a essência das coisas livre de quaisquer pressupostos interpretativos.

Iniciamos o terceiro capítulo pensando sobre como o ato de olhar é reflexivo, isto é: ao olharmos o mundo estamos, no mesmo momento, sendo olhado por ele. É por este viés que empreendemos uma discussão sobre o corpo como um veículo de compreensão do mundo tanto para Bavcar, que tem no corpo um dos maiores instrumentos do seu ato fotográfico, como para os personagens cegos de Saramago, que reinventam uma nova maneira de estar no mundo a partir da necessidade do contato físico como instrumento de orientação na cidade. Por último, analisamos cinco fotografias de Bavcar e procuramos traçar um possível paralelo destas imagens com a narrativa saramaguiana.

Capítulo I

O branco.

Ou sobre o todo visível.

1.1 O olhar como instrumento da verdade

“Nenhuns olhos têm fundo; a vida, também não.”

Guimarães Rosa

Dentre os estudos sobre as questões do olhar e em torno do visível/invisível grande parte faz referência direta à alegoria da Caverna de Platão. O mito, presente no livro VII da República de Platão, conta a realidade de escravos que vivem acorrentados dentro de uma caverna e vêem apenas sombras do mundo externo e, como jamais viram outra coisa, acreditam que esta seja a realidade. Os escravos não poderiam nem mesmo saber se são sombras ou as próprias coisas aquilo que enxergam, pois durante toda a vida viram apenas sombras das imagens. O diálogo conta que quando um dos escravos consegue sair da caverna e volta contando sobre “o mundo real”, ele é recebido com desdém e descrença pelos demais.

Este mito é amplamente utilizado para estabelecer a diferença entre o homem iludido, aquele que permanece preso à crença na realidade das aparências, as sombras, e o “filósofo”, que ousa se libertar deste mundo de sombras e sai em busca do conhecimento e da verdadeira “luz”. Platão nos faz pensar que estes seres presos na caverna somos nós, pois assim como os escravos acorrentados na caverna, estaríamos também condenados a ver sombras a nossa frente e tomá-las como verdadeiras.

Para o filósofo, pior do que os homens se relacionarem com as imagens é eles não conseguirem distinguir representação e realidade e assim, não perceberem que o que eles têm a sua frente são apenas imagens. A discussão sobre essa dissociação entre aparência e realidade é platônica e ao mesmo tempo bastante atual. Platão trava uma guerra contra o senso comum, contra todo o conhecimento que se mantém na superfície. O mito da caverna é um convite para sairmos das trevas dos que “nada sabem, mas crêem que tudo conhecem”.

A relação de olho/espírito, visão/conhecimento aparece com frequência nos textos filosóficos, posto que o parentesco teórico entre a visão e o conhecimento descende da Grécia antiga. No livro VI da República, Platão usa a visão para fazer uma “analogia solar”, talvez uma das mais fortes relações entre luz e conhecimento

ou entre o “olho e o espírito”. Em um diálogo com Gláucon, Sócrates ao saber que não conseguiria encontrar uma definição para o Bem, contenta-se em dar uma imagem sua e ele o faz a partir da imagem do Sol. Assim como o Sol é no mundo sensível por um lado para a vista e por outro para as coisas visíveis, assim é o Bem, que é por um lado para a inteligência e por outro para as coisas inteligíveis por ela concebidas. Dentre todos os sentidos, a visão é o único que necessita de um “meio” favorável, ou seja, precisa da presença de luz. E é também o único sentido que possui uma peculiaridade interessante: o seu poder de atuação varia de acordo com o movimento do sol. Todos os outros sentidos funcionam independentemente do curso do sol. Essa extrema dependência faz da analogia solar uma perfeita relação com a imagem do Bem.

Ganzarolli de Oliveira lembra que todo o pensamento estético ocidental se construiu em cima da crença de que a visão é, por excelência, o sentido da percepção do belo: “São Tomás de Aquino chega a reduzir o fenômeno estético à órbita da visualidade: belo, para o sábio escolástico, é o que “agrada quando visto”(…) Não é por acaso que, quando falamos em “arte”, torna-se quase inevitável pensarmos numa atividade de caráter visual⁹”. Desde que as altas camadas sociais perderam a fé no cristianismo da Igreja, a beleza – ou o prazer proporcionado por ela - tornou-se o padrão da arte. A partir de então, tomou forma uma teoria estética de classes, para justificar tal entendimento de que o objetivo da arte é a manifestação da beleza. Os partidários desta teoria declaram que esta relação perdura desde os antigos gregos.

No entanto, as teorias estéticas são bem mais recentes. O termo Estética surge apenas em 1750 com Baumgarten, e este foi, juntamente com Kant, um de seus principais teóricos. Embora as idéias do belo como algo que agradava aos olhos e aos sentidos em geral já estivessem presentes desde Platão – que relacionava belo a tudo o que representasse o bem e a verdade – elas só tornaram-se disciplina no século XVIII com Kant. O filósofo inaugura o pensamento de que a obra ganha estatuto de “arte” quando tem a capacidade de proporcionar em seu receptor um “prazer puro”. Kant via na experiência do belo a realização das capacidades mais elevadas do ser humano.

⁹ OLIVEIRA:2002,19.

Durante o Renascimento, o pintor-cientista Leonardo Da Vinci dava ao olho o poder de captar a verdade: “O olho, janela da alma, é o principal órgão pelo qual o entendimento pode obter a mais completa e magnífica visão dos trabalhos infinitos da natureza”. Em uma passagem do *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago atribui aos olhos a função de “espelho da alma”, órgão denunciador dos sentimentos e instrumento da verdade: “Fizemos dos olhos uma espécie de espelhos voltados pra dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca¹⁰” E ainda em uma fala do médico oftalmologista, vemos transparecer a mesma crença: “Levei minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma.”

Bosi discorre sobre a relação do olho como intercâmbio entre a alma e a natureza: “o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, “obtem a mais completa e magnífica visão”.¹¹ Diferente do que aconteceria mais tarde com Descartes, Leonardo da Vinci não desconfiava dos sentidos. Adauto Novaes coloca uma questão: “Se a realidade é o domínio do impreciso, das sombras e das coisas ocultas, por que a ciência – ou a precisão científica – passou a ter a soberania tão absoluta sobre os sentidos?¹²”. Como se por algum medo ou receio dos efeitos do mundo sensível sobre a carne, Descartes instaurou a cisão entre o olho e o espírito e uma conseqüente tentativa de livrar o homem do mundo da “impermanência”.

O medo de perder-se na paisagem até sentir-se misturado a ela ou de dar vazão aos sentidos predominou durante muito tempo na história da humanidade. Desta maneira, foi construída uma dissociação entre o pensamento e a experiência, a idéia e a sensação. Novaes explica: “o esquecimento dos sentidos funda, pois, um método e um saber: da paixão da diferença à indiferença pelas paixões há um longo percurso, que jamais pode ser abarcado inteiramente. Estabelece-se assim, de uma

¹⁰ SARAMAGO: 1995, 135.

¹¹ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olha. In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹² NOVAES, Adauto. *De olhos vendados*. In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988,09.

vez por todas, um princípio: pensar é se pôr à distância.¹³”

O discurso de Bavarcar é construído também como uma crítica a esta visão que perdura ainda nos dias de hoje. Ele se coloca contra esse olhar mecanicista onde ora se sobrepõem as operações do intelecto, ora o empirismo e afirma que talvez este seja um dos grandes problemas do pensamento moderno. Segundo o fotógrafo, é comum a este pensamento a separação entre sujeito e objeto, corpo e alma, interior e exterior, o que dificulta a relação entre o sujeito que olha e o objeto que é olhado. Em entrevista ao Jornal Zero Hora, de Porto Alegre, ele afirma que os objetos que carrega consigo são uma forma de extensão de seu corpo. Esta fala evidencia sua postura de colocar-se no meio do mundo, entre as coisas que lhes são caras:

“A separação entre o homem e os objetos é uma forma de castração moderna. Existe uma divisão entre a substância do objeto e a imagem do objeto. Os objetos fazem parte do meu corpo, tenho muitos objetos em casa, pedras das ruas de praga, de minhas visitas ao mundo. Também exprime a materialidade do mundo, porque quando se toca alguma coisa, se toca de verdade, enquanto o olhar imprime distância. Como disse Kant, os olhos são instrumentos da distância”¹⁴

O homem criou dicotomias, divisões brutais, e fez com que o “olho do espírito” e a percepção sensorial fossem dissociados e não pudessem ser pensados juntos. Nem um nem outro poderiam nos dar certezas e, portanto, nos conduzir ao entendimento da realidade. Durante o tempo em que predominou tal pensamento, o homem teve que negar o convite à experimentação do mundo. Para Descartes, os sentidos causavam enganos e tornavam as idéias confusas e por isso o conhecimento devia acontecer sob a luz da razão. Sartre discorre: “A principal preocupação de Descartes, em presença de uma tradição escolástica para a qual as espécies eram concebidas como entidades semi-materiais, semi-espirituais, é a de separar com exatidão mecanismo e pensamento, sendo o corporal inteiramente reduzido ao mecânico.”¹⁵

Ainda na epígrafe do romance em estudo, Saramago nos convida a apurarmos o olhar: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Com esta frase, ele parece querer nos chamar a atenção para sairmos da superficialidade que se tornou

¹³ NOVAES: 1988,11.

¹⁴ BAVCAR, Evgen. Jornal do MARGS, Setembro 2001,nº 72.

¹⁵ SARTRE: 1964,11.

o olhar na contemporaneidade, onde as pessoas parecem não demorar mais o olhar sobre as coisas do mundo. A velocidade com que as imagens surgem e preenchem os espaços urbanos é a mesma com que os indivíduos têm se ligado a elas. A fugacidade do olhar na contemporaneidade dificulta que reparemos nos detalhes, nas imperfeições e sutilezas das coisas dispersas no mundo.

Na epígrafe percebemos a denúncia que o autor pretende nos fazer com sua narrativa. A divisão estabelecida entre o “olhar”, “ver” e “reparar” pode ser compreendida como um processo de reeducação do nosso olhar. Partir do simples “enxergar” as coisas dispostas no mundo para podermos realmente voltar a senti-las, como uma espécie de mergulho no mundo sensível. Somos convidados a nos desvencilhar deste olhar que provoca o distanciamento e instaurarmos um novo modo de perceber a realidade, uma forma que procure transcender o que está disposto visualmente e imaginarmos o todo invisível.

Adauto Noves, em seu ensaio *Imagens Possíveis*, afirma que o olhar tem o poder de questionar a realidade e estabelecer relações, o mesmo que percebemos Bavarcar fazer, quando lança seu olhar para o invisível e cria pontes entre o visto e o não – visto. Diz Novaes: “Sabemos que a visão constitui o laço vivo entre nós e o mundo, entre nós e os outros, e, por isso, o olhar tem a capacidade de pôr em questão toda a realidade. A visão se faz em nós por tudo aquilo que está fora de nós, traz o mundo para dentro de nós.”¹⁶

O discurso de Bavarcar é fundamentado nas figuras míticas da cultura greco-romana e em inúmeras referências que esta faz às questões do olhar, principalmente a partir da figura de Tirésias na tragédia de Édipo Rei. De acordo com o mito, Tirésias era um místico iluminado por visões interiores e possuía um olhar que ia mais longe que a visão dos pobres mortais. Era um “cego adivinho” que, ao se voltar para o invisível, tinha o dom de enxergar a “verdade”. A tragédia de Édipo Rei, escrita por Sófocles em 430 a. C, pode ser pensada em determinado momento como a luta de Édipo, o homem que julga tudo compreender, vence a esfinge graças ao seu intelecto, mas que no entanto permanece preso à ilusão racionalista e o cego Tirésias, que despreza a razão e, mesmo desprovido de todos os seus sentidos, consegue prever o destino.

¹⁶ NOVAES: 2003,107.

Ao se defender do desprezo e dos ataques de Édipo, Tirésias mostra a Édipo o quanto sua razão pode lhe cegar: "E a ti eu digo, já que me ofendes por minha cegueira: os dois olhos que tens pouco adiantam, pois não vês a miséria que te cerca."¹⁷ E mais adiante, depois de proclamar o destino de Édipo: "se puderes provar que estou errado, então chama-me cego!"¹⁸ Aqui a relação entre o saber e a visão é quebrado e o "terceiro olho", aquele voltado para o invisível ou outra forma de existência predomina.

Para Bavcar, Tirésias representa a figura daqueles que não se contentam com o que está disposto no visível e empreendem uma viagem em busca de novos contornos para o visível. Ele é aquele que propõe, de algum modo, visões que jamais aceitam o mundo tal e qual, mas pensa sobre como ele poderia ser. O arquétipo mítico de Édipo também é utilizado por Bavcar para empreender uma "arqueologia do olhar", e pensar sobre a nova qualidade da visão humana:

"Talvez seja para os Ulisses satisfeitos consigo mesmos, com sua visão diferenciada, que se endereça a frase de Kazantzakis: "Que lástima para os nossos olhos de argila, porque eles não podem perceber o invisível". Em Édipo, trata-se do sacrifício dessa argila, para que o invisível – uma outra forma de existência – se torne objeto de seu desejo. Privado da visão binocular, ele encontra um referente sintético no terceiro olho que, só ele, pode ir para o invisível"¹⁹

A idéia de que o invisível compreende o domínio da sabedoria e do "conhecimento" também aparece na releitura do mito de Édipo, feito por Jean Yves Leloup. Na compreensão de Leloup, o mito representa as fases para o caminho da liberdade total, quando partimos da fase dos "pés inchados" até conseguirmos ter "pés alados" e nos tornarmos então os verdadeiros reis de nós mesmos. O autor afirma que o ato de Édipo de vazar os olhos não deve ser pensado como uma forma de punição ou castigo, mas como uma maneira que ele encontrou de tornar-se semelhante ao sábio Tirésias e desta forma tentar arrancar a sua culpa.

De acordo com Leloup, com essa ação Édipo deseja entrar em uma outra visão, adquirir uma nova lucidez e "abrir em si mesmo um olhar interior e não julgar a vida somente a partir de um olhar exterior. Pode colocar sobre os acontecimentos

¹⁷ SÓFOCLES. Édipo Rei. Abril: S.Paulo, 1980, 79.

¹⁸ Idem, ibdem, 81.

¹⁹ BAVCAR: 2003,137

um olhar que vem de uma outra luz. Uma luz que brilha mesmo dentro da noite.²⁰ Ele afirma que a etapa que segue a maturidade e lucidez, exatamente após Édipo escolher vazar os olhos para adquirir outra percepção da realidade, segue-se a etapa que compreende o caminho noturno onde ele é guiado por Antígona. Neste contexto, Antígona representa a intuição e então Édipo passa a “ver com os pés”, isto é, passa a deixar-se guiar pela intuição, sendo fiel à sua visão interior, à intuição mais profunda. Leloup lança uma nova e provocante interpretação sobre o mais que revisitado mito de Édipo. É bastante relevante a este estudo a importância destacada ao cego Tirésias e à interpretação do ato de cegar-se como um caminho a ser trilhado rumo a um novo olhar, à tentativa de se livrar dos “olhos de argila” e poder então perceber as dimensões do invisível.

A fenomenologia torna-se um conhecimento fundamental para pensarmos as relações que o homem – e no caso de nosso trabalho, o cego - estabelece com o mundo, principalmente porque ela vai pensar estas relações muito a partir do olhar: ela interroga o olhar e configura uma outra concepção do que é este olhar. Para Merleau-Ponty, a visão se “faz em nós”. De acordo com seu pensamento, o olhar “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las.²¹”

1.2 A fenomenologia: um reaprendizado do olhar

A fenomenologia, corrente filosófica que teve entre seus principais representantes Husserl e Merleau – Ponty, tentou superar a cisão que havia sido estabelecida entre o racionalismo e a experiência. Através da redução fenomenológica²², esta corrente pretendia instaurar um retorno ao mundo percebido onde não haviam rupturas entre o vivido e o pensado. Segundo Aduino Novaes, “O que Merleau-Ponty propõe é uma retomada, a partir de um momento “esquecido”, quando o pensamento de ver substituiu o ver e fez dele seu objeto.²³”

²⁰ LELOUP: 1998,49.

²¹ MERLEAU-PONTY: 2000,130.

²² De acordo com Husserl, redução fenomenológica é o princípio fundamental que rege a fenomenologia. Este princípio preocupa-se com a experiência básica da consciência e a questão do que é a essência das coisas. Trata-se de uma reflexão sobre as funções pelas quais as essências tornam-se conscientes.

²³ NOVAES: 1988 14.

Em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau – Ponty define sua filosofia como um estudo das essências, e, para ele, todos os problemas residem em definir estas essências: a essência da consciência e da percepção, por exemplo. De acordo com seu pensamento, não podemos compreender o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. Merleau – Ponty afirma:

“É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença alienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo como mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivos.”²⁴

Segundo a concepção de seu pensamento, não existia o objeto em si destacado de uma consciência de quem o conhece. Diferentemente do que acontecia ao racionalismo, a fenomenologia não prioriza o sujeito ou o objeto na relação, mas ambos participam do mesmo fenômeno. A concepção fenomenológica de Merleau – Ponty presente principalmente em sua obra *O visível e o invisível* procura fazer com que os indivíduos estabeleçam uma nova maneira de “estar no mundo” a partir de um reaprendizado do olhar. Ele diz: “somos convidados a redefinir tanto aquele que vê quanto o mundo visto²⁵.”

Assim como Merleau-Ponty, Saramago também sugere que pensemos sobre nossa condição no mundo a partir do olhar que lançamos a ele. “O mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo,²⁶” afirma Merleau-Ponty. Ao inaugurarmos um outro olhar sobre o mundo, percebemos que este se dá a partir de nossas experiências, pois é estando no mundo que o homem se conhece, assim como descreve Merleau – Ponty: “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”.²⁷

A partir do exercício de redimensionamento do olhar podemos operar

²⁴ MERLEAU-PONTY: 1999, 1 e 2

²⁵ MERLEAU-PONTY: 2000,81.

²⁶ MERLEAU-PONTY: 2000,16.

²⁷ MERLEAU-PONTY: 1999 14.

mudanças tanto no sujeito como no mundo. Como Proust, ao escrever que “uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um olhar novo,”²⁸ Merleau-Ponty acredita que é a partir da transformação do olhar que podemos transformar a realidade. A cegueira, tema presente tanto no romance em estudo como condição existencial do fotógrafo Evgen Bavcar, surge como um agente responsável da transformação do olhar. Em *O ensaio sobre a cegueira*, o autor usa a cegueira como um obstáculo a ser ultrapassado para que os personagens cegos recuperem a visão, faz com que eles empreendam uma “educação do olhar”. As imagens de Bavcar nos levam a conhecer o mundo através dos sentidos. São registros de quem está mergulhado no mundo e não apenas observando e se colocando numa postura distante.

Assim como em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago recorreu, no seu romance *Jangada de Pedra*, à metáfora do olhar para construir raciocínios reflexivos e convidar os leitores a repensarem as questões abordadas. Em *Jangada de Pedra*, o autor usa a metáfora do olhar para discorrer sobre a capacidade de “mudar o mundo” a partir do olhar que lançamos a ele. Mais uma vez fica a denúncia do autor em dizer que não enxergamos o que existe, mas o que desejamos ver: “... cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos vêem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas.”²⁹

A partir das reflexões de Merleau-Ponty, somos convocados a pensar as questões da visibilidade também pelo todo invisível, assim como fazemos com o trabalho de Bavcar. As fotografias de Bavcar nos dizem sobre o outro lado do espelho. A peculiaridade de suas imagens reside no fato de que elas são como pontes entre estes dois mundos: o que pode ser visto, o da claridade, e o das trevas, assim como diz Merleau-Ponty: “o invisível não é contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível.”³⁰

Assim como Merleau - Ponty, Bavcar crê que a visibilidade não se encontra nem em quem olha, nem no objeto que é olhado, mas está presente nesta relação,

²⁸ Citado por MORIN, Edgar (2000). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 107.

²⁹ SARAMAGO: 1999, 207

³⁰ MERLEAU-PONTY: 2000 200.

no reconhecimento de que para parte visível há uma mesma parte referente no invisível. Adauto Novaes lembra Merleau - Ponty para se referir ao paradoxo que envolve a visão e a relação com o invisível:

“Não podemos ver a profundidade, mas ela se desdobra entre meu olhar e as coisas vistas, vemos através da profundidade, e é exatamente por ser condição da visão que a profundidade permanece invisível. Da mesma maneira que volume e sombra são duas coisas inseparáveis e que sem sombra não pode haver volume, não pode haver corpo, assim também não pode haver visível sem o invisível”.³¹

A fenomenologia contesta a visão científicista que relaciona o olhar ao saber e ao conhecimento. Para Merleau-Ponty, a visão pode ser construída no campo dos sentidos. Devemos nos habituar a pensar que todo visível é moldado no sensível. Ele diz: “todo ser táctil está voltado de alguma maneira à visibilidade³²” Desta forma, ele propõe um entrelaçamento entre o olho e o espírito tendo o corpo como fundamento. Em sua obra *O olho e o Espírito*, o filósofo faz uma crítica à escolha do Espírito como única fonte de conhecimento e defende o “entrelaçamento”, o estar no “meio do mundo”, como melhor maneira de senti-lo.

Não devemos perceber o corpo nem como coisa nem como idéia, mas como movimento, sensibilidade e expressão criadora. Corpo e mente são partes integrantes de um mesmo ser e não funcionam de maneira distintas. Merleau – Ponty defende que “a consciência do corpo invade o corpo.”³³ Corpo e consciência não são causalidades distintas, mas uma unidade expressa pela dinâmica do corpo em movimento, e completa: “ o corpo assim percebido revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido.”³⁴

Sartre percebe a fenomenologia como uma tentativa de pôr um fim ao dualismo cartesiano: “Merleau - Ponty e a psicologia fenomenológica que dele deriva, ao buscar os fundamentos de uma ontologia do sensível, tentam levar até o fim a crítica ao dualismo clássico mediante um exercício de atenção voltado, sobretudo para as zonas ambíguas da percepção”.³⁵ Ao afirmar que é apenas

³¹ NOVAES, Adauto. *Imagens Impossíveis*. In: *Humanidades*. N° 49, Brasília, janeiro de 2003.

³² MERLEAU-PONTY: 2000, 131.

³³ MERLEAU-PONTY: 1994,114.

³⁴ MERLEAU-PONTY: 1994,110.

³⁵ SARTRE: 1964,82.

através da experiência sensível que trilhamos o caminho para o conhecimento e para que então possamos sair da “cegueira de nossa consciência”, Merleau – Ponty nos convida a percebermos o mundo a partir das sensações que este nos provoca. São os sentidos que nos transmitem prazer ou desprazer e assim o corpo aparece como mediador desta comunicação. Ele diz: “Não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce por ‘ocasião’ do que acontece com o corpo, é “excitada” a pensar por ele.³⁶”

Ao percebermos o mundo a partir dos nossos sentidos e não através do distanciamento que o olhar imprime, temos como consequência um “olhar” descentralizado ou um “olhar plural”, pois subvertemos condicionamentos e experimentamos outras possibilidades de percepção. “Fiquemos, pois, com a definição precisa de Starobinski: o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais a faculdade de estabelecer relações”³⁷.

O ditado popular “o que os olhos não vêem o coração não sente” transmite a crença da visão como instrumento primordial de percepção do mundo. No entanto, queremos com este estudo pensar as outras formas que o coração possa “sentir”, sem o intermédio da visão. Ao afirmarem: “eu sou o meu corpo”, os fenomenólogos fundamentam toda a sua reflexão teórica a partir de suas experiências, numa tentativa de quebrar toda uma tradição que institui a perspectiva ótica como modo privilegiado. Em um outro momento desta pesquisa aprofundaremos a discussão acerca da importância do corpo como fundamento da teoria fenomenológica e a sua importância no ato fotográfico de Bavares e como esta questão pode ser problematizada em *Ensaio sobre a cegueira*.

Merleau – Ponty afirma que uma das funções da filosofia é que esta nos faça reaprender a ver o mundo e defende que é pelo olhar, e através do olhar, que nos abrimos ao mundo. Define a visão como “o encontro, como uma encruzilhada, de todos os aspectos do Ser.”³⁸ Desta maneira, ele procura desfazer a distinção entre corpo e objeto. Assim como Merleau – Ponty, os Epicuristas, corrente filosófica organizada por Epicuro no século III a. C defendiam um resgate e um retorno ao mundo sensível. Tratava-se “menos um sistema de pensamento que um sistema de

³⁶ MERLEAU-PONTY: 2004,30.

³⁷ NOVAES: 2003,107.

³⁸ MERLEAU-PONTY: 2004,44.

vida”³⁹. Para eles, o fim supremo da vida era o prazer sensível.

A teoria desta escola filosófica era pautada em permanentes encontros no Jardim, que, de acordo com José Américo Pessanha, em seu ensaio *As delícias do Jardim*, afirma que pode “ser visto como a primeira sociedade de amigos, comunidade lúcida ocupada numa tarefa comum: buscar a imperturbabilidade de espírito.”⁴⁰ A escolha de um Jardim como local para as aulas, uma comunidade que admitia entre seus membros mulheres e escravos, diferentemente da Academia de outros filósofos gregos, evidencia a tentativa de encurtar as distâncias e diminuir as diferenças que existiam fora deste espaço. Adauto Novaes elucida:

“Para Epicuro, os sentidos são os mensageiros do conhecimento. Nem mesmo a razão, ou conceito, pode refutar os sentidos porque toda razão, ou todo conceito, depende deles. A exemplo de Merleau – Ponty, que diz que ‘todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção’, Epicuro afirma que ‘todos os nossos pensamentos têm a sua origem nas sensações por conjuntura, analogia, similitude e combinação, contribuindo também o pensamento para elas’⁴¹.

São visíveis as pontes existentes entre o pensamento de Epicuro e Merleau – Ponty. Ambos apelam aos sentidos e procuram estabelecer uma teoria baseada no sensível, buscando um entrelaçamento do corpo e da alma. A ética epicurista é basicamente um hedonismo, ela considera todo prazer corpóreo, embora não legitime todos os tipos de prazer. “Insiste Epicuro: todo prazer é corpóreo – mesmo o prazer passado e o por vir⁴²”. Se, como afirmou Merleau – Ponty, “todo o saber se instala nos horizontes abertos da percepção⁴³” faz-se necessário que pensemos a que estímulos devemos nos expor para que, como etapa necessária de um aprendizado do olhar, possamos escolher a quais luzes devemos renunciar. Entre luzes e sombras, configuremos então o nosso espaço no visível.

³⁹ PESSANHA, José Américo Mota. *As delícias do Jardim*. In: *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 61.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, 79.

⁴¹ NOVAES: 1988:15

⁴² Idem, 77.

⁴³ MERLEAU-PONTY: 1999,280.

1.3 Sob o olhar de Argos: vivendo no mundo-imagem

“Imagens não passam de incontigências do visual”.

Jorge Luís Borges

Consta na Mitologia Grega que Argos era um gigante de cem olhos, designado por Hera a guardar Io, a amante de Zeus que ela havia transformado em uma novilha. Os olhos de Argos estavam sempre atentos - enquanto 50 dormiam, os outros 50 vigiavam. Ele tornou-se, então, o símbolo da eterna vigilância.

No mundo moderno onde existem incontáveis câmeras (visíveis e invisíveis) espalhadas pelos espaços urbanos, a referência a Argos é uma constante, pois, assim como a figura mítica que pode muito bem ver sem ser visto, assim são os homens que crêem no “falso poder” de olhar tudo, acreditando que não estão sendo vistos. Argos tornou-se símbolo de uma sociedade que cada vez mais estende o mundo visível e esquece-se que para todo o visível há, como pontuou Merleau – Ponty, a mesma proporção de mundo invisível.

Na época do todo-visual, as imagens ganharam forças antes nunca vistas. Adauto Novaes, em seu ensaio intitulado *A imagem e o espetáculo*⁴⁴, lembra que durante muito tempo grande parte das discussões sobre a cultura circulou em torno do conceito de sociedade do espetáculo. Novaes refere-se a Guy Debord e seu livro *A sociedade do espetáculo* como referência para pensar as imagens na contemporaneidade: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens⁴⁵”

Para Novaes, a imagem, diferente de outros momentos da história da humanidade, transformou-se em mercadoria, objeto de “produção, criação e consumo” de maneira que hoje em dia não vemos apenas mercadorias serem criadas para os sujeitos, mas criam-se sujeitos para a mercadoria, tamanha é a força conquistada pela imagem. Ela tornou-se objeto de consumo como qualquer objeto banal.

A idéia de excesso, de abundância de imagens é recorrente no discurso dos críticos e estudiosos de assuntos relacionados às imagens: “Existem à nossa volta

⁴⁴ NOVAES, Adauto. “A imagem e o espetáculo” in *Muito Além do espetáculo*: São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

⁴⁵ DEBORD: 1997 14.

muito mais imagens que solicita nossa atenção⁴⁶”, denuncia Susan Sontag⁴⁷. As sociedades criaram indivíduos “dependentes de imagens”, como uma espécie de poluição mental. Atualmente as pessoas têm desenvolvido uma compulsão por fotografar e registrar as experiências, o que transforma estas experiências em um modo de ver, isto é: viver algo se tornou o mesmo que tirar dela uma fotografia.

Viver cercado de imagens, fazendo delas muitas vezes os únicos meios de comunicação enfraquece o poder da narração e, conseqüentemente, o de intercambiar experiências. Para Evgen Bavcar, as imagens nos convidam para uma festa, uma celebração, sem saber nem mesmo ao certo o que se está sendo comemorado: “Libertando-se da narração, o mundo das imagens é o dos fogos de artifício, que nos fornecem o tempo todo a promessa da festa, sem que possamos festejar o que quer que seja⁴⁸”.

Ainda em 1936, ao escrever o ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin advertia para a extinção da arte de narrar justamente por perceber que os indivíduos estavam sendo privados de uma faculdade que ele pensava ser “segura e inalienável”, a faculdade de intercambiar experiências. Segundo Benjamin, isso se deve ao fato de as ações da experiência estarem em baixa. Ele diz: “Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis⁴⁹”.

Ao discorrer sobre a baixa das experiências, o autor lembra os soldados de guerra, que ao retornarem para suas casas, estão ainda “mais pobres de experiências comunicáveis”. Para Benjamin, outro fato que seria responsável pelo declínio da arte de narrar seria o aumento da difusão da informação. As informações que recebemos – de todo o mundo – a partir dos meios de comunicação já chegam acompanhadas de explicações, de maneira que pouco está a serviço da narração e quase tudo está a serviço da informação.

⁴⁶ SONTAG:2004,13.

⁴⁷ Susan Sontag foi uma das mais influentes escritoras e intelectuais contemporâneas. Escreveu tanto livros de ficção quanto ensaios sobre polêmicas culturais e políticas. Teceu comentários sobre assuntos tão diferentes quanto a fotografia, AIDS e a Guerra do Vietnã.

⁴⁸ BAVCAR in NOVAES:2005, 151.

⁴⁹ BENJAMIN:1994,198.

Vivendo sob a égide da informação, onde todas as histórias já nos chegam devidamente “interpretadas”, torna-se cada vez mais difícil para os indivíduos elaborarem uma representação interior dessas imagens. A idéia de “tempo” também sofre mudança na “sociedade do espetáculo”. Enquanto a informação só tem valor enquanto ela é nova, “a narrativa conserva suas forças e mesmo depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.”⁵⁰

A ditadura das imagens parece negar aos indivíduos o exercício de sua subjetividade, uma vez que tudo permanece muito na claridade, sem que sejamos convocados a procurar as respostas em nosso vasto mundo simbólico. Negar o tempo necessário para que os indivíduos retenham as informações é outra maneira de anular a capacidade de interpretação das imagens. Perceber que o excesso de informação não é necessariamente um bem, da mesma forma que o excesso de imagens não torna a visibilidade mais perfeita é uma das tarefas a ser realizadas pelo homem nesse início de milênio.

Passar os olhos sobre as inúmeras imagens dispersas no centro urbano e nos meios de comunicação provoca a dispersão e não o centramento. Ao ser saturado de “luminosidade”, indivíduo contemporâneo esquece de pensar o que há por trás desta luz, perde aos poucos a sensibilidade para perceber tudo aquilo que não é iluminado, o que não é “evidente”. O olho aos poucos fica “treinado” para perceber apenas aquilo que se mostra. A capacidade de interpretação e o pensamento tornam-se relegados ao segundo plano, visto que para tanto se faz necessário um mergulho naquilo que ainda não é conhecido, para daí então trazer as respostas. O mundo aos poucos vai tornando-se superficial, as imagens que o preenchem se repetem à exaustão e tornam - se clichês.

“Hoje, por exemplo, a realidade do mundo torna-se mais televisiva, mais distante do que jamais. Quanto mais nós iluminamos a superfície de nossa realidade cotidiana, mais nós obscurecemos os berços possíveis de uma outra luz. E é igualmente verdade que quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível. Mas, uma vez que a abundância da imagem-clichê é desprovida de qualquer substrato subjetivo, ela destrói no nosso cotidiano a presença real das coisas, e sua representação de nossa interioridade. Nós não percebemos senão a iluminação, sem poder ver a luz que é ligada estreitamente à nossa possibilidade cognitiva, isto é, ao nosso espírito”⁵¹.

⁵⁰ BENJAMIN:1994,204.

⁵¹ BAVCAR:2003,139

A frase de Kafka: “o que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo” expõe essa necessidade de transpormos os limites que nos são colocados no visível. O excesso de imagens são símbolos de uma sociedade construída cada vez mais em cima de uma auto-satisfação narcisista de olhar sobre si, incapaz de ultrapassar as visões mais imediatas. O que faz o homem vidente crer que pode tudo ver? Poderíamos afirmar que o homem tornou-se refém das luzes?

É a respeito desta sociedade das “evidências” que Saramago escreve o romance que escolhemos como objeto para este estudo. A cegueira de quem vive em meio às evidências das luzes: “Era como se houvesse um muro branco do outro lado⁵²”, diz um cego. Saramago, ao cegar seus personagens, os obriga a reaprender a ver o mundo. O autor joga os personagens no lado oposto de uma mesma cegueira: os levam a sair da escuridão da “caverna” para adentrarem num mar de leite: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco.⁵³”

A cegueira “branca” é reflexo de uma sociedade monitorada por imagens. Para Susan Sontag, as câmeras e o registro da vida através de imagens servem de duas maneiras para o funcionamento da sociedade industrial: como espetáculo (para as massas) e como objeto de vigilância (para os governantes). Ela afirma que esta produção de imagens supre a ideologia dominante: “A mudança social é substituída por uma mudança de imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitado de imagens⁵⁴”.

Assim como Sontag, Jean Baudrillard acredita que o conceito de liberdade foi invertido na contemporaneidade. Em *A sociedade de consumo*, o teórico credita ao individualismo contemporâneo a inversão de valores como o da liberdade. Ele afirma que hoje a idéia de liberdade está relacionada à liberdade de consumo e ao poder de compra. De acordo com Baudrillard, a lógica social do consumo não é a

⁵² SARAMAGO:1995, 15.

⁵³ SARAMAGO:1995,13.

⁵⁴ SONTAG:2004, 195.

lógica da satisfação, mas a lógica da produção e da manipulação dos significantes sociais. Os infinitos produtos que estão disponíveis à venda nas vitrines de “shopping centers” apenas mascaram a falsa idéia de que nesta sociedade os indivíduos podem assumir qualquer personalidade, pois ele será reconhecido como tal, a partir dos signos que escolher ostentar. Baudrillard explica “A força ideológica da noção de felicidade não deriva da inclinação natural de cada indivíduo para realizar por si mesmo. Advém-lhe, sócio - historicamente, do fato de que o mito da felicidade é aquele que recolhe e encarna, nas sociedades modernas, o mito da Igualdade.⁵⁵”

Ensaio sobre a cegueira é um romance que discute a condição humana na contemporaneidade e sobre como podemos fazer desta passagem algo mais leve. Ao cegar seus personagens, Saramago os obriga a repensarem seus conceitos de felicidade, o bem - estar não pode mais ser mensurável pelos signos de luxo e conforto, já que não há ninguém para enxergá-los. A contemporaneidade elegeu critérios visuais para mensurar a felicidade, isto é: felizes são aqueles que ostentam cada vez mais signos de luxo. Compreendemos, então, que a felicidade tornou-se algo dado à visibilidade. Os indivíduos aspiram a imagens de felicidade, as mesmas que espalham-se em “outdoors” da cidade e em comerciais de televisão. A era da revolução tecnológica tem nos dado cada vez mais imagens a ver, o que faz com que a comunicação aconteça, muitas vezes, a partir das imagens. E aí se concentra o grande paradoxo: o homem tem visto cada vez mais e isto parece torná-lo cada vez mais cego.

A cegueira construída por Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* pode ser pensada como uma indiferença generalizada. O indivíduo contemporâneo é, em grande parte, o burguês que passa apressado pelas ruas preso à ilusão de uma rotina que o leva de casa para o trabalho, e vice-versa, Os indivíduos andam como fantasmas, tal como é descrito no romance de Saramago: “E as pessoas, como vão? Pergunta a rapariga de óculos escuros. Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem e não a pode ver”.⁵⁶ O romance em questão é um alerta aos caminhos que a humanidade pode estar tomando ao substituir o homem pelo determinismo das máquinas, fazendo com

⁵⁵ BAUDRILLARD: 1995,47.

⁵⁶ SARAMAGO: 1995 233.

que eles também se tornem, de certa maneira, um pouco máquinas. Ao concentrar toda a sua força nos seus projetos individuais, o homem urbano sente dificuldades em pensar coletivamente e voltar o seu olhar para o outro. A cegueira também decorre daí: a apatia social, a nostalgia e o conformismo perante as injustiças sociais são formas de tornamo-nos cegos.

No romance *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, Marco Pólo descreve a Kublai Khan as cidades que ele conhece em suas viagens pelo mundo. Procópia, por exemplo, é uma das cidades invisíveis visitadas pelo viajante. A cada visita à cidade, ele percebe o aumento de sua população, vista sempre da mesma janela. Toda a paisagem urbana é metamorfoseada pelo aumento da população, o que impede o alcance do olhar de Marco Pólo. “Dá no mesmo eu me afastar da janela”, diz ele. Se o aumento estrondoso de pessoas na cidade de Procópia é metáfora da atomização dos indivíduos nos grandes centros urbanos, em Cloé, o traço característico é a indiferença e a cegueira para o outro:

“Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam.”⁵⁷

Cloé, a cidade onde as pessoas evitam os olhares, se assemelha bastante a cidade de *Ensaio sobre a cegueira*, pois assim como na cidade de Calvino, onde existem inúmeras possibilidades de encontros, mas estes não acontecem, assim é na cidade de Saramago, onde os indivíduos permanecem imersos na escuridão do individualismo e do egoísmo, características que se tornam ainda mais exacerbadas quando é a luta pela sobrevivência que está em jogo.

Na busca desenfreada por comida, o egoísmo sobressai e os personagens, se preciso, passam por cima de outros para se manterem vivos: “Quando começar a tornar-se difícil encontrar água e comida, o mais certo é que estes grupos se desagreguem, cada pessoa pensará que sozinha poderá sobreviver melhor, não terá de repartir com outros, o que puder apanhar é seu, de ninguém mais”⁵⁸.” Em vários momentos do romance vemos os ambientes se tornarem palco para a dor. Durante o

⁵⁷ CALVINO:1990, 51.

⁵⁸ SARAMAGO: 1995,245.

período em que estiveram internados e reclusos, os cegos experimentaram os dissabores e várias formas de sofrimento, destes de que também é feito o mundo: guerras, desigualdades, ganância, desejo de poder, e em meio a tudo isso também um pouco de amor e carinho. A mulher do médico denuncia: “o mundo está todo aqui dentro.”⁵⁹

Em *Ensaio sobre a cegueira*, quando a violência não acontecia por meio da indiferença, denunciada pelo médico: “é dessa massa que nós somos feitos, metade indiferença, metade ruindade”⁶⁰, ela acontecia com ameaças de agressão até a que fosse instalada a barbárie, quando uma bala poderia “substituir uma cegueira por outra”: “Olhe lá, ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro. (...) não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade.”⁶¹

Saramago narra a vida de personagens que parecem viver no inferno, uma guerra sem data para acabar. Se o mundo inteiro parece ter se mudado para o manicômio onde os cegos permanecem presos, como disse a mulher do médico, é dentro desse lugar onde ocorrem brigas por todos os tipos de poderes. Percebemos que existem vários graus de cegueiras nos personagens de Saramago. Existe quem está imerso na cegueira e acredita que são necessárias brigas, lutas e guerras para que seus desejos sejam atendidos, como no caso do grupo de cegos que tem domínio sobre a comida. Existem ainda os soldados, imersos na cegueira da obediência aos seus patrões e que apenas acatam as ordens recebidas sem nenhum questionamento. Há ainda a cegueira que acomete aos políticos da cidade, que acreditavam que estariam resolvendo o problema ao isolar os primeiros cegos “contaminados com a doença”.

No livro *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag pensa sobre a repercussão do impacto de imagens de guerra na vida das pessoas e discute desde questões relacionadas aos meios de difusão até a recepção destas imagens. A mulher do médico, única vidente no romance, num momento em que já não agüenta mais ver os horrores que se transformou uma cidade sem olhos, diz ao seu marido: “Se tu

⁵⁹ SARAMAGO: 1995,102.

⁶⁰ SARAMAGO: 1995,40.

⁶¹ SARAMAGO: 1995,69.

puдesses ver o que eu sou obrigada a ver, quерerias estar cego, Acredito, mas não preciso, cego já sou. Perdoa-me, querido, se tu soubesses ⁶²”.

“O choque pode tornar-se familiar. O choque pode enfraquecer. Mesmo que isto aconteça, a pessoa pode não olhar. As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador – neste caso, as informaoes desagradáveis para quem deseja continuar a fumar. Isso parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror da vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens. Contudo, existem casos em que a repetida exposiao a aquilo que choca, entristece, consterna não esgota a capacidade de reaao compassiva. Habituar-se não é algo automático, pois imagens (portáteis, manipuláveis) obedecem a regras distintas das regras da vida real⁶³”

à modernizaao que acompanha a cobertura das guerras – os diferentes aparatos tecnológicos que possibilitam imagens transmitidas em tempo real e abrangendo o “mundo inteiro” – percebemos a mudança na reaao dos indivíduos diante das imagens. Temos a impressão que a existência de fotografias dá caráter verídico a guerra. Se o embate para quem não o vivenciou é o produto destas imagens, torna-se bastante pertinente a discussão sobre a capacidade de os indivíduos se emocionarem frente à exibiao incessante destas imagens: até que ponto a superabundância de imagens estaria relacionada ao “embotamento” do sentimento dos espectadores? Sontag faz referência à Baudrillard para ilustrar sua discussão a respeito da “dieta de horrores” que se tornou a vida moderna e a que ela diz que nos habituamos gradualmente:

“é impossível passar os olhos por qualquer jornal, de qualquer dia, mês ou ano, sem descobrir em todas as linhas os traços mais pavorosos da perversidade humana [...] Qualquer jornal, da primeira à última linha, nada mais é do que um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, linchamentos, torturas, as façanhas malignas dos príncipes, das naoes, de indivíduos particulares; uma orgia de atrocidade universal. E é com este aperitivo abominável que o homem civilizado rega o seu repasto matinal.” ⁶⁴ (Baudelaire, 1860, citado por Sontag, 2003, p. 89-90).

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag questiona e reformula algumas consideraoes que havia feito a respeito da reaao das pessoas às imagens de horror em *Sobre fotografia*, livro de ensaios publicado cerca de trinta anos antes.

⁶² SARAMAGO: 1995,135.

⁶³ SONTAG: 2003,70.

⁶⁴ BAUDELAIRE, citado por SONTAG: 2003,89.

Num primeiro momento, Sontag havia afirmado que “num mundo saturado, ou melhor, hiper-saturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós tem seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis. No fim, tais imagens apenas nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter nossa consciência instigada⁶⁵”. Na época, a autora acreditava que na mesma medida em que as fotos dos horrores da guerra criavam uma solidariedade, elas também atrofiavam. Em *Diante da dor dos outros*, ela pondera afirmações e questiona: “qual a prova de que as fotos produzem um impacto decrescente, de que nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral de atrocidades?⁶⁶”

Acreditamos que a própria linguagem dos meios tornou-se responsável pela conseqüente pasteurização das emoções. Para a autora, a força das imagens está relacionada à maneira como elas são usadas, pelos lugares onde são vistas e a freqüência com que são disseminadas. Desta maneira, é natural que uma imagem mostrada repetidas vezes e em larga escala já não provocará as mesmas reações em todos os espectadores. A insensibilidade frente a tais imagens se origina, de acordo com Sontag, da instabilidade da atenção os meios provocam e nutrem através das suas já mencionadas superabundâncias de estímulos visuais.

Sontag percebe que se tornou comum afirmar que a guerra, assim como tudo o que parece real, tornou-se midiática. Ela lembra que para Jean Baudrillard, e de certa forma para toda a crítica francesa, as imagens, realidades simuladas, são tudo o que existe agora. Para tais críticos, a “sociedade do espetáculo” faz com que todas as situações transformem-se em espetáculos para então serem consideradas reais. É como se predominasse a idéia de que “a realidade renunciou. Só existem representações: mídia”. Esta constatação é proclamada por Saramago, quando afirma, no filme *Janela da Alma*⁶⁷ que nunca estivemos tão presos à Caverna de Platão, vendo as imagens e acreditando que elas são reais. Faz-se mais do que necessário que pensemos sobre o individualismo e a superficialidade que se configuram na contemporaneidade.

⁶⁵ SONTAG: 2003,88.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ No filme *Janela da alma* (2002), do diretor Walter Carvalho, dezenove pessoas, dentre elas José Saramago e Evgen Bavcar, falam sobre como se vêem, como vêem os outros e como percebem o mundo. Os entrevistados falam desde suas deficiências visuais até mesmo sobre o exercício da visão num mundo saturado de imagens. saturação de imagens.

Do mundo dos excessos e evidências à um passeio pelos sonhos e a imaginação. Da superficialidade dos espaços visíveis à profundidade do todo-invisível, acompanhemos o prazer que é o contato com o que não se mostra, com a liberdade, de fato, que é própria do domínio da imaginação. Espaços de memórias e delicadezas, o invisível surge como berço para outras luzes possíveis. Adentremos o domínio do mundo do faz -de- conta.

1.4 O olhar que aprisiona

“Pessoa, como todos os escritores, escreve não para dizer o que vê no mundo, mas porque o que vê não lhe basta, e ele deseja substituí-lo por formas mais satisfatórias⁶⁸.” Assim Leyla Perrone – Moisés refere-se a poesia pessoana: como uma maneira de o poeta não reproduzir o que captou do real, mas de criar uma forma mais intensa de senti-lo, o que faz de seus escritos, nas palavras de Perrone-Moisés, um excelente “aparelho óptico”, uma forma de desvendamento do mundo.

Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, propõe que simplesmente olhemos para as coisas, sem nenhuma interrogação metafísica. Para ele, o olhar não é instrumento de análise, mas simplesmente uma abertura ao real. Caeiro procura desfazer a distinção entre sujeito-objeto e, desta maneira, interagir quem apreende com o que é apreendido. Sugere que esvaziemo-nos de todo e qualquer conceito para que possamos apreender as coisas assim como elas são. Ele diz: “Para ver as árvores e as flores é preciso também não ter filosofia nenhuma. Com filosofia não há árvores: há idéias apenas.”⁶⁹

Fernando Pessoa, quando não escreve sob a forma de algum de seus heterônimos, escrevia muito sobre o olhar como uma forma de sonho, sobre a impossibilidade de estabelecer um contato entre o homem que vê e o mundo ao seu redor. O poeta português via as coisas “imaginadas” como símbolos da realidade, o invisível se descortinava para ele como se fizesse parte da “carne do mundo”, expressão de Merleau – Ponty para designar o mundo sensível. Em seus escritos, Pessoa questiona muito o seu olhar e sua incapacidade de ver o mundo, como se

⁶⁸ PERRONE-MOISES in NOVAES:1988,345

⁶⁹ PESSOA: 1965,231

estivesse sempre procurando olhar através das coisas. Parece que ele está a olhar sem ver, como se existisse apenas o sonho, o oculto, o invisível. “Contemplo o que não vejo”⁷⁰, ele escreve.

É a partir do olhar de Pessoa que ousamos um mergulho no mundo da imaginação. O tema da cegueira nos trabalhos de José Saramago e Evgen Bavcar possui divergência bem clara: o poder que a imaginação exerce em suas obras. Quando nos referimos à imaginação estamos mencionando o quanto ela está presente tanto no discurso do artista a respeito da obra quanto na importância que a imaginação possui como saída para as situações vividas no cotidiano.

Embora a obra de Saramago seja um trabalho de criação, e, portanto, a imaginação se faça presente durante toda a sua elaboração, o autor português, ao contrário de Evgen Bavcar, formula sua cegueira como algo que limita a percepção de seus personagens. No decorrer do romance, as falas destes denunciam que a cegueira os destituiu das “maravilhas do mundo”. A cegueira generalizada é referida como uma perda total de sentido: “A mulher do médico veio sentar-se ao lado dela, disse-lhe, Não chores, que outras palavras se podem dizer, as lágrimas que sentido têm quando o mundo perdeu todo o sentido?”⁷¹. Em muitas ocasiões, a ausência da visão física transforma os personagens em “zumbis” que já não conseguem sentir o mundo. Aí fica implícita a ideia de que, para estes cegos, a contemplação das coisas aconteciam principalmente a partir do olhar.

“Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico responde, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver. E as pessoas como vão, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver.”⁷²

A mulher do médico tem papel fundamental no romance em estudo, pois ela é a única personagem que tomamos conhecimento de estar de posse da visão. É através dos seus olhos que sabemos das cenas de lutas que acompanham toda a narrativa. Se “em terra de cego quem tem um olho é rei”, a mulher do médico reina absoluta na cidade em que se passa o romance.

⁷⁰ PESSOA: 1965,170.

⁷¹ SARAMAGO: 1995,238.

⁷² SARAMAGO: 1995,233.

Guia de cegos, a mulher do médico zela pelo bem estar de seu grupo, protegendo-o dos demais cegos da cidade, que se encontram mergulhados no desespero e na irracionalidade. No entanto, se é a partir dos olhos da “mulher do médico” que os cegos conseguem sobreviver depois que saem do manicômio e começam a perambular pela cidade, é também por causa deles que os cegos não experienciam outras formas de viver sem o uso da visão. Aí está um traço marcante da “limitação” de que é feita a cegueira de Saramago. A mulher parece perceber isto quando a “mulher dos óculos escuros” diz: “Graças aos teus olhos é que estamos vivos” e a “mulher do médico” responde: “também o estaríamos se eu fosse cega, o mundo está cheio de cegos vivos”.⁷³

Sendo a única vidente em meio a tantos cegos, a “mulher do médico”, de certa forma, aprisiona seus companheiros em torno de si, impondo a eles que se organizem ainda de acordo com o “mundo da visão” no qual ela se encontra presa e sozinha. É isso que podemos verificar no seguinte diálogo: “Tu continuas a ver. Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja.”⁷⁴ E ainda quando a mulher do oftalmologista assume o papel de líder: “No mundo organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter.”⁷⁵

Segundo Ferreira, a mulher do médico “encarna o espírito apocalíptico e a razão cínica dos atuais tempos pós-utópicos. É uma mulher visionária, também, mas como diria Saramago, alegoriza um visionarismo “da pior espécie”, pois só vê – e só dá a ver – “O que realmente existe”⁷⁶”. Tendo o olhar como sinônimo da razão, a mulher do médico não consegue perceber a cegueira como um espaço para a transcendência. Seu olhar é viciado, acomodado, guiado pelos domínios da razão.

“Privado da vontade imaginativa, a percepção essencialmente racional desta mulher acaba por revelar tudo o que a razão disfarça através de seus inteligentes mecanismos ilusionistas: todo o jogo de interesses, de poder, de autodefesa, de domínio e de medo que faz de toda visão de mundo, sobretudo a que se tem como natural, própria do olhar inocente, uma visão construída, uma visão ideológica”⁷⁷

⁷³ Ver Ermelinda Ferreira, 2004: 321

⁷⁴ SARAMAGO: 1995,312.

⁷⁵ SARAMAGO: 1995,245.

⁷⁶ FERREIRA: 2004 317.

⁷⁷ FERREIRA: 2004,322.

H. G. Wells, em seu conto “The country of the blind” (“O país dos cegos”), substitui o pessimismo de Saramago por um singelo otimismo, presente na figura do protagonista visionário de sua obra. O conto, publicado originalmente em 1906, narra a forma uma epidemia de cegueira assola um grupo de pessoas. Até aí, a narrativa se assemelha bastante ao argumento de *O Ensaio sobre a Cegueira*. O diferencial está na maneira como a comunidade de cegos consegue se organizar de maneira que não dependam dos olhos de um guia, como acontece no romance de Saramago.

Ao contrário do escritor português, Wells não associa a visão à razão e faz com que os outros sentidos assumam o comando da organização da vida. Ao invés da fé cega na razão, surge o espaço para os questionamentos de verdades que estavam associadas à crença incondicional no que era visível. Há uma troca de imaginações, como escreve o autor. Diríamos que os cegos trocam de ilusões, das visíveis por outras mais livres de cores, mas, no entanto, abertas aos sons e aos contornos das coisas.

“Homens cegos de gênio surgiram entre eles e questionaram as poucas crenças que haviam restado dos tempos da visão, negando as antigas tradições como fantasias, e substituindo-as por novas e mais saudáveis explicações. Grande parte de sua imaginação desaparecera com seus olhos, e eles haviam construído para si mesmos novas imaginações com a sua audição e o seu tato cada vez mais sensíveis⁷⁸”

Assim como no romance de Saramago, Wells insere um único vidente entre os cegos e o dá o nome de Nunez. O protagonista, ao chegar à terra dos cegos, procura dominá-los e convencê-los de que organizar a vida a partir da visão é a maneira correta de “estar no mundo”. No início, alguns cegos ainda lhe davam atenção, ouviam então sobre as maravilhas de ser dotado de visão. Depois, aos poucos, os cegos passaram a ignorar o que Nunez descrevia e este começou a questionar-se sobre a necessidade de ter olhos. Ao apaixonar-se por uma cega, o protagonista chega mesmo a pensar em submeter-se a uma cirurgia radical de remoção dos globos oculares.

⁷⁸ WELLS, 1979:132.

No entanto, o conto de Wells em determinado momento volta a assemelhar-se com o romance de Saramago, pois Nunez volta a dar à visão o poder de perceber toda a beleza do mundo. Assim como nos escreve Ferreira: “É, portanto, o temor de perder a sua verdade, a sua capacidade de percepção tornada singular naquele contexto, “a centelha divina de seus olhos”, que impulsiona Nunez a assumir o risco e o terror do enfrentamento da própria solidão, obrigando-o a fugir daquele lugar organizado e bem – funcionante⁷⁹.”

Sejam os cegos de Wells ou de Saramago, ou mesmo a mulher do médico e o protagonista Nunez, percebemos que há algo em comum e que os liga: o fato de todos estarem presos, de algum maneira, às suas crenças de realidades. Eles não admitem colocar-se no lugar do outro e pensar novas possibilidades para suas vidas, e, se o fazem, depois voltam atrás. Assim como Nunez, os personagens fogem do desconforto que é ter uma nova crença, do que por hora ainda é desconhecido.

Ferreira⁸⁰ diz que em nenhum dos mundos retratados por Wells e Saramago os visionários – sejam eles poetas ou pessoas dotadas de imaginação - conseguiriam existir, pois aí estariam impressas as idéias de que o mundo é avesso a “centelha divina” do olhar desses seres. Em momento algum no romance de Saramago impera a idéia de que a percepção do cego é superior a dos que vêem. Em Ensaio sobre a cegueira a ausência de visão não é tida como uma possibilidade de se chegar à verdadeira apreensão dos sentidos. Como o olhar de controle da mulher do médico, os personagens cegos não se permitem tatear pelos domínios do impreciso e do invisível. A cegueira para o autor português não sugere a transcendência, mas, ao contrário, é limitante e castradora. Esta cegueira desconhece as belezas do invisível.

⁷⁹ FERREIRA: 2004, 325.

⁸⁰ Ver Ferreira 2004, p. 326 e 327.

Capítulo II

O negro.

Ou o que se estende por detrás do visível.

2.1 O invisível e a morada da imaginação

“A imaginação é vestimenta da alma e primeiro corpo do pensamento”.

Robert Klein

Olhar, enxergar, ver. É comum usarmos estes verbos para nos referirmos àquilo que é ou está visível. A experiência de imaginar algo está ligada a tudo o que ainda não é visível, ou ao que se faz visível apenas para nós: são imagens que se configuram apenas em nossa mente. A imaginação é um mergulho no invisível e pode muitas vezes se confundir com sonho, devaneio, fantasia ou mesmo com a memória, visto que os bastidores desta última são coisas já vistas, que hoje permanecem invisíveis aos olhos.

Pensarmos sobre a imaginação nos faz questionar sobre os domínios da imagem: o que seria, afinal, uma imagem? A princípio, podemos responder a esta pergunta afirmando que imagem é um conjunto de cores e formas que se configuram no visível. Isto seria o aspecto físico de uma imagem. Francis Wolff, em seu ensaio *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*, explica que a imagem “começa a partir do momento em que não vemos mais aquilo que imediatamente é dado no suporte material, mas outra coisa e que não é dada por este suporte⁸¹”.

A imagem tem início quando começamos a ver outra coisa a partir daquilo que nos é materialmente dado e assim possamos ver uma figura conhecida. Desta forma, a imagem está ligada diretamente ao conceito de “representação”, pois a imagem nada mais é do que representar alguma coisa que está ausente. Ela torna visível algo que neste momento encontra-se invisível. O que é representado pode-se tornar presente graças à imagem. Desta forma, podemos concluir que a imagem é uma relação entre o que está presente como aquilo que está ausente. Quando pensamos na imagem como uma relação, compreendemos que uma imagem é sempre imagem de alguma coisa, ela sempre mantém uma relação de “substituição” de algo que não pode estar ali presente, mas que pode ser evocado pela imagem.

Para que a imagem nos faça pensar sobre aquilo que está sendo representado não é necessário que ela tenha todas as características da coisa representada, mas apenas certos aspectos visíveis. Além desta característica, Wolff

⁸¹ WOLFF In NOVAES:2003,20.

lembra que Platão aponta outra idéia a respeito da imagem: ela é múltipla, mas o que ela representa é único. “Há uma infinidade de imagens possíveis de uma única realidade. E hoje, com a digitalização da imagem, há uma infinidade de imagens absolutamente idênticas da mesma realidade.” E conclui: “a imagem é a representação reproduzível de uma coisa ausente única, que lhe empresta alguns traços aparentes e visíveis⁸²”.

Bachelard completa o pensamento de Wolff a respeito da imagem como representação: “A representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens. Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: “O mundo é minha imaginação⁸³.” Ainda de acordo com Wolff, a imagem torna presente aquilo que está ausente de duas maneiras possíveis. A primeira delas seria o que chamamos de imaginação, que é o poder interno do homem de tornar presente, por meio do pensamento, a aparência visível das coisas que não estão presentes. A segunda forma seria este mesmo poder de tornar presente o que não está visível não apenas através do pensamento, mas na realidade exterior, e não apenas através de si mesmo, mas por outras vias também. Para o autor, esta é “a faculdade humana de fazer e de compreender as imagens”. Ele diz:

“O homem tem então isto de particular, de único: pode tornar presentes as coisas ausentes, pela imaginação ou pela criação de imagens. Ele tem essa dupla faculdade de convocar aquilo que não está e que não pode estar presente, de anular a distância espacial e temporal. Para isso, dispõe de imagens que se fazem (imaginação) ou que ele faz (técnica)⁸⁴.”

Para este estudo, é interessante pensarmos como os domínios do sonho e da imaginação servem de base para a criação e, mais especificamente, a criação de imagens literárias e fotográficas. De acordo com Sartre, “a imagem é a subjetividade⁸⁵”. Todas as imagens criadas são oriundas do universo pessoal de seus autores e manifestam as representações de mundo dos mesmos. É sabido que as narrativas sejam elas literárias, fílmicas ou fotográficas, são formas discursivas em que as representações sociais se desenvolvem, pois em todas elas alguma

⁸² WOLFF In: NOVAES: 2003,23.

⁸³ BACHELARD: 1998 159.

⁸⁴ WOLFF in NOVAES: 2005,23

⁸⁵ SARTRE: 1964, 79.

estória é contada. O “mundo” de uma obra literária não é uma realidade objetiva, mas como a realidade é sentida e percebida pelo autor. A palavra e a imagem são, pois, materiais artísticos e, através delas, os indivíduos relembram os fatos ocorridos e dão sentido às experiências vividas.

De acordo com Sandra Jovchelovitch⁸⁶, ao contarmos histórias estamos, na verdade, pretendendo oferecer nossas idéias de mundo para que com isso consigamos, de alguma forma, redefinir o mundo social. Ela afirma:

“As representações sociais ativamente constroem ou, melhor ainda, ativamente re-constroem a realidade, de uma forma autônoma e criativa. Elas possuem um caráter produtor de imagens e significante, que expressa, em última instância, o trabalho do psiquismo humano sobre o mundo. Dessa forma, elas representam, por excelência, o espaço do sujeito social, lutando para dar sentido, interpretar e construir o mundo em que ele se encontra.”⁸⁷

Assim como Jovchelovitch, Benjamin também afirma que a narrativa não está preocupada em transmitir os fatos “assim como eles são”, mas ela está interessada em mergulhar na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. “Assim imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”⁸⁸ O estudo que empreenderemos em outro momento desta pesquisa a respeito da “escrita engajada” de José Saramago possibilitará uma discussão maior a respeito das representações sociais para que percebamos o quanto da “mão do oleiro”, está presente nessa narrativa. Por enquanto, nos voltemos às narrativas que compõem nosso objeto de estudo vendo-as como palcos do uso da imaginação.

Interessa-nos estudar este domínio de onde provêm imagens novas e originais. A adequação em estudarmos as fotografias de Bavcar reside no fato de o fotógrafo realizar uma leitura onírica do real, utilizando imagens mentais que se revelam a ele através de sua imaginação.

Adauto Novaes acredita que a concepção de imaginação para Bavcar se aproxima do que Aristóteles diz em “De Anima”, como um “movimento engendrado

⁸⁶ Sandra Jovchelovitch é uma das principais teóricas sobre representação social no Brasil. Dirigiu a série Psicologia Social Contemporânea, da editora Vozes, e publicou, pela mesma editora, Representações Sociais e Esfera Pública: a Construção Simbólica dos Espaços Públicos no Brasil.

⁸⁷ JOVCHELOVITCH, 2000; 41.

⁸⁸ BENJAMIN: 1994,205

pela sensação em ato – movimento que se impõe de fora para dentro do nosso intelecto⁸⁹”. Lembra ainda uma terminologia platônica, para quem a imagem criada pela imaginação é “a passagem entre o sensível e o supra-sensível”. Nesse breve panorama entre as referências à imaginação, Novaes pontua uma tradição que, segundo o autor, começa no século XVI e passa por Giordano Bruno em que define a imaginação não como um dos sentidos interiores apenas, mas como o conjunto dos sentidos interiores e “princípio da fecundação infinita do pensamento”. Pensada assim, a imaginação é o órgão essencial de nossa relação com o todo. Para Gaston Bachelard, é através da imaginação que abandonamos o curso ordinário das coisas e assim novas realidades se descortinam a nossa frente. Para tanto é necessário que nos desvinculemos da vida conhecida, pois imaginar é ausentar-se “é lançar-se a uma vida nova”⁹⁰.

“Pretende-se sempre que a imaginação seja a arte de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade e libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas.”⁹¹”

É através da imaginação que outras realidades se descortinam a nossa frente. O grande diferencial entre a cegueira presente nas obras de Saramago e Wells e o trabalho de Evgen Bavcar está exposto aí: os personagens das narrativas percebiam a cegueira como algo que limitava o seu “conhecimento” do mundo e a forma de apreender a realidade. Bavcar, no entanto, utiliza sua cegueira como um “trampolim” para outras formas de apreensão do mundo, ela surge como um convite à imaginação, a um mundo novo. Essas cegueiras diferenciam-se como as imagens de um cofre aberto e um cofre fechado, criadas por Bachelard para referir-se ao poder da imaginação. Ele diz: “Sempre haverá mais coisas num cofre fechado do

⁸⁹ NOVAES: 2003,112

⁹⁰ BACHELARD: 2001,03.

⁹¹ BACHELARD: 2001,02

que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. Imaginar será sempre maior do que viver⁹²”.

Se a temática da cegueira não é palco para a imaginação na obra destes autores, com Evgen Bavcar ela toma conta de todo o seu trabalho. O fotógrafo é o primeiro a dizer que suas fotos são frutos do trabalho da sua imaginação. Ele diz: “Não faço imagens porque sou cego, mas porque tenho visões interiores⁹³”. Seu trabalho é prova contundente do que Merleau – Ponty afirma: não pode haver visível sem invisível.

“Vejo apenas o que sei”. Com esta declaração, Bavcar deixa claro que seu “depósito de imagens mentais” funciona como uma forma de dicionário, em que ele reconhece, através da percepção sensorial, aquilo que ele já conheceu através da visão. A visão – e conseqüentemente, as imagens, configuram, desta forma, uma estreita relação com o invisível. O olhar fenomenológico, como já foi dito, é o resultado de todas nossas experiências. O que percebemos no mundo e, de uma maneira mais particularizada, numa obra de arte, é aquilo que recolhemos do nosso modelo de ver, pois aprender passa muito pelo processo de reconhecimento.

As imagens deste fotógrafo esloveno são espaços de intimidade. Convidam a um mergulho também no seu interior, para uma conversa com o seu mundo invisível. A cegueira de Bavcar se diferencia daquela de que os cegos de Saramago são acometidos porque ele faz de suas fotografias espaços para a “transcendência do corpo físico”. O invisível é, pois, o berço das imagens deste fotógrafo. A idéia de “produzir” uma fotografia como algo que aprisiona uma fatia do real exterior é impossível, pois, no caso de Bavcar, sua realidade se configura numa dimensão interior. Fotografar, para Bavcar, não é uma provocação que se faz a um campo visual exterior, mas a concretização de um desejo interior de produzir imagens.

“Ao invés de nos reter na imagem/objeto, suas fotos nos convidam à aventura da imaginação e do pensamento, tornam possível mostrar um sentido invisível a partir de dados visíveis. Junção do visível e do invisível, visão do olho e, ao mesmo tempo, visão do espírito, a obra de Bavcar desperta em nós o desejo de desvendar presenças alusivas. Por isso, mais do que fotógrafo, Bavcar é um artista e um pensador.⁹⁴”

⁹² BACHELARD: 1998,100.

⁹³ BAVCAR, Evgen. Jornal do MARGS, setembro 2001, n° 72.

⁹⁴ NOVAES: 2003,107

Não é difícil entender, assim, porque o fotógrafo se considera um artista conceitual, pois ele parte de uma pré-imagem, concebida em seu pensamento e constituída pelo verbo, antes de torná-la visível. A razão de imagens assim criadas não serem “viciadas”, “pastiches”, meras reproduções de outras imagens já existentes, deve-se ao fato de serem, acima de tudo, nas palavras de Bavcar, imagens mentais, nascidas diretamente de sua imaginação.

“Estou em frente a um objeto que mostra uma realidade que é própria do artista, e não do lugar ao qual ele faz referência. Isso é uma obra de arte”. Dessa forma, Tadeu Chiarelli, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), se refere à fotografia como expressão artística em entrevista ao Jornal “O Povo”, em 06/09/2005. De fato, a fotografia antes de ser uma cópia ou extensão do espaço retratado, é uma escolha do artista, apenas uma escolha diante tantos recortes possíveis. No papel fica impressa a imaginação do fotógrafo e, no caso de Bavcar, ficam impressas imagens não viciadas, pois ele não tem em sua memória uma avalanche de imagens como as presenciamos todos os dias. Suas fotografias são grandes portas para termos acessos às suas percepções de mundo.

É interessante pensarmos sobre o conceito de imaginação para o fotógrafo. Aduino Novaes explica da seguinte forma: “para ele, a imaginação mistura-se à percepção e às operações da memória.”⁹⁵ Sua imaginação é uma combinação de imagens já vistas com o tato, o olfato, a audição e está intrinsecamente ligada ao passado. Em *A Poética do Espaço*, Bachelard, ao tentar elaborar uma definição de imaginação, lembra que esta se diferencia da lembrança pela a sua capacidade de mobilidade no tempo: “Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança. Com sua atividade viva, a imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade. Abre-se para o futuro⁹⁶.”

Para Bavcar, dizer “eu me imagino” é algo inerente a todos os cegos e que a ausência da visão física não pode lhe retirar. Ao referir-se ao seu processo de captura de imagens, é enfático: “Há muitos cegos em torno de mim. Meu ponto de partida é que todo mundo é cego, sendo que o meu método é então saber como

⁹⁵ NOVAES: 2003,112

⁹⁶ BACHELARD: 1998, 18

abordar essa realidade.⁹⁷” Para ele, imaginar é ter imagens. Ao afirmar isso, o fotógrafo posiciona-se de acordo com o pensamento de Blake, para quem “a imaginação não é um estado, mas a própria existência humana”.

No livro *O Ar e os sonhos*, em textos carregados de poeticidade, Bachelard desenvolve suas concepções filosóficas sobre o imaginário e, mais especificamente, a respeito da imagem poética. Embora o filósofo trabalhe com exemplos de imagens literárias, podemos utilizar suas considerações também para pensarmos imagens visuais – e, mais especificamente, imagens fotográficas – pois aí também a imaginação se faz presente. Ele afirma:

“A imaginação, em nós, fala, nossos pensamentos falam. Toda atividade humana deseja falar. Quando essa palavra toma consciência de si, então a atividade humana deseja escrever, isto é, agenciar os sonhos e os pensamentos. A imaginação se encanta com a imagem literária. A literatura não é, pois, o sucedâneo de nenhuma outra atividade. Ela preenche o desejo humano. Representa uma emergência da imaginação”.⁹⁸

Vemos, pois, que pra Bachelard, a literatura é o desdobramento da faculdade de imaginar. A escrita surge para o autor como o “agenciamento de sonhos e pensamentos”, o poema é uma “aspiração a imagens novas”, da mesma forma como BAVCAR descreve seu ato fotográfico: uma maneira de imprimir no papel seus sonhos e sua imaginação.

No livro *As palavras*, Sartre fala sobre o seu primeiro contato com os livros e o mundo de “imagens novas”. Em seu discurso está presente o encantamento pela liberdade que estava contida nesse paraíso feito de folhas e tintas. Sartre compara a sensação de acolhimento e mobilidade que sentia quando estava em meio aos livros à sensação de estar na natureza: “Nunca esgaravatei a terra nem farejei ninhos, não herborizei nem joguei pedras em passarinhos. Mas os livros foram meus passarinhos e meus ninhos, meus animais domésticos, meu estábulo e meu campo; a biblioteca era o mundo colhido num espelho; tinha sua espessura infinita, a sua variedade e a sua imprevisibilidade⁹⁹.”

⁹⁷ BAVCAR: 2000, 03

⁹⁸ BACHELARD: 2001,257

⁹⁹ SARTRE: 1978,31 e 32

Para ele, estar com um livro entre as mãos era como encontrar-se diante de um santuário: “Eu achara minha religião: nada me parecera mais importante do que um livro. Na biblioteca, eu via um templo.¹⁰⁰” Diante do novo, das palavras que Sartre, ainda criança, não tinha conhecimento, surgia o medo e o deslumbramento:

“Dele (do livro) saíam frases que me causavam medo: eram verdadeiras centopéias, formigavam de sílabas e letras, estiravam seus ditongos, faziam vibrar as consoantes duplas: cantantes, nasais, entrecortadas de pausas e suspiros, ricas em palavras desconhecidas, encantavam-se por si próprias e com seus meandros, sem se preocupar comigo: às vezes desapareciam antes que eu pudesse compreendê-las, outras vezes eu compreendia de antemão e elas continuavam a rolar nobremente para o seu fim sem me conceder a graça de uma vírgula. Seguramente, o discurso não me era destinado.¹⁰¹”

Neste relato de Sartre nos deparamos com o poder das “imagens novas”, a que se tinha referido Bachelard. Este último chega a dizer que, sem o exagero da imaginação, a vida não pode desenvolver-se e afirma ainda que uma vida imaginária é a verdadeira vida. Ele diz: “Em quaisquer circunstâncias, a vida toma muito para ter o bastante. É preciso que a imaginação tome muito para que o pensamento tenha o bastante. É preciso que a vontade imagine muito para realizar o bastante¹⁰²”.

Numa uma espécie de declaração de ética escrita por Ítalo Calvino, são eleitas seis qualidades que, segundo o autor, possivelmente irão nortear a existência dos indivíduos no novo milênio. São elas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. A “visibilidade”, tal como coloca Calvino, evoca a força poética do imaginário, está relacionada a processos imaginativos, à qualidade de expressar imagens.

O autor justifica a inclusão da visibilidade à sua lista de valores como uma forma de advertir que “estamos correndo o perigo de perder uma capacidade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens¹⁰³”. Ele procura pensar uma

¹⁰⁰ SARTRE: 1978, 38

¹⁰¹ SARTRE: 1978, 30

¹⁰² BACHELARD: 2001, 262

¹⁰³ CALVINO: 1990, 108.

possível “pedagogia da imaginação” e afirma que a fantasia do artista é um mundo de potencialidade que nenhuma obra conseguirá se aproximar de fato.

“Todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual a exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto¹⁰⁴”.

Diante destes apontamentos de Calvino, somos levados a pensar: como podemos destinar cada vez mais espaço para nossa imaginação num mundo de imagens cada vez mais pré-fabricadas? Uma possível resposta está em Bachelard, para quem a Imaginação e a Vontade são dois aspectos de uma mesma força e que a imaginação deve ser o guia para as escolhas da vida: “Sabe querer quem sabe imaginar. À imaginação que ilumina a vontade se une uma vontade de imaginar, de viver o que se imagina¹⁰⁵”. A partir do que foi colocado, uma vida feliz seria, então, quando o imaginado, o desejado e o vivido estão em harmonia. Bachelard aconselha a que procuremos igualar a imaginação à nossa vida, pois ela nos liberta da realidade. Uma vida preenchida de imaginação é uma vida aberta à experiência da novidade: “Quando a imagem é nova, o mundo é novo¹⁰⁶”

Esta afirmação de Bachelard nos faz pensar que Bavcar constrói vários mundos nos seus trabalhos. Como ele traz à tona imagens “novas”, ele está, de certa forma, sempre buscando também viver em um mundo original. “Um filósofo de imagens”. Assim Bavcar prefere ser conhecido. Seu trabalho distancia-se da técnica, aproxima-se do pensamento. É contrário a tudo que se assemelha ao clichê, a favor de tudo o que atenda por nome de sonho. E essa tentativa de trazer os sonhos para perto, Bavcar nos ajuda a descobrir que a imaginação pode muito bem estar presente em cada instante de nossa existência.

O pensamento é seu maior material artístico. Os sonhos de Bavcar, sua percepção e memória, juntos, constroem sua imaginação. Como ele tão bem explica: “Há os sonhos que construímos com os olhos fechados, sem sono, que são

¹⁰⁴ CALVINO: 1990,114

¹⁰⁵ BACHELARD: 1998,112.

¹⁰⁶ BACHELARD: 1998, 63.

aqueles do poeta, capazes de perceber, em pleno dia, as figuras vindas do além. Para mim, sonhar significa trazer luz aos espaços interiores infinitos, ou seja, lá onde o verbo, tendo recebido a primeira luz, começa a se formar¹⁰⁷. E nada mais merece ser dito.

2.2 Feitas de urros e silêncios: o som de cada obra

“As sombras e os silêncios têm delicadas correspondências”

Bachelard

“Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio”

Clarice Lispector

“Difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei. Eu conto: Madrugada a minha aldeia estava morta. Não se ouvia barulho, ninguém passava entre as casas. Eu estava saindo de uma festa. Eram quase quatro da manhã. Ia o Silêncio carregando um bêbado. Preparei minha máquina. Era o Silêncio um carregador? ¹⁰⁸ É assim, na tentativa de capturar uma imagem do silêncio, que Manoel de Barros dá início ao poema “O fotógrafo”. A esta tentativa seguem-se outras: fotografias do perdão, do perfume, do vento. Ao procurar retratar o “instante-nada das coisas”, o poeta constata: “hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra”. Bachelard parece referir-se ao poema de Manoel de Barros quando discorre sobre a geologia do silêncio na poesia. Nesta passagem, o filósofo descreve o silêncio como um “pensamento secreto”:

“Há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade. Se quisermos estudar essa integração do silêncio ao poema, não é preciso fazer dela a simples dialética linear das pausas e dos sons ao longo de uma recitação. Importa compreender que o princípio do silêncio em poesia é um pensamento oculto, um pensamento secreto. No momento em que um pensamento hábil em ocultar-se sob suas imagens espreita na sombra um leitor, os ruídos se abafam e a leitura começa, a lenta leitura sonhadora. Na busca de um

¹⁰⁷ “O verdadeiro valor do tempo”. Entrevista de Bavec a Eduardo Veras. Edson de Sosa e Elida Tessler. In: NOVAES: 2003, 115

¹⁰⁸ BARROS: 2003,11

pensamento oculto sob os sentimentos expressivos desenvolve-se a geologia do silêncio¹⁰⁹.”

Se traduzíssemos a maneira como apreendemos o “reino das imagens” de *Ensaio sobre a cegueira* e as fotografias de Bavcar através de sons, diríamos que o do fotógrafo é feito de silêncios. Ao contrário de Saramago, que tece críticas explícitas a sociedade contemporânea e as transmite através de romances que os personagens encontram-se em situações-limite, Bavcar percorre outros caminhos para expressar suas reflexões acerca da realidade. A crítica social impregnada nos textos de Saramago é como um grande grito para toda e qualquer apatia social. Os momentos de horror e tensão vividos pelos personagens cegos de Saramago no manicômio soam como urros de desespero e angústia.

A “percepção sonora” que temos da obra de Saramago parece ser a antítese da que experimentamos com as fotografias de Bavcar. No decorrer do romance, principalmente no momento em que os cegos estão perambulando pela cidade em busca de comida e abrigo, o autor descreve o cenário de uma grande metrópole com todos os sons que lhes são próprios – o barulho de congestionamentos, ruídos de tevês e buzinas. O barulho ensurdecador que parece acompanhar o romance de Saramago está muito relacionado com a idéia de “livro-denúncia”, ou “romance protesto” com o qual ele foi concebido. Por ocasião do lançamento de seu livro em Lisboa, Saramago afirmou durante uma entrevista:

“Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso”.

O medo parece acompanhar os cegos desde o início do romance e, assim, o medo acaba por ser um dos temas centrais do romance. Embora a causa da cegueira branca não seja explicada em nenhum momento, podemos dizer que é o medo, também, um dos desencadeadores do “mal-branco”: o medo como uma atitude diante da vida, o medo do contato com o outro, o medo do futuro, do

¹⁰⁹ BACHELARD: 2001, 259

desconhecido e por que não dizer, do invisível. “Eu matei uma pessoa, Não se acuse, foram as circunstâncias, aqui somos todos culpados e inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até estes podem alegar a maior de todas as desculpas, o medo”¹¹⁰. Manoel Ricardo de Lima também aponta a presença do medo como fio condutor na narrativa saramaguiana: “Saramago (...) desconcerta o leitor e estabelece mais uma vez o desespero, o medo, com um sentido estreito sobre a realidade”¹¹¹.

Embora a mulher do médico seja a única personagem a não cegar durante todo o romance, já no final do livro ela experimenta uma sensação que denuncia sua apreensão: “Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la abaixar os olhos. A cidade ainda estava ali”¹¹². Uma das personagens, a rapariga dos óculos escuros, diz: “o medo cega”, e mais adiante, continua: “já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos”¹¹³.” O romance parece alternar, como descreve o narrador, entre a “silente madrugada ou rumorosa hora meridiana.”¹¹⁴

“O silêncio desaparecera, gritavam os de fora, começaram os de dentro a gritar, provavelmente ninguém o terá notado até hoje, como são absolutamente terríveis os gritos dos cegos, parecem eles que estão a gritar sem saberem porquê, queremos dizer-lhes que se calem e logo acabamos nós a gritar também, só falta sermos cegos, mas o dia lá virá”¹¹⁵.

A partir deste trecho do romance podemos denotar a atmosfera de caos e desordem que predomina durante toda a narrativa. E quando há o silêncio, este se dá muito por conta de alguma repreensão e, outra vez, por medo. Medo de ser atingido por uma bala que era impossível saber de onde vinha, medo de lhe ser retirada a comida, medo da solidão. O narrador descreve: “Agora havia um silêncio dorido, de hospital, quando os doentes morrem, e sofrem dormindo. Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto,

¹¹⁰ SARAMAGO: 1995,101.

¹¹¹ LIMA, Manoel Ricardo. “Ensaio sobre a cegueira: uma parábola-advertência. Conferência na I Jornada de Psicanálise Arte e Ciência. Associação de Psicanálise de Fortaleza: 2000, 08 (original cedido pelo autor)

¹¹² SARAMAGO: 1995,310.

¹¹³ SARAMAGO: 1995,131.

¹¹⁴ SARAMAGO: 1995,94.

¹¹⁵ SARAMAGO: 1995,200.

um braço que se moveu a sonhar.¹¹⁶ Quando muito, os personagens ainda “se movem a sonhar”. As falas parecem dizer, nas entrelinhas, que somente nos sonhos ainda existem espaços para que o medo não seja maior que a vida.

Evgen Bavcar, ao contrário, dá à sua obra, e por que não dizer, à sua vida – visto que a obra é muito das escolhas e recortes que o artista faz do mundo – um grande recuo em relação ao todo visível. Muitas vezes prefere o silêncio, o não-dito: “O silêncio significa a ausência de palavras como véu de proteção contra a visibilidade pura, contra a cegueira absoluta no todo visível¹¹⁷”. Embora o seu discurso também contenha muito de crítica social, o fotógrafo assume uma postura bem mais sutil para fazê-las tanto que suas imagens não deixam transparecer uma desilusão com a sociedade, mas, ao contrário, são imagens que evidenciam um encantamento com a realidade, ele parece enxergar o mundo com as lentes da delicadeza.

Posto isso, é fácil então pensarmos que o silêncio é o estado que mais se aproxima da sensação a que somos acometidos quando contemplamos suas imagens. A ausência de sons é a mais perfeita condição para adentrarmos num mundo tão particular e delicado como o destas imagens. Assim como Bachelard descreve a elaboração de uma música, assim parece ser Bavcar ao realizar uma imagem: “há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade.¹¹⁸”

O silêncio é uma pausa no mundo de “ecos e ressonâncias”. A tentativa de acessar um mundo que parece estar coberto por tantos sons e imagens, visto que este excesso de imagens também carrega consigo a idéia de estar atrelado a uma série de sons e ruídos. Em meio a isto, percebe-se a ausência de um espaço para a elaboração do pensamento e de sentir que vida existe em sincronia com uma melodia que não é do homem, mas da natureza e de tudo aquilo que não possui interferência humana.

Para Octávio Paz, a imagem “é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia

¹¹⁶ SARAMAGO: 1995,97.

¹¹⁷ BAVCAR: 2005,151.

¹¹⁸ BACHELARD: 2001,259.

e de nós mesmos.¹¹⁹” Preenchemos o mundo de imagens e sons para que não entremos em contato com aquilo que é mais difícil lidar e sentir: isto que é a nossa própria existência. Tantos sons para abafar o ritmo de nossa própria respiração. Tantas imagens para nos desviar da imagem de um mundo em destruição, de uma casa que é mal cuidada, isso para quem percebe o mundo como extensão de nosso corpo.

“O silêncio deste mundo é muito raro, pela poluição. É o mesmo problema com as imagens. Para mim, são como as nuvens que escondem o sol. Não posso Saber se há uma mulher bonita nas ruas de Paris, há muito ruído. (...) Prefiro escutar um som natural, um acordeão natural, do que um som eletrônico. O som eletrônico é um som dos números, do platonismo moderno, som das cifras, do cálculo¹²⁰”.

É necessário que haja silêncio para Bavcar fotografar um rio, pois o som da água correndo por entre as pedras é quem dá a direção de como a câmera deve ser posicionada. O silêncio é um convite ao caminho de casa, a um estado que o homem que vive nas grandes cidades parece desconhecer, mas que, na verdade, é tudo aquilo de que ele é feito. É necessário silêncio para adentrarmos um estado de contemplação da existência. Para o poeta, o silêncio é uma página em branco. Bachelard escreve a sensação de silêncio impressa no papel: “Há músicos que compõem sobre a página branca, na imobilidade e no silêncio. Olhos bem abertos, criando por um olhar centrado no vazio uma espécie de silêncio visual, um olhar silencioso que suprime o mundo para fazer calar os seus ruídos, eles escrevem a música. (...) já não pertencem a um mundo de ecos e ressonâncias.¹²¹”

Como Bavcar faz uso da palavra de outrem para elaborar suas imagens, o som também possui aí um importante papel. Segundo o fotógrafo, quando o narrador mantém-se em silêncio existe também uma informação sendo transmitida. Diante de uma grande expressão de beleza, muitas vezes mantemo-nos em silêncio, pois nenhuma palavra pode transmitir a sensação provocada pela obra. Bavcar pontua: “Gosto muito do silêncio da pintura, dos espaços que escapam da comunicabilidade da narração. De alguma forma, sinto a realidade pictórica quando

¹¹⁹ PAZ: 1972,06.

¹²⁰ BAVCAR, Jornal do Margs, set.2001.

¹²¹ BACHELARD: 2001,255.

aquele que faz a descrição não sabe o que dizer e sei que, de fato, a pintura é um grande “não sei o que dizer”¹²².”

O silêncio” é o nome de um filme do diretor iraniano Mohsen Makmalbaf. Se existem pontes que ligam o universo da cegueira à este da suspensão dos sons, essas ficam claras nesta película, que conta a história de um Khorshid, um menino cego de cinco anos que ajuda no orçamento familiar como afinador de instrumentos musicais e que organiza sua vida para se orientar na sua cidade e ir para o trabalho através dos sons. No filme, o Khorshid sabia da chegada do cobrador do aluguel quando ouvia quatro batidas ritmadas na porta. Uma amiga do garoto passa o filme a orientar que ele tape os ouvidos com algodão. Ela diz: “não esqueça de tapar os ouvidos, Khorshid, para não ouvir nenhuma voz bonita! Não vá perder-se!”. Com esta orientação, fica implícita a idéia de que quando nos orientemos a partir dos sentidos, quando nos entregamos a eles, nos perdemos dos caminhos que haviam sido previamente estabelecidos.

O mundo parece atingir outras dimensões e existir com mais intensidade quando acompanhamos a rotina do garoto no desenrolar da narrativa: o barulho da chuva, o vento, o zumbido de uma abelha que parece estar sempre por perto, o motor do ônibus. Em determinado momento, quando o menino está escolhendo o pão que levará para casa, notamos que seu critério de seleção não é apenas a maciez ou a textura do pão, mas também a voz da mulher que oferece o alimento. Esta deve ser macia e bonita, assim como o produto que está a vender. É o próprio menino que nos orienta: “Os olhos nos distraem. Se fechar os olhos, aprenderá melhor”.

Bachelard, em *A Poética do Espaço*, lembra um breve diálogo entre Violaine e Mara em “L’annonce faite à Marie!”, um diálogo que estabelece a ontologia do invisível e do inaudível. As palavras de Violaine lembram o que Khorshid diz a respeito de nos perdermos quando nos orientamos a partir dos nossos sentidos. Eis o diálogo: “Violaine (cega) – Estou ouvindo.... Mara – ouvindo o quê? Violaine – As coisas existirem comigo.”¹²³Bachelard lembra da importância da sonoridade na percepção do mundo. Ele diz: “O toque aqui é tão profundo que deveríamos meditar longamente sobre um mundo que existe em profundidade por sua sonoridade, um

¹²² BAVCAR in NOVAES:2003,116.

¹²³ BACHELARD: 1998, 184.

mundo cuja existência toda seria a existência das vozes. A voz, ser frágil e efêmero, pode testemunhar as mais fortes realidades¹²⁴”.

Quando fechamos os olhos, experimentamos a sensação de ouvir o mundo de uma outra maneira, como se o som deixasse de ser apenas uma informação a mais, algo que complementasse a informação dada pela visão. Essa nossa experiência de “cegueira voluntária” é a condição existencial para Bachelard. Para ele, os sons dão as formas das imagens e é peça fundamental para sentir os espaços.

“Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos. Para refletir, para escutar a voz interior, para escrever a frase central, condensada, que diz o “fundo” do pensamento, quem nunca apertou fortemente as pálpebras com os dedos? Então o ouvido sabe que os olhos estão fechados, sabe que a responsabilidade do ser que pensa, que escreve, está nele. Poderá relaxar quando a pessoa reabrir os olhos. Mas quem nos dirá os devaneios dos olhos fechados, entrefechados ou inteiramente abertos? O que devemos guardar do mundo para nos abirmos às transcendências?¹²⁵”

A esta última pergunta de Bachelard, penso que deveríamos guardar do mundo um depósito de imagens que nos provoquem “silêncios internos”. Assumimos uma atitude contemplativa de maneira bem mais natural quando conseguimos silenciar para as “coisas do mundo” e nos concentramos em nossa “música interna”. Ao contrário do que pode parecer, é difícil ficar sozinho assim como é difícil permanecer em silêncio. O mundo parece nos acompanhar a todo o momento com suas vozes e hábitos. Ficar sozinho e silencioso muitas vezes parece ser mais fácil por fora do que por dentro.

Podemos nos recolher em ambientes silenciosos, mas muitas vezes não conseguimos nos aquietar por dentro. É sobre esta dificuldade que Luiz Lisboa escreve em *O som do silêncio*. Ele nos convida a experimentar o silêncio e a retirarmos daí as respostas para nossos anseios e questões: “Ouvimos o mundo muito mal, mas somos quase surdos em relação aos nossos motivos, à nossa impaciência, à nossa pressa. A receita para bem ouvir e entender é estar muito quieto por dentro.¹²⁶”

¹²⁴ BACHELARD:1998,185.

¹²⁵ BACHELARD:1998, 186.

¹²⁶ LISBOA:2004,75.

2.3 A memória: imagens de um outro tempo

"Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos"

José Saramago

Tudo o que imaginamos nasce bastante a partir daquilo que já conhecemos, pois o processo de conhecer – imaginar, criar - passa intrinsecamente pelo processo de reconhecer. Podemos afirmar que é a partir do contato com o passado, com o vivido, que elaboramos uma nova realidade. Desta maneira, a memória detém uma importante função na imaginação e na criação de outros mundos possíveis. É importante entrarmos em contato com aquilo que já fomos um dia para compreendermos os direcionamentos que tomam nossas criações nos dias de hoje. “Vejo apenas o que sei”, Bavcar afirma. Essa exclamação denota a íntima ligação que existe entre suas imagens e a memória.

Franklin Dassie, em sua monografia *Para a reflexão daqueles que vêem: cegueira e fotografia em Evgen Bavcar*, escreve sobre três formas de pensar a cegueira: a primeira refere-se à vinculação quase sempre feita na cultura ocidental, que é a da cegueira relacionada à “falta de lucidez e o não-conhecimento”. A segunda possibilidade trata da cegueira como vidência, capaz de fazer ler o invisível. Sobre estas duas primeiras leituras da cegueira já havíamos nos debruçado e aqui se faz necessário pensarmos na terceira possibilidade apontada por Dassie: a cegueira como a perda que resulta em ganho. Ele diz: “O ganho não seria a capacidade mágica dos videntes de decifrar os tempos invisíveis ao olhar humano. A perda do mundo visível possibilita a criação de algo que em certo sentido o substitui – possibilita, neste caso, a criação da obra.¹²⁷”

A perda da visão surge para Jorge Luís Borges como um instrumento de reinvenção de seu olhar. Um dos maiores escritores argentinos e considerados um dos grandes nomes da Língua Espanhola moderna, Borges teve a partir da década de 50 a visão comprometida por uma progressiva cegueira. Por seu notável talento e por também ser cego, ficou conhecido como “Homero do Prata”, numa clara

¹²⁷ DASSIE: Franklin. Para reflexão daqueles que vêem. Cegueira e fotografia em Evgen Bavcar.UFF, 2005, p. 06.

referência ao poeta grego. Em ensaio intitulado “A cegueira”, o escritor argentino afirma que “quando algo termina, devemos pensar que algo começa.¹²⁸” e ainda: “já que perdi o querido mundo das aparências, devo criar outra coisa, devo criar o futuro, o sucessor do mundo visível que, de fato, perdi¹²⁹”.

Borges cria então um novo mundo a partir daquele que teve conhecimento enquanto enxergava perfeitamente. Para tanto, é necessário que ele mergulhe em sua memória. Em “Elogio da sombra” ele escreve: “Das gerações dos textos que há na terra só terei lido uns poucos, os que continuo lendo na memória, lendo e transformando¹³⁰”. A memória para Borges é uma via de acesso as suas emoções e sentimentos, uma forma de resgatar imagens do passado para, a partir daí, dar novos moldes a estas experiências.

“É sobre a lembrança, forma nobres da memória, que Bavcar trabalha suas imagens”. Assim Aduino Novaes se refere ao trabalho de Bavcar. Da mesma forma como o escritor argentino, Evgen Bavcar também utiliza se suas lembranças para dar os tons do momento presente. Novaes relata que a mãe do fotógrafo, ao saber de sua cegueira progressiva, fez o filho consumir o maior número de imagens possíveis para que guardasse na memória o maior número de imagens visuais. E dessa maneira se configurou o seu longo adeus à luz, uma despedida que durou cerca de oito meses. Como ele afirma, tratou-se de “uma história de amor em lentidão, apesar do destino fatal para o qual me preparava”.

“Quando o tumulto cessou, me entreguei a uma nova forma de vida, guardando (talvez como um bom esloveno) uma grande nostalgia desta Itaca que desde então me ajuda a iluminar todos os caminhos do mundo. Tento então me utilizar um pouco deste farol que, mesmo distanciando-se, se aproxima sob a forma de uma luz de transcendência, que me permite olhar as coisas desconhecidas, graças a esta experiência. (...) Talvez estes anos de experiência não tenham sido suficientes para criar um mundo imenso, mas eles foram muito eficazes para criar a decolagem entre o que eu já vi e o que eu desejo olhar, para que meu desejo, meu instinto óptico, não se apague com o contato de algumas banalidades desafiadoras da vida. Tento voltar

¹²⁸ BORGES, Jorge Luis. A cegueira. In: Sete Noites (Obras completas volume III). São Paulo: Editora Globo, 1999, 314.

¹²⁹ Idem:, 315.

¹³⁰ BORGES, Jorge Luis. Elogio da Sombra. Editora Globo - Porto Alegre, 2001, 81

à minha infância para conservar sonhos e para me proteger da maturidade que me foi imposta de forma muito rápida¹³¹”.

A simultaneidade excessiva das imagens nos meios audiovisuais - na televisão, principalmente – abole o tempo que temos para as contemplarmos e tira aquilo que é constitutivo da imagem, que é sua relação com o passado e o futuro. A rapidez própria das imagens televisivas transforma o tempo num “eterno presente”. De acordo com Novaes, “as imagens sempre exigiram de nós tempo para ver, o tempo lento da vidência e da evidencia, isto é, o tempo necessário para o desvelamento das idéias contidas em cada uma delas.”¹³²

É fato: quanto menos tempo temos para deitar nossos olhares sobre as imagens, menos tempo temos para refletir sobre elas. E sem reflexão, é muito difícil haver mudanças, re-direcionamento dos olhares. O caminho mais fácil acaba sendo mesmo a reprodução em série das imagens e, conseqüentemente, das idéias contidas nestas imagens. Aqui cabe um questionamento levantado por Novaes: “Como definir um objeto que se desfaz no momento mesmo em que entra no campo do visível?”¹³³ Segundo o autor, esse questionamento leva às discussões a respeito do imaginário e é este mundo imaginário que vai exigir do homem contemporâneo que ele veja as idéias nas imagens e que compreenda o mundo a partir das imagens, mas permanecendo nelas.

Na busca por uma definição de imagem, Aduino Novaes, ainda em seu ensaio “A imagem e o espetáculo” lembra que Heidegger afirmava que a palavra grega “alethéia”, que significa verdade era composta pelo seu contrário, “Lethé”, que quer dizer o obscuro, o oculto. Novaes conclui, então, que as palavras guardam em si sua significação, a que está expressa e ainda um sentido latente. Assim, “a palavra imagem nos remete ao universo da luz e da sombra ao mesmo tempo: imagem, imaginação, imaginário, fantasia, fantástico, fantasma, todas elas têm uma origem comum¹³⁴”. Desta forma, o destino da imagem está intrinsecamente ligado à descoberta, ao desvelamento. No entanto, com a multiplicação infinita de imagens, é possível falar em desvelamento do mundo, em descoberta? O que realmente

¹³¹ BAVCAR In NOVAES: Humanidades: Brasília, 2003.

¹³² NOVAES: 2005,11.

¹³³ NOVAES: 2005,13.

¹³⁴ NOVAES: 2005,14.

conhecemos quando não temos tempo para decodificar as informações contidas em uma imagem?

Assim como Bavar vem lembrar a importância do silêncio em meio a tantos ruídos do mundo moderno, ele também atenta para a necessidade de despendermos mais tempo para contemplarmos as imagens. É comum vermos situações em museus e exposições situações que evidenciem isso que a que Bavar se refere. As pessoas passam pelas obras como se passassem em frente à vitrines de um centro comercial, passam os olhos sobre os quadros e esculturas mas parecem ter uma urgência em chegar ao fim da exposição, para poderem finalmente dizer que “já viram” o trabalho. E será mesmo que tiveram alguma experiência com as obras que estavam ali dispostas? Será que puderam perceber, com toda a pressa que os acompanhavam durante a exposição, as mensagens que estavam contidas em cada peça, em cada detalhe?

O tempo fugaz, este que mais se assemelha ao que vivemos, desconhece as sutilezas e os detalhes das imagens. Como se existisse sempre uma certa “pressa” latente. Muitas vezes olhamos sem ver, depositamos nossos olhares sobre o mundo, mas não os “absorvemos”. Na contramão desse olhar que vê a realidade com a mesma pressa e urgência com que mudamos de canal na televisão, está Bavar que se coloca diante disso tudo como um analfabeto de imagens. Ele diz: “Posso olhar com a memória psíquica das coisas. Naturalmente, sou muito humilde com as pessoas que podem ler todos os dias. Mas para que servem essas leituras? Como disse Milan Kundera, a memória necessita de tempo. Eu tenho muito tempo para repetir uma imagem¹³⁵”.

Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, articula uma ligação entre a fotografia e a idéia de Morte, expressão usado pelo autor para referir-se à imobilização do tempo ou o instante que comprove que “Isso foi”. Ao contrário das imagens televisivas, a imagem fotográfica possui uma outra relação com a passagem do tempo. Não nos referimos aqui à proliferação de imagens fotográficas com o advento da tecnologia digital e a rapidez na captura e visualização das imagens, mas a do registro de uma imagem para a posteridade, o poder que uma fotografia possui de congelar uma fração de tempo e eternizá-lo, fazer que ele fique registrado não apenas na

¹³⁵ BAVCAR, Evgen. *Jornal do Margs*, set 2001, n° 72

memória, mas também impresso no papel e seja, assim, também, uma espécie de memória visual.

De acordo com Barthes, a fotografia possui, historicamente, alguma relação com a “crise de morte” que tem início na segunda metade do século XIX. Ele acredita ser pertinente interrogar a fotografia sobre o vínculo antropológico da Morte a da nova imagem. Não sendo mais encontrada no religioso, a morte, diz Barthes, talvez possa ser encontrada na fotografia, que ele define como uma “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”. Para Barthes “a fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de mergulho na Morte literal¹³⁶”.

“As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer da Fotografia, mortal, o testemunho geral como que natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao Monumento. Paradoxo: o mesmo século inventou a História e a Fotografia. Mas a História é uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o tempo mítico; e a Fotografia é um testemunho seguro, mas fugaz; de modo que, hoje, tudo prepara nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo que denega o amadurecimento¹³⁷”.

Barthes continua por dizer que lhe preocupa saber que o amor desaparecerá junto com a foto que se perde no tempo. O mesmo sentimento que está impresso numa fotografia de uma época em que seus pais se amavam. Ele teme pelo amor que desaparecerá por completo quando não tiver mais ninguém para testemunhar, quando não restará mais nada, diz ele, do que a indiferente Natureza. É como se as fotografias, ainda que amareladas e contendo visíveis sinais da passagem do tempo, pudessem, de alguma maneira, perpetuar aquilo que fez a vida valer a pena. Para Barthes, é como se as fotografias pudessem perpetuar abraços, quando já não podemos senti-los, perpetuar os lugares sagrados da infância, mesmo quando eles já não mais existam.

Essa comparação entre a fotografia e o monumento, essas tentativas de reter

¹³⁶ BARTHES:1984,138.

¹³⁷ BARTHES: 1984,139 e 140.

o passado, tem para Bavcar uma outra conotação. Como ele poderia preservar algo que nunca conheceu? A fotografia, para Bavcar, não está tanto no sentido de reter uma memória, posto que jamais terá conhecimento daquela imagem. Bavcar deixa muito clara a sua noção da temporalidade das coisas, da vida que se desfaz com o perdurar dos dias, dos anos. Ele sabe que, diante do espelho, pode contemplar seu reflexo sabendo que não é sempre o mesmo. Algo como a que se refere Heráclito, quando diz que “nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio”. Bavcar pensa na imagem como algo efêmero:

“Cada espelho, como ilusão do meu ser redobrado, remete à morte, quer dizer, à imagem de meu ser mortal, jamais o mesmo ou nunca mais o mesmo. A imagem torna-se passagem entre aqui e agora, entre o ser aqui e o ser alhures. Se eu imagino que existo, também devo me imaginar devendo morrer, por meio da mensagem do espelho, que me fala de uma presença efêmera¹³⁸”.

Bavcar tem o espelho como um “juiz silencioso de nossa materialidade corporal”. E assim ele deixa, então, que as imagens cumpram sua trajetória. Para o fotógrafo, as imagens são algo como as casas para o poeta português Ruy Belo, que escreveu que as “casas nascem, vivem e morrem”, pois sabe que “participar do espetáculo do mundo é viver e morrer ao mesmo tempo no nada, já que, atrás destas imagens, só há um vazio sem referências concretas”¹³⁹. E esse vazio é algo que, definitivamente, ele não faz parte.

Para Márcia Tiburi, professora de filosofia e autora do livro *Filosofia cinza*, em que discute a relação da escrita com a melancolia, a fotografia também vem carregada de nostalgia e traz consigo as lembranças de um tempo que, tal como a autora descreve, parece que não deveriam ficar presos no passado. Ela traz à tona a pergunta: Como lidar com um passado que permanece vivo dentro de álbuns agora já empoeirados e envelhecidos? Assim como para Barthes, a autora também descreve a fotografia como espaço da “morte” ou, em suas palavras: “A fotografia é a arte da morte, dos mortos-vivos, dos vivos-mortos.”¹⁴⁰

Ao instrumento de registro dos olhares, à câmera fotográfica, a autora refere-se como uma rede para borboletas. E junto às borboletas, à leveza e delicadeza dos momentos inesquecíveis, quando o momento passa a ser rememorado apenas

¹³⁸ BAVCAR: In NOVAES:2005, 149 e 150.

¹³⁹ BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES:2005,153.

¹⁴⁰ TIBURI: 2004,251.

quando se deita o olhar sobre as imagens, junto à isto chega também uma certa melancolia. Ela diz: “Toda fotografia o é representação de um morto presentificação de um tempo morto e do morto dentro do tempo. Toda fotografia revela a filosofia do tempo, o ser. Toda fotografia, assim como a filosofia, mata o tempo para chegar ao universal do ser, mas o ser é o efêmero e particular que nos abisma¹⁴¹”.

Susan Sontag afirma que através das fotografias podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça, como numa espécie de “antologia das imagens”. Restamos, então, fazermos pequenas escolhas: que mundo pretendo trazer para minha realidade? Que imagens dispersas hoje no visível irei guardar em minha memória? Para Sontag, as imagens nos ensinam um novo código visual. Nas palavras da autora, as imagens “constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.¹⁴²”

Lidaremos melhor com a memória impressa no papel fotográfico quando tivermos em mente a transitoriedade do tempo e, conseqüentemente, das relações. Esta “ética do ver” a que Sontag se assemelha ao depoimento de Win Wnders fala em depoimento ao filme *Janela da Alma*. O cineasta diz que aprendeu com sua mulher a deixar a sala de exibição de um filme quando não quisesse que imagens da película ficassem guardadas em sua memória. Há algum tempo, ele diz, sentia-se obrigado a ficar na sessão até o término do filme. Assim como fez a mãe de Bavcar ao recolher objetos para que o filho os visse pela última vez antes de ficar definitivamente cego, nós também temos a responsabilidade sobre as escolhas das imagens que julgamos serem importantes para retermos em nossa memória. Termos a consciência de que somos responsáveis pela criação de nosso “mundo” faz com que saibamos que podemos a todo o momento optar por caminhos que nos conduzam a graus menores de “cegueiras”.

As imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas pedaços dele, como miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer. Amélie Poulain, personagem-título do filme “O fabuloso destino de Amélie Poulain” (2001), do diretor Jean-Pierre Jeunet, é uma jovem que mora em Paris e certo dia encontra, uma caixa com objetos que o antigo morador de seu apartamento havia esquecido. Dentre os objetos, esses resquícios de memória, ainda que esquecidas

¹⁴¹ Idem, ibdem,250.

¹⁴² Idem,ibdem,13.

num canto de uma casa, existe a fotografia de um avião, por quem o dono da caixinha tinha grande admiração. Essa passagem do filme ilustra bem como as fotografias podem ser uma espécie de caleidoscópio da vida de uma pessoa.

Juntas, elas representam um “mini-mundo” do indivíduo, fornecem um testemunho. Fatos passam a serem comprovados quando mostramos uma foto, esta legitima a veracidade de que a experiência, de fato, aconteceu. As fotografias podem, inclusive, ser mais memoráveis que imagens em movimento, como o caso de um vídeo, visto que nas fotografias está representada uma nítida fatia do tempo, o que não acontece num fluxo de imagens. Cada fotografia expressa um momento único, privilegiado, que foi congelado e pode ser olhado por diversas vezes.

“Nossa memória só é feita de fotografias”. Desta maneira emblemática Phillippe Dubois, pensador francês, professor da Sorbonne Nouvelle e autor de *O ato fotográfico*, refere-se à fotografia como a “arte da memória”. De acordo com o autor, qualquer foto é o “equivalente visual da lembrança”. Para ele, uma foto é sempre uma imagem mental, tal como Baccar refere-se ao seu trabalho, o de realizar imagens mentais.

A discussão sobre a memória¹⁴³ e a articulação desta com a cegueira lembra o personagem dos quadrinhos Matt Murdock, um super-herói cego, mais conhecido como o Demolidor. Ele diz: “Este é o meu mundo. De alguma forma, ultrapasso uma barreira confusa. Os ecos vêm menos de fora da minha cabeça do que de dentro. Memórias e sonhos... os únicos lugares onde eu não estou cego.”¹⁴⁴ Os sonhos, espaço do imaginário e memória: é também a partir destas premissas que Evgen Baccar constrói o seu olhar. Brissac vai além e afirma que: “para ler o mundo nós temos de fazer apelo à nossa memória, à nossa imaginação, à nossa capacidade de invenção e à nossa capacidade de percepção.”¹⁴⁵

Após o bando de cegos do romance de Saramago saírem da quarentena, eles procuram empreender, sob orientação da mulher do médico, o caminho de volta para casa. Se a memória é ainda uma das formas de que eles podem se valer para

¹⁴³ A discussão acerca da memória neste trabalho gira em torno do que Bachelard afirma: “toda memória precisa ser re-imaginada. Temos na memória microfilmes que só podem ser lidos quando recebem a luz viva da imaginação” (BACHELARD:1998,181). Assim, pois, fazemos uso de nossa memória e imaginação, juntas, para lermos as fotografias de Baccar.

¹⁴⁴ Grandes Heróis Marvel, n. 1, outubro, 2000.

¹⁴⁵ BRISSAC: 2000,43.

“enxergarem” o mundo, esta não é válida para orientarem-se no labirinto das cidades, pois suas memórias, sendo visuais, não lhes mostram o caminho para casa. Eis um trecho que mostra a inutilidade da memória para os cegos no romance:

“Não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é por definição o manicômio, e aventurar-se, sem medo e sem guia, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para chegar lá¹⁴⁶”.

A própria cegueira já evoca a idéia do labirinto, pois sem a orientação da visão perder-se é uma das possibilidades mais fáceis de acontecer. A cegueira aqui é articulada com os sintomas daqueles que estão sem referências, sem rumo e sem memória. A mulher do médico, mesmo de posse da visão, consegue se perder nas malhas da cidade:

“A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu-se. Quando enfim levantou os olhos, viu que tinha um grande mapa, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para a tranqüilidade dos visitantes¹⁴⁷”.

2.4 Da criação. Ou como transformar idéias em imagens visíveis

“O objeto era o mundo. Mesmo que não fosse esse mundo visível”.

Paul Klee

“O reverso do conhecido, suas costas, são para mim estas ruas penúltimas, quase tão efetivamente ignoradas como o alicerce soterrado de nossa casa ou nosso invisível esqueleto”.

Jorge Luis Borges

Dentre tudo que pode ser dito e pensado a respeito da arte, podemos afirmar que o contato com ela provoca, também, um importante processo de conhecimento daquilo que nos é caro no mundo, visto que nossas percepções a respeito das obras dizem muito dos olhares que lançamos para ele. Uma mesma obra pode despertar-nos diferentes sentimentos ao longo da vida. Tanto os artistas quanto quem

¹⁴⁶ SARAMAGO: 1995: 211

¹⁴⁷ SARAMAGO:1995:115

contempla a obra, ambos percorrem caminhos que os levam de encontro a emoções que são, muitas vezes, desconhecidas.

Acreditamos que as imagens são como névoas que ocultam os sentidos das coisas, elas estão sempre querendo nos dizer algo. As coisas não estão todas ditas, mas estão ali colocadas de uma maneira que nos provoque reflexões, questionamentos. Nada, em nenhuma expressão artística, está colocado de maneira tal que não nos convide a formular um pensamento. E a partir do que nos é sugerido, construímos nossas teias de ligações no nosso depósito de referências: que obras já vimos, que livros já lemos, nossa história de vida, enfim, tudo o que, junto, fez com que tivéssemos hoje este olhar.

Os artistas empenham-se em dar diferentes contornos para o que está disposto no visível, ir além e criar novas percepções da realidade. Há os que vêem poesia nas imagens comuns e, a partir daí, nos convidam a tecer conexões entre arte e vida. Ao deitar nosso olhar sobre o comum, sobre imagens castigadas pelo peso do cotidiano, tentamos pensar sobre alguma poética no banal.

Será que não estaríamos sendo educados a crer que o mundo é o que está aí e a não mais decodificar as informações, como se as imagens e textos fossem transparentes? A imagem, ao tornar presente o que está ausente, tem o poder de criar a ilusão de que ela é, de fato, a própria coisa representada. Olhamos para as imagens, mas não as vemos, pois elas possuem o poder de não aparecer, de tornarem-se transparentes. Assim como coloca Wolff: “O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem¹⁴⁸”.

Em “*A assinatura das coisas: Peirce e Literatura*”, Lúcia Santaella¹⁴⁹, ao fazer uma referência a Deleuze e Guattari, nos lembra da relação dos homens com as expressões artísticas. A autora separa os indivíduos em dois grandes grupos: aqueles que permanecem dentro das convenções e que aceitam o que é visível e outro grupo, de seres curiosos e questionadores, que buscam além do visível respostas para suas questões do presente. Neste segundo grupo encontram-se os

¹⁴⁸ WOLFF: In: NOVAES: 2005,43.

¹⁴⁹ Lúcia Santaella é professora titular da PUC-SP, com doutoramento em Teoria Literária e diretora do Centro de Mídias Digitais, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Tem 21 livros publicados, dentre eles *Semiótica Aplicada*, *A Teoria Geral dos Signos e Cultura das Mídias*.

artistas. Eles estarão sempre abrindo fendas dos guarda-sóis das convenções e articulando novos olhares sobre o mundo. Ela diz:

“Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda – sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz branca, uma visão que aparece através da fenda (...) Então, segue a massa de imitadores, que remendam o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir, assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais podia se ver¹⁵⁰”.

É próprio da obra de arte o caráter de redimensionamento do olhar. A obra tem esta força capaz de propor um novo “olhar para o mundo” e deslocar a atenção do sujeito de suas questões particulares e lhe fazer pensar no universal. A obra de arte então é isso: o desvendamento de um véu, o descortinamento de algo que anteriormente estava “escondido”. Talvez este seja o apelo que as expressões artísticas façam aos seus leitores: uma chamada para sair do mundo da superficialidade e um mergulho no mundo das essências.

A arte nos leva a reaprender a ver ou, no mínimo, nos leva a questionar sobre os condicionamentos do nosso olhar para que, tendo nos livrado de olhares “viciados”, passemos por uma espécie de re-encantamento: um re-encantamento pelas imagens, pelo mundo e por nosso estar no mundo. Seguido a este sentimento, passamos a utilizar os estímulos visuais apenas como referências para reconstruirmos estas imagens mentalmente e partirmos do que está dado para nos movermos rumo ao desconhecido, a tudo o que a imaginação pode sugerir, a isso que é melhor definido numa palavra: possibilidades.

Evgen Bavcar inicia seu texto *A luz e o cego*¹⁵¹ problematizando a questão do verbo e da imagem, que é de certa forma isto que está aqui sendo colocado: o paradoxo entre a transparência e as trevas. O artista surge como o mediador entre “as trevas do verbo” e a “evidência concreta da imagem” pois, como ele coloca, o verbo é cego, ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. Ele diz que se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegaremos ao

¹⁵⁰ SANTAELLA: 1992,185.

¹⁵¹ “A luz e o cego”, in Evgen Bavcar et alii, O ponto zero da fotografia, Rio de Janeiro, Very Special Arts/Funarte,2000.

espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis. Ele pensa a imagem não apenas como algo da ordem do visual, mas pressupõe que seja, também, a imagem das trevas, o berço de toda imagem.

O pintor e escritor Kazimir Malevitch, juntamente com o poeta Vladimir Maiakovski, foram os fundadores do Suprematismo, movimento artístico russo criado em 1913 e teorizado no tratado de 1920, *O suprematismo ou o mundo da não representação*. Malevitch define o movimento como a “supremacia do puro sentimento”. Para ele, o essencial era a sensibilidade em si mesma, independente do meio onde teve origem e livre das impurezas que envolviam a representação e percepção do objeto. As pinturas deste movimento têm base nas formas geométricas planas, sem preocupações com a representação.

Um dos mais conhecidos trabalhos de Malevitch foi o “Quadrado Negro” (1915), uma tela onde um quadrado negro flutua num espaço sem perspectiva. A partir desta obra podemos construir várias pontes com o processo de criação de Bavcar, pois o fotógrafo afirma que se dirigir para trás deste quadrado - ou ir além dele – significa a recusa da positividade dos modelos dispostos e um compromisso com o negativo. Com sua superfície negra, o objeto dá uma espécie de redenção à face obscura, faz dela um complemento, nunca algo exclusivo. Com sua obra, Malevitch defende o espaço da subjetividade contra a objetividade exagerada do mundo visível. O quadrado negro pode, então, ser pensado como a expressão de um olhar interior, um olhar que vai além do banal. Ir para trás deste quadrado é aceitar as trevas como espaço para a criação, para o pensamento.

Bavcar, através da fotografia, faz o que Malevitch pensou com sua pintura. Assim como o pintor russo, Bavcar também recusa a positividade dos modelos repetitivos e se compromissa com o negativo. Desta forma ele se coloca como o “ponto zero da fotografia”, uma câmara escura atrás de uma câmara escura. Depois de termos contato com seu trabalho, torna-se difícil pensarmos que a fotografia é reprodução da natureza. Ao contrário, suas imagens nos provam que a fotografia, como toda a arte, se cria, é construída.

“Vê-se com o cérebro” e é a partir dele que as imagens de Bavcar são elaboradas. Se acompanharmos o percurso histórico da fotografia, percebemos que no início ela era tida como espelho do real, era por essência mimética. A idéia de

que a fotografia presta contas do mundo com fidelidade foi que a acompanhou logo após sua invenção, no início do século XIX. Nesse período em que a fotografia era considerada como imitação mais perfeita da realidade, acreditava-se que o papel do fotógrafo era tão – somente apertar um botão, ele era tido como uma espécie de assistente da máquina. O espaço do imaginário e da criação era reservado à pintura. A fotografia não era tida como obra de arte assim como não era levado em conta o talento do fotógrafo e o seu trabalho. Enquanto um pintor fazia uma carreira, para a mentalidade da época o fotógrafo apenas realizava seu ofício. Ainda hoje paira uma idéia no senso comum de que a fotografia não pode mentir e ela é tida como uma espécie de prova do que aconteceu “de verdade”.

De acordo com Dubois, após este período tentou-se demonstrar que a fotografia não é um espelho neutro, mas um instrumento de interpretação e até mesmo de transformação do real. Aqui questiona-se a idéia da mimese e da transparência anteriormente delegada à fotografia e a pensar que esta é eminentemente codificada, tendo em vista o ângulo de visão escolhido, enquadramento, distância do objeto fotografado, a redução da tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional, dentre outros. A partir daí a fotografia é tida então como reveladora de uma verdade interior. Finalmente, a terceira maneira de referir-se à fotografia é vê-la como um traço do real. Ela torna-se inseparável do ato que a funda, sua realidade é uma afirmação da existência. É algo em torno do que Barthes quis dizer com o seu “isso foi”. Volta-se ao referente, como no primeiro período, mas aqui já não existe mais a obsessão pelo “ilusionismo mimético”.

Bavcar vem zerar o jogo. Com o seu trabalho a fotografia não pode mais ser concebida como a reprodução de outra coisa, mas como criação. Para ele a câmara escura permite compreender a obscuridade como “tabula rasa”, como esquecimento estético em relação às imagens que podem ser criadas. Suas imagens vêm nos dizer que não podemos enxergar nada se não temos condições de criar representações interiores em relação às coisas que se percebem.

Percebemos que, ao longo da História da arte, foi sempre muito recorrente a tentativa de transcender esse mundo visível. Como tão bem define Paul Klee, “na arte, o ver não é tão importante quanto o tornar visível”. A imaginação - presente em todo trabalho de criação – é a ferramenta de acesso ao mundo da subjetividade.

Através da criação artística, opera no ser humano a vontade de emoldurar em simulacros de realidades um conjunto de emoções e sentimentos semelhantes aos que são produzidos pelos estímulos do mundo em que o indivíduo está imerso. Simulacros porque a obra de arte é sempre e somente uma aproximação de aspectos da realidade que se busca espelhar.

A arte nos ensina a ver, sensibiliza o olhar. O contato mais próximo com a arte nos possibilita uma visão mais ampla de mundo, nos dá a oportunidade de criarmos nossa própria leitura da sociedade onde estamos inseridos, e, dessa forma, fica mais fácil sairmos dos padrões impostos rumo a uma evolução mais humanista. Para o formalista russo Victor Shklovski, as expressões artísticas são uma maneira de quebrar a mecanização da vida e uma tentativa de restituir as coisas de significados. Ele diz: “Para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte”¹⁵².

Amedeo Modigliani, pintor e escultor nascido na Itália fez o que Shklovski referia-se em relação à arte: procurava devolver a sensação de vida na imagem de seus retratados. Mesmo que para isso os pintasse com olhos vazados. Ali estava disposto um vazio, um silêncio, a tentativa de ir de encontro à essência.

Em livro destinado ao estudo de sua vida e obra, Doris Krystof lembra que em uma página em branco do caderno deste pintor foi encontrada a frase: “Aquilo que procuro não é o real nem o irreal, e sim o inconsciente, o mistério do que há de instintivo na raça humana”¹⁵³. Embora pareça uma certa dificuldade em classificar o movimento estético a que Modigliani foi vinculado, pois, segundo Krystof, poucas pinturas dos seus anos de estudante são conhecidas para que pudéssemos detectar uma influência direta da pintura simbolista, é mesmo ao Simbolismo, movimento artístico que teve início por volta de 1880 na França e abrangeu tanto a literatura como as belas artes, que a obra deste artista é comumente relacionada.

A escolha de voltar de nossa atenção para o trabalho de Modigliani deve-se ao fato de ele ter, de alguma forma, pertencido a um movimento que buscava revelar o outro lado da mera aparência do real. É esta particularidade do trabalho de Modigliani que nos interessa, pois assim como este pintor italiano, Evgen Bavcar também procura retratar o que se encontra além do visível. Para os simbolistas, a

¹⁵² SHKLOVSKI: 1976 45.

¹⁵³ KSYSTOF: 2005 08.

arte devia ser uma síntese entre a percepção dos sentidos e a reflexão intelectual. Segundo Krystof, “os Simbolistas partilhavam um objetivo comum: criar quadros que fossem o oposto da realidade visível. Através do conteúdo irracional dos seus quadros, pretendiam mostrar que era, pelo menos, possível conceber uma outra realidade oculta.”¹⁵⁴

Os olhos nos retratos de Modigliani exercem particular importância. Em sua cine-biografia, lançada em 2004 pelo diretor Mick Davis, vemos a figura de um jovem apaixonado pela vida. Em uma de suas falas, Modigliani dirige-se para a sua mulher, Jeanne Hebuterne, e diz que pintará seus olhos – e não apenas as pupilas vazadas, como costumava fazer – quando conhecesse sua alma. Aí está disposta a idéia dos “olhos como espelhos da alma”. No fim do filme, eis que surge uma tela com dois olhos brilhantes, bem diferentes da maioria do olhar de seus retratados – que comumente apareciam como se estivesse afastado da realidade, encerrados no silêncio e na introspecção. Sobre suas figuras, Modigliani diz: “Elas vêm, mesmo que eu não lhes tenha dado as pupilas. Mas à semelhança das figuras de Cézanne, apenas querem exprimir uma muda afirmação de vida.”¹⁵⁵ Krystof tece comentários sobre a importância dos olhos nas obras dos pintores simbolistas:

“Os olhos, espelhos da alma, desempenham um papel extraordinariamente importante na obra dos pintores simbolistas. Quer estejam fechados, mergulhados no sono, abertos ou cegos, eles são sempre um órgão visionário, capaz de se voltar tanto para o exterior como para o interior. Este aspecto é significativo no desenvolvimento futuro de Modigliani como pintor, na medida em que os olhos dos seus modelos assumem também o papel de visionário que já haviam representado para os Simbolistas.”¹⁵⁶

A partir das considerações de Krystof, compreendemos que os olhos, para Modigliani, são visionários mesmo quando suas figuras parecem estar distantes e inacessíveis. Neste caso, elas estariam mergulhadas no invisível, voltadas para aquilo que não se vê e tiram, de lá, o conhecimento que necessitam no momento. A valorização do mundo subjetivo é um traço bastante comum aos simbolistas. Eles descartavam o mundo visível, das aparências, em favor do mundo interno, da fantasia. Para os Simbolistas, devia-se penetrar na verdade mais profunda por baixo

¹⁵⁴ KRYSTOF:2005,12.

¹⁵⁵ Idem, Ibdem,76.

¹⁵⁶ KRYSTOF:2005,12.

dos sentimentos superficiais.

Homem de espírito curioso, Paul Klee foi um dos grandes pintores modernos e um dos artistas mais originais do movimento expressionista. Convencido que a realidade artística era diferente da realidade observada na natureza, o artista dedicou sua carreira a buscar o ponto de encontro entre a realidade e o espírito. Era conhecido por pintar “o que os olhos não enxergavam”, por isso seus temas não podem ser vistos, apenas sentidos. Atento às sutilezas do invisível, ele buscava o mundo interior, aquele que vai além das aparências. Para a contemporaneidade onde a exterioridade e a superfície das coisas costumam ser exaustivamente explorada, a obra de Klee revela a existência de um artista sensível.

Contrário a generalizações absolutas próprias de correntes artísticas é difícil classificar Klee em algum movimento. Para Klee o artista talvez seja, sem desejar, um filósofo. Ele não acreditava que as obras reproduzissem apenas o que era visto. Para ele as obras tinham o poder de ir além e tornar visível o que era vislumbrado em segredo. Em momento algum a renúncia de Klee à reprodução de objetos visíveis deve ser entendida como uma negação da realidade. Seus objetos serviam mais como meios transportadores de mensagem para o que ele queria expressar. Ele procurava expressar o invisível de uma maneira que era perceptível para além dos olhos. Em prefácio do livro *Sobre a arte moderna* (2001), Gunther Regel refere-se à obra de Klee como o “milagre do processo de criação que se torna visível, e que, portanto, passa a poder ser experimentado também pelos outros: a magia do devir das coisas¹⁵⁷”.

Klee compreendia o mundo como um processo, uma totalidade unificada em constante movimento e, com uma incrível sensibilidade, era capaz de reagir intuitivamente ao visível. A intuição tinha para Klee uma forte importância: “construímos e construímos; entretanto, a intuição é sempre uma boa coisa. Sem ela muito é possível, mas não tudo¹⁵⁸.” Talvez por conta dessa importância dada à intuição como guia, Klee dizia que seu olho terreno enxergava longe demais e que quase sempre via através das coisas mais bonitas. Ver por trás da fachada era, para ele, “compreender uma coisa em sua raiz”. Para os outros, no entanto, Klee era tido como aquele que não enxergava as coisas bonitas.

¹⁵⁷ REGEL:2001,09.

¹⁵⁸ KLEE in REGEL:2001,85.

Nas palavras de Klee, é “a pré – história do que é visível”, ou a intuição, que faz com que possamos reconhecer o que se move por trás do que vemos. Ao nos deixarmos guiar pela intuição, seja na elaboração de uma obra de arte ou mesmo numa pesquisa de matemática e ciências, torna-se natural rejeitarmos os formalismos, o que já está instituído e somos levados a considerar o novo como uma possibilidade viável.

2.5 José Saramago: da literatura e das correções no mundo

“Homem sou e nada do que é humano julgo alheio”

Terêncio

“O escritor tem de escrever com a esperança, e essa palavra para mim é fundamental. É por isso que eu digo que faço uma literatura engajada, no sentido que tenho sempre a esperança de que vou poder mudar alguma coisa com o que escrevo.¹⁵⁹” Ao referir-se à escrita desta forma, como um exercício de esperança, Lygia Fagundes Teles¹⁶⁰ traz à tona uma discussão que encontra na literatura de José Saramago um ótimo espaço para refletirmos sobre as seguintes questões: o que vem a ser a literatura engajada? Seriam os escritores capazes de reunir beleza e responsabilidade? Affonso Romano de Sant’Anna¹⁶¹ faz coro à Lygia quando diz: “Acredito na linguagem como forma de encantamento, consolo e transformação das pessoas.”

Contrário às idéias de Lygia e Sant’Anna, está Ariano Suassuna que, embora ache natural que idéias religiosas, políticas ou filosóficas de um escritor apareçam em sua obra, afirma que não gosta de ver a “a literatura a serviço da religião, da política e da filosofia, considerados prioritários em relação à beleza”.¹⁶² Para Suassuna, comprometer a literatura com qualquer ideologia seria uma forma de tolhimento à liberdade poética, que, segundo ele, é uma das mais belas formas que o ser humano encontrou para enfrentar a terrível e fascinante tarefa de viver.

É interessante iniciarmos uma discussão a respeito da literatura engajada mostrando como escritores possuem diferentes percepções a respeito deste

¹⁵⁹ Revista Continente Multicultural. Ano 1, n°05, maio 2001, 13

¹⁶⁰ Escritora paulista, Lygia Fagundes Teles é autora de O jardim selvagem, Antes do baile verde, A estrutura da bolha de sabão, dentre outros.

¹⁶¹ Poeta, cronista e ensaísta, Sant’Anna tem entre suas principais obras Textamentos e A Catedral de Colônia.

¹⁶² Idem, 07.

assunto. Saramago vive um paradoxo: embora mantenha um discurso em que afirma não acreditar na literatura como ferramenta para mudar o mundo, ele segue produzindo uma literatura inegavelmente engajada. Ele diz: “Deixemo-nos de ilusões fáceis, de tópicos otimistas. A literatura pode pouquíssimo. Mudar o mundo? Nunca mudou. Ajudar a mudar? Paraphraseando o ditado: “Ajuda-te, que Deus te ajudará”, eu diria: “Ajuda-te, que a literatura te ajudará”. Mas não são muitos os que querem ser ajudados”¹⁶³.

Em *Literatura e engajamento* (2002), o crítico francês Benoît Denis escreve sobre a história do engajamento na literatura e elucida: “o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nesta partida sua credibilidade e sua reputação”¹⁶⁴. Desta forma, fica claro que engajar-se é dar um direcionamento a sua obra, é renunciar à postura de simples espectador e colocar seu pensamento a serviço de uma causa. O que caracteriza o engajamento é a recusa a passividade.

O escritor engajado tem consciência lúcida de seu pertencimento no mundo, a assume uma vontade de mudá-lo e, desta forma, renuncia a idéia de apostar na posteridade para comprometer-se com as exigências do tempo presente. A literatura engajada se compromete com o aqui e agora. “Escolha ética, vontade de participação, urgência”, todos estes fatores são, de acordo com Denis, os traços que caracterizam em primeira instância a literatura engajada.

Assumir responsabilidade por um projeto ético é um desdobramento da responsabilidade que o homem deve assumir por sua existência, tal como afirma Sartre em *O Existencialismo é um humanismo* (1962). Quando diz que o homem é responsável por si próprio ele não se refere apenas a sua individualidade, mas a uma responsabilidade por toda a humanidade. Desta maneira, para Sartre, nossa responsabilidade é muito maior do que julgamos.

O existencialismo opõe-se ao “quietismo”, a toda e qualquer atitude que seja

¹⁶³ Entrevista capturada no site: <http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm> Acesso em: 13/10/2005

¹⁶⁴ DENIS: 2002,31.

a favor da idéia de que os outros são capazes de fazer aquilo que não posso fazer. De acordo com o pensamento de Sartre, a realidade só existe na ação. Ele pontua: “o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é, portanto, nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais do que sua vida”¹⁶⁵. Com essas idéias, Sartre nos convoca a usarmos nossa liberdade e escolhermos um projeto de vida que julguemos coerentes com nossos ideais, pois “o homem é ele que faz”.

Ensaio sobre a cegueira faz parte da escolha de Saramago por não permanecer indiferente as agruras do mundo. Depois de termos contato com a cegueira branca de seu romance, com certeza saímos modificados de alguma forma. Através da palavra, o autor sabe que tem acesso aos sentimentos mais íntimos dos leitores. E, se a intenção de quem escreve é tornar os homens mais humanos, este fim é alcançado de alguma maneira. Esta idéia está presente no romance na voz de um dos personagens, que diz: “As palavras são assim, disfarçam muito, (...) de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos.”¹⁶⁶

Perrone Moisés, em seu ensaio *As artagemas de Saramago*¹⁶⁷, refere-se a José Saramago como um homem politicamente engajado, com opiniões firmes, que podemos ou não compartilhar. Para a crítica literária, a mensagem contida na obra do autor português não é uma mensagem explícita e fechada, mas uma busca de um sentido e não a imposição do mesmo. Desta forma, ela diz ser absurda a censura que lhe tem posto os católicos tradicionalistas. Cegos por dogmas antiquados, os católicos tradicionalistas que se opõem com censura ferrenha a Saramago não conseguem ver o quanto deste humanismo existe em sua obra.

O humanismo presente em Saramago talvez esteja mais próximo dos ideais de justiça e solidariedade cristãos do que o discurso de igualdade de clérigos abastados. Outro fator que denota o quanto que os valores cristãos estão presentes

¹⁶⁵ SARTRE: 1962,207.

¹⁶⁶ SARAMAGO: 1995,267

¹⁶⁷ PERRONE-MOISES, Leyla. *As artagemas de Saramago*. In: *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

em sua obra, como atenta Perrone – Moisés, é o fato de o autor sempre questionar sobre a existência ou não de Deus, assim como a redenção ou não dos homens. Essas reflexões fazem de Saramago o mais crente dos ateus, pois para ser ateu como ele, o próprio afirma, “deve ser preciso um alto grau de religiosidade.”

“Saramago não é um grande pensador; é um grande romancista, e um romancista de tipo ético. Todas as suas histórias são um “Não” oposto à infelicidade histórica dos homens. Entretanto, sua dialética é a da criação literária, na qual a negação não desemboca numa síntese positiva (“assim é ou deve ser”), mas desencadeia a lógica subversiva dos possíveis (“poderia ser de outra forma”)¹⁶⁸.”

Perrone-Moisés (2000) lembra que a beleza dos textos de Saramago são provas de como o homem pode “transcender a estupidez do real”. O fato de suas obras alcançarem o grande público é uma mostra de como as pessoas estão carentes de histórias e, principalmente, de sentido. “São os grandes sentimentos, e não os sentimentalismos, que nos exaltam, que nos fazem acreditar.”(Jornal das Letras,1983) Partindo desta fala de Saramago, ousamos dizer que a sua literatura é um projeto humanista, pois ela traz à tona esses sentimentos que por hora podem estar adormecidos nos sujeitos que sobrevivem nas cidades e, no mínimo os fazem pensar sobre suas condições existenciais. Completando o pensamento de Saramago, poderíamos dizer que são os grandes sentimentos que nos exaltam e, conseqüentemente, nos levam a realizar grandes mudanças.

O passado político de José Saramago explica muito o porquê do engajamento de sua literatura. Em 1969 filiou-se ao Partido Comunista Português. Como político, Saramago sempre manteve sua posição bem definida, nunca deixando de criticar com veemência as decisões do partido com as quais não concordava. Em 11 de março de 1975, Saramago, coerente com seus ideais comunistas, assume o cargo de diretor adjunto do Diário de Notícias, jornal ligado à causa revolucionária.

Sempre esteve presente em Saramago uma certa inquietação a respeito da condição humana. O ser humano e a sua crescente desumanização foram, desde cedo, os centros de suas preocupações. O pessimismo que o acompanha em entrevistas parece brigar com a sua intenção de alguma maneira puder mudar o homem. Enquanto afirma que a literatura não tem o poder de mudar coisa alguma

¹⁶⁸ PERRONE-MOISÉS: 2000,178

no mundo, ele ao mesmo tempo faz uso da mesma como meio para denunciar o do comportamento humano. Em seus livros *Cadernos de Lanzarote* (1998), uma espécie de diários do autor, Saramago afirma, para um de seus editores, que “ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer donde vimos e para onde vamos, mas simplesmente quem *somos*¹⁶⁹”

Saramago vai além da função de um contador de histórias. Suas narrativas, sempre em função de parábola, nos levam a reflexões de ordem superiores aos acontecimentos por ele narrados. A cegueira branca refere-se a um distanciamento da razão, como se estivéssemos nos colocando contra a própria vida. Fica, então, um alerta para que redirecionemos o uso da razão a favor da vida. “No meu romance *Ensaio sobre a Cegueira* (...) tento dizer -que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo¹⁷⁰”

Saramago é um crítico do nosso tempo. Sua postura de indignação em relação à ausência de valores é expressa em várias passagens de *Caderno de Lanzarote* (1998). Ele refere-se à contemporaneidade como um tempo que “faz da ausência de valores um valor e da hipocrisia pública e privada uma regra¹⁷¹” A essa ausência de valores segue uma certa “anestesia do espírito” e suas variantes.

De acordo com o escritor português, mais do que em qualquer crise econômica, estamos mesmo afundados numa crise ética. Os volumes de *Caderno de Lanzarote* podem também ser pensados como vários tratados sobre ética, pois o autor elenca várias resoluções a serem tomadas nesse âmbito. Sabemos que a palavra *ética* não tem o mesmo sentido para todos. Se compararmos todas as possíveis definições sobre o que vem a ser ética, veremos como elas podem ser radicalmente diferentes e, muitas vezes, totalmente contraditórias. Não é nossa intenção aqui nos determos a pensar sobre os inúmeros conceitos sobre ética já pensados desde os filósofos gregos, mas como se configura o humanismo ético de Saramago, este do respeito ao ser humano, e da luta por justiça e solidariedade. Todas essas discussões são as razões de o autor optar pela cegueira como metáfora para mostrar como o homem tem se tornado cada vez menos humano.

¹⁶⁹ SARAMAGO: 1998:169, 5 XII

¹⁷⁰ SARAMAGO: 1997,233 7X

¹⁷¹ SARAMAGO: 1998, 117, 5 VI

Suas obras nos convocam a refletir sobre o que ele diz estar esquecido no mundo moderno, isso que atende pelo nome de fraternidade, que para ele nada mais é do que o respeito pelo ser humano, para que assim possamos “recolocar o cidadão, um cidadão enfim lúcido e responsável, no lugar que hoje está ocupado pelo animal irracional que responde ao nome de consumidor¹⁷²” Já se tornou lugar-comum atrelar a imagem de Saramago à de um escritor pessimista. Ao simplesmente lhe conferirmos esta característica reducionista estaríamos desconsiderando toda a sorte de indignação que ele é capaz de ter diante de uma guerra. Ele relata que ao ver pelo televisor as imagens do ataque sentiu-se numa rua de Sarajevo: “Não agüentei. Chorei enquanto as imagens terríveis se sucediam, chorei por aqueles desgraçados, chorei por mim mesmo, por esta impotência, pela inutilidade das palavras, pela absurda existência humana.¹⁷³”

Saramago, em suas palavras, vive “à procura de uma coerência própria,¹⁷⁴ e o seu trabalho é muito o reflexo disso. Essa busca por uma coerência, por uma unidade entre o pensar e o agir faz com que ele não consiga passar incólume pelas incoerências de que o mundo tem sido palco. A busca por um sentido para a vida passa pela busca por um sentido da existência humana e da verdade sobre o que é ser homem e vai além, procura uma ética por um respeito ao homem. “Um homem bom (...) é, no fim de todas as contas, o único que vale a pena ter sido.”¹⁷⁵ Aqui está posto muito do humanismo de sua ética e de sua luta contra a superficialidade e a indiferença, que ele afirma serem as regras de ouro da modernidade.”

A obra de Saramago se constitui muito como uma pesquisa sobre a realidade das relações na contemporaneidade. Para o autor, as representações elaboradas pelos indivíduos toleram situações de extrema opressão. Através da sua escrita, Saramago procura identificar o conteúdo destas representações que a maioria das pessoas talvez não perceba e fazer com que os indivíduos questionem a realidade através sua produção simbólica. De acordo com Jovchelovitch (2000), “podemos

¹⁷² SARAMAGO: Cadernos II,1995, 92, 15.IV

¹⁷³ SARAMAGO: 1996,146.

¹⁷⁴ SARAMAGO: 1996 Cadernos III, 20, 13.I

¹⁷⁵ SARAMAGO: 1995 Cadernos II, 123, 22.V

pensar a narrativa como uma metáfora da “contaminação” cultural, infectando e transformando as representações das comunidades nas quais elas circulam.¹⁷⁶”

Sartre (1993) aponta que é no processo de contar uma estória que o homem toma consciência do direcionamento que ele quer dar para o mundo. Sendo assim, torna-se difícil a narrativa sem o engajamento com uma causa, pois a palavra torna-se ação. Através da prosa, o autor “designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua¹⁷⁷“.O autor continua a discorrer a respeito da intencionalidade do escritor e como isso reflete nas narrativas:

“...ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajome um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”¹⁷⁸

“Muitas pessoas acreditam que as histórias são contadas para fazermos as pessoas dormirem. Eu conto as minhas para acordá-las”. Este pensamento do rabino Nachman (1772-1810), de Bratislava, traduz bem a importância das histórias e, conseqüentemente, das narrativas na vida das pessoas. Nele está contida a idéia de que os indivíduos devem despertar da ignorância, e do não-conhecimento para suas realidades particulares e sociais e que assim possam desenvolver uma opinião crítica a respeito das mesmas.

É nesse sentido que ousamos dizer que a narrativa de Saramago chega mesmo a ser utilitária, pois ele coloca o uso de sua palavra a favor de causas públicas e humanistas. Percebemos o romance *Ensaio sobre a cegueira* como um grande ponto de interrogação, onde está presente a vontade de fazer com que os homens voltem-se para si e questionem a realidade que os cercam.

“Não é fácil dizer porque se escreve um livro, embora este tenha uma resposta simples: o mundo (parece-me que estamos de acordo) não está bem, é terrível. Vamo-nos habituando às coisas más, dolorosas, alucinantes. E perdemos a

¹⁷⁶ JOVCHELOVITCH: 2000,145.

¹⁷⁷ SARTRE: 1993, 18

¹⁷⁸ SARTRE: 1993, 20

sensibilidade, a capacidade de reagir às coisas más, de combatê-las. Este livro é, de uma maneira transposta, a metáfora do medo real. Tinha que ser duro, porque o mundo é duro e violento. Foi a consciência desta sociedade que é a nossa que me levou a escrever este livro”.¹⁷⁹

A fala de Saramago deixa clara a sua opção por uma escrita engajada, pela sua tentativa em criar, através da escrita, uma realidade em que os homens se reconheçam e procurem, a partir daí, modificar as estruturas da sociedade humana. Ao escrever diretamente para a liberdade dos seus leitores, o escritor os convoca a transformar o mundo. A idéia de escrita engajada surgiu com Sartre, filósofo que mudou a relação da filosofia com a política. Antes dele, poucas são as relações que podemos fazer entre os filósofos e o mundo democrático. Com sua tese do engajamento, a filosofia inicia uma ligação com a política democrática. A partir de Sartre, começamos a pensar como fica a situação do filósofo não apenas na sua condição de cidadão, mas também como democrata. Ele falava sobre o desejo de escrever uma grande obra que seria uma ética.

De acordo do Renato Janine Ribeiro¹⁸⁰, as leituras superficiais feitas da obra de Sartre dizem que ele era a favor da idéia do engajamento, mas, segundo ele, isso seria impossível, pois este ocorre quer queiramos ou não. Toda obra é engajada pois carrega uma visão de mundo situada e está impregnada, queiramos ou não, de posição e escolha. Tanto a ação como a inação nos define. Calar-se diante de uma injustiça é ser conivente com a mesma. Por isso, continua Ribeiro, não podemos dizer que exista diferença entre o político e o apolítico. Tudo é, de alguma maneira, político. Sartre possuía uma ligação muito forte com a justiça e com a verdade de maneira que ele abriu o mundo da filosofia para uma forma de pensar a política que não havia antes.

A literatura de Saramago passa pelo viés do desvendamento. O *Ensaio sobre a cegueira* se configura como um estudo sobre a visão na medida em que coloca em foco a visão do outro, antes ignorada, a visão das relações humanas e do poder. O

¹⁷⁹ ANDRADE, Elsa, "*Ensaio sobre a Cegueira* ou o sofrimento de Saramago" in jornal *O Bancário*, s/l, 6 de Novembro 1995, pág.10. Capturado no site:http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/liv_ens5.html Acesso em 23/09/2005.

¹⁸⁰ Renato Janine Ribeiro é professor de Ética e Filosofia na PUC – SP. Entre suas obras, destacam-se “A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil”. Usamos como referência a matéria: “O pensador que engajou a filosofia na política”, de Janine Ribeiro. In: Revista Cult Especial Filosofia. N° 97, ano 8.

romance é uma maneira de experimentar situações que evidenciem quão grandes estão os muros das aparências, de maneira que esquecemos que estamos cada vez mais a nos relacionar apenas com imagens. Saramago quer que experimentemos dar um salto e, a partir daí, que deixemos para trás tudo que se aproxime da idéia de medo, disto que petrifica e paralisa. Sua obra é mote para pensarmos sobre a importância de uma ética nos dias atuais.

“...podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade... a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.”¹⁸¹

A escrita deste autor português é uma maneira de lidar com o sofrimento, com este que basta não estarmos “cegos da alma” para que consigamos enxergar e sentir. É pensar sobre quem somos ou ainda sobre o quê nos tornamos. Saramago aponta linhas de fugas, maneiras de dizermos um “não” à desgraça humana. Se à primeira vista *Ensaio sobre a cegueira* parece ser um rastro de seu pessimismo, logo nos convencemos do contrário. Ao fazer de sua literatura uma forma de protesto contra a alienação, as injustiças e a miséria, ele nos mostra que pode ainda haver uma saída. É esta que escolhemos seguir.

¹⁸¹ SARTRE:1993, 21

Capítulo III

**Todos os tons de cinza.
Ou o mergulho do visível no invisível.**

3.1 Olhar e ser olhado: um enlace com o mundo.

“As mãos querem ver, os olhos desejam acariciar”.

Goethe

Para iniciarmos alguma discussão a respeito do corpo, de como este se faz presente no processo fotográfico de Evgen Bavcar e sobre sua importância como parte integrante da “cidade cega” de Saramago, voltemos nossa atenção para o trabalho do cineasta japonês Yasujiro Ozu, que reinventou uma nova maneira de se relacionar com as imagens ao utilizar do seu cinema como uma forma de dizer que, assim como nós olhamos o mundo, este também está, de igual forma, a nos olhar.

Kiju Yoshida, um estudioso da produção cinematográfica de Ozu, discorre sobre a maneira muito peculiar como o seu “mestre” construía os filmes. Antes de atentar especificamente para as particularidades de algumas películas do cineasta, Yoshida lembra a pressa de que é feito o olhar humano, como o olhar desliza sobre a superfície da pintura e experimenta uma sensação de envelamento.

Assim como o olho humano desliza sobre a pintura, este também desliza sobre a superfície do mundo, na busca de captar imagens que nos levem a essa sensação de suspensão do tempo. Paramos por segundos para contemplar algo e quando nos damos conta, já estamos a procurar outro alvo para os nossos olhares. Desta forma, a maior parte do tempo estamos a contemplar sem termos consciência do nosso movimento e vivemos mantendo uma relação com a realidade a partir de um enorme excedente de movimentos do olhar.

Yoshida teceu alguns comentários a respeito do filme *Era uma vez em Tóquio*, de 1953, tida pelo próprio cineasta como um bom exemplo do seu cinema para o espectador penetrar na profundidade de sua obra e seus apontamentos evocam claramente a teoria fenomenológica de Merleau-Ponty. Logo no início da película, um casal de idosos procura por um travesseiro inflável, sem perceber que o mesmo encontra-se entre eles. O travesseiro está bem visível, mas eles não o enxergam, de maneira que o diálogo todo passa como se estivéssemos no lugar do objeto que procuram. Yoshida chega mesmo a dizer que o episódio poderia levar o nome de “o olhar do travesseiro inflável”, o olhar que, segundo o autor, nos leva para

o mais profundo silêncio das coisas. Como a exemplo do travesseiro inflável, os filmes de Ozu tomam o ponto de vista das coisas que contemplam nós, humanos.

Nesta passagem do filme, diz Yoshida, “enquanto falam de trivialidades, como faz o casal de velhos, eles delineiam de modo casual a falta de senso crítico dos homens que, mesmo assim, continuam vivendo bem, colocando-se ao mesmo tempo no lugar dos objetos e, assim, devolvendo-nos um olhar crítico¹⁸²”. Embora Ozu não mostre claramente o travesseiro, ele tenta fazer com que percebamos ainda mais o olhar que este lança sobre nós. E é aí, nessa perspectiva do objeto inanimado que ganha grande importância do filme, que se insere a importância do trabalho deste cineasta. As imagens de Ozu são de profundos silêncios, que podem ser resumidas por: “o olhar do objeto”. Elas nos lembram que todo o saber está em nossa percepção.

“Seria bom deixarmos os nossos próprios pontos de vista e nos entregarmos ao transcorrer do tempo que pulsa nas imagens de Ozu. Perceberíamos, desse modo, nossas próprias vidas imersas no caos do mundo e nos confrontaríamos pelo fato de que os personagens do filme, assim como nós, são existências flutuantes e efêmeras: sem o notar, nos integraríamos e nos dissolveríamos na unidade. Esse é o deleite provocado pelos filmes de Ozu¹⁸³”.

Merleau-Ponty nos relata sobre a importância que é este “olhar do travesseiro”. Ressalta o fato de que a visão, como todos os sentidos, não é um não-ser, mas pertence a um corpo, há um enlace entre a visão e o movimento. Para compreendermos isso, basta pensarmos que para alcançarmos algum objeto, basta que o vejamos. Tudo que é visível é, por princípio, acessível, mesmo que não possa ser acessível imediatamente.

A visão é vinculada ao corpo enquanto é capaz de movimentos: ver é poder alcançar com o corpo. O entrelaçamento entre a visão e o movimento do corpo deixa clara a dimensão encarnada da visão, isto é, que a visão se realiza no corpo. Não vemos apenas com os olhos, pois a própria visão é uma forma de movimento para o mundo, uma maneira de se entrelaçar nele, de tornar-se íntima do mundo. É bastante presente no discurso de Bavar a idéia de Merleau- Ponty que afirma que a

¹⁸² YOSHIDA: 2003,21.

¹⁸³ YOSHIDA: 2003, 25.

consciência está encarnada e o corpo é aquilo por onde o Mundo existe para mim. Bavar faz de seu corpo o sujeito da percepção.

“Imerso no visível pelo seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que ele vê: ele só o aproxima pelo olhar, ele abre para o mundo. Ele (o mundo) é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão. Digo de uma coisa que ela é movida, mas, meu corpo, ele próprio se move, meu movimento se desenvolve. Ele não está na ignorância de si, não está cego para si, ele irradia de um si...”¹⁸⁴

Ozu constrói, na cena do travesseiro “invisível”, algo próximo ao que se refere Merleau-Ponty quando afirma que o enigma consiste em nosso corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. O corpo, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Algo como quando Saramago escreve, entre as falas de seus personagens, quando estão a referir-se às imagens dos santos de olhos vendados da igreja: “As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem.”¹⁸⁵

O corpo humano se posiciona entre videntes e o visível, é o que toca e o que é tocado. Ele está preso no tecido do mundo, se faz uma delas. Diz Merleau Ponty: “o mundo é feito do estofa mesmo do corpo.”¹⁸⁶ Assim, a visão é apreendida pelo seu enraizamento com o corpo, pensamos que ver não é apoderar-se, mas aproximar-se. Novamente fazendo alusão ao romance de Saramago, um diálogo dos cegos nos mostra como o corpo – e a voz, e tudo que podemos apreender a partir dos sentidos – ganha outra dimensão quando não nos guiamos pelo olhar: “Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante”. E ainda: “o primeiro cego estava a gabar-se de ser capaz de conseguir reconhecer a porta pela magia do tacto, como se levasse a varinha de condão da bengalinha, um toque, metal, outro toque, madeira, com mais dois ou três chegaria ao desenho completo, não tenho dúvidas, é essa”¹⁸⁷.

De acordo com Merleau-Ponty, é através da espessura do corpo que podemos chegar ao âmago das coisas, “fazendo - me mundo e fazendo-as carne”¹⁸⁸. O corpo é como uma folha de papel, um ser de duas faces: de um lado é

¹⁸⁴ MERLEAU-PONTY: 2001,16.

¹⁸⁵ SARAMAGO: 1995, 302.

¹⁸⁶ MERLEAU-PONTY: 2004, 17.

¹⁸⁷ Idem, ibdem,274.

¹⁸⁸ MERLEAU-PONTY: 2000,131.

coisa entre as coisas, de outro é o que as vê e as toca. É objeto e sujeito ao mesmo tempo. Assim como exerce uma visão sobre todas as coisas, ele também sofre, por parte das coisas dispersas no mundo, a visão delas. Isso está presente na fala de muitos pintores, quando afirmam que se sentem olhados pelas coisas.

O homem contemporâneo deve permitir sentir-se olhado pelo mundo, pelas coisas do mundo, e não pensar ser ele o detentor do único olhar possível ou do olhar de uma pretensa verdade. Se somos seres videntes e visíveis, podemos experimentar uma relação de mergulho no mundo de maneira tal que já não saibamos quem vê e quem é visto. O homem contemporâneo desenvolveu uma resistência a ficar imerso no mundo, a receber o que chega dele sem antes se proteger por trás das barreiras do intelecto. A visão intelectualizada é esta do olhar à distância, que não sente as particularidades dos objetos – se seco, rugoso, áspero ou polido. Este olhar, de sobrevôo, é que torna difícil uma relação mais próxima entre o sujeito que olha e o que é olhado.

Nos diálogos contidos no Fédon¹⁸⁹, Platão faz considerações a respeito do corpo e o define como a parte inferior do homem. Na concepção platônica, há no homem um dualismo: ele seria constituído por alma e corpo. Para o filósofo, enquanto a alma é divina, imortal e ligada à verdade, o corpo é sensível, falho, ligado aos prazeres e ainda confunde a alma quando ela tenta atingir as idéias. A alma deveria tentar resistir aos apelos do corpo, visto que este é depósito das ilusões dos sentidos. Toda a concepção platônica da representação do corpo perdura na memória do ocidente, de maneira que ainda é muito presente a idéia do corpo como algo fraco e passivo.

É na tentativa de desenvolver outros olhares possíveis que procuramos pensar no corpo como um instrumento de compreensão do mundo, assim como faz Bavarcar em seu ato fotográfico, assim como experimentam os personagens de Saramago ao se perderem (e se acharem) na cidade e se valerem do tato e da aproximação de seus corpos para se saberem. Assim como o corpo vibra e ressoa cores, imagens e sons, ele é sensível na mesma medida para todos os outros corpos.

¹⁸⁹ PLATÃO. *Diálogos: Banquete, Fédon, Sofista, Político*. 4ª e. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1987

“Todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e o que toca, mas também entre o tangível e o visível que nele está incrustado, do mesmo modo que, inversamente, esta não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo.¹⁹⁰”

“Quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos¹⁹¹”, diz um personagem de Saramago. A fala desta personagem coloca em evidência como podemos fazer leituras das emoções do indivíduo a partir da observação de seus corpos. A despeito de todas as tentativas dos filósofos, desde o Iluminismo, para descrever o homem como uma criatura de razão e a crença de que é esta capacidade de raciocinar que o difere das outras criaturas, hoje não podemos deixar de perceber o homem como seres corporificados.

Ao longo da história da humanidade, o corpo sempre foi relegado a um segundo plano em detrimento da razão. Descartes definiu o ser humano como uma mistura de duas substâncias distintas: o corpo, objeto da natureza, de um lado, e de outro, a substância imaterial da mente pensante, cujas origens, ele acreditava, deviam ser divinas. Para o filósofo, apenas a mente dava expressão à essência humana, o que automaticamente excluía o corpo como matéria de expressão do ser. É como se o indivíduo fosse realmente o que restasse se o corpo lhe fosse retirado.

Spinoza, filósofo holandês moderno do século XVII, pensou uma ética em que em nenhum momento separava o pensamento da ação e teve o corpo como um dos cerne de suas discussões filosóficas. Com isso, deixou a idéia de que o modo como nós pensamos, toda forma de conhecimento, está relacionado a uma maneira de viver. O filósofo desenvolveu a tese do Paralelismo Psicofísico, onde ele se opõe ao paralelismo entre corpo e alma e, portanto, às idéias defendidas por Descartes. De acordo com sua tese, não há diferença entre corpo e alma, para Spinoza eles são, na verdade, dois corpos que constituem um único ser. Com esta afirmação, o filósofo eleva o corpo a uma importância até então nunca experimentada, ele deixa de ser desvalorizado em detrimento da alma.

¹⁹⁰ MERLEAU-PONTY:2001,131

¹⁹¹ SARAMAGO: 1995,243.

Para Spinoza, não existe alma sem corpo, assim como a alma é o espírito do corpo. Com isso põe-se um fim à dualidade. O que é ação para um corpo, é ação para o espírito deste corpo, juntos eles formam um único ser com a mesma natureza. O espírito nada mais é do que a idéia de corpo. Se a idéia é um modo do pensamento, e todo corpo é representado por uma idéia, que é também um modo de expressão. Ele cria a noção de corpo-idéia que é, para ele, tudo o que existe.

Para o filósofo, tudo o que imaginamos e pensamos são idéias ou modos de pensamento. E o que percebemos como estando fora de nós tem uma extensão, que é o corpo. Pensamento e extensão são, para Spinoza, atributos da natureza, ou seja, Deus. O filósofo afirma que nós não temos conhecimento de quanto pode o nosso corpo, pois desconhecemos a nossa potência de agir. E assim como desconhecemos a potência do corpo, também desconhecemos a de pensar o espírito, a força do pensamento que existe em nós. Ele afirma que nos diferenciamos no mundo a partir das relações e experimentações dos corpos. É na maneira com que se dão nossos encontros que criamos nossas identidades.

Com as falas de seus personagens, Saramago brinca com as idéias do corpo como denunciador das expressões dos indivíduos. A fala da personagem da rapariga dos óculos escuros diz o contrário do que pensa Spinoza, para quem o corpo é reflexo do modo de pensar do indivíduo: “Ficando por esta via demonstrado, mais uma vez, que as aparências são enganadoras, e que não é pelo aspecto da cara e pela presteza do corpo que se conhece a força do coração¹⁹²”. Em sua escrita, Saramago denuncia como o homem vive a suportar várias contradições e como pode utilizar-se de seu corpo para camuflar suas verdades.

Evgen Bavcar faz de seu corpo um instrumento de percepção do mundo e pensa que é através dele que experimentamos o mundo de uma maneira que mais se aproxima da verdade. O olhar nos põe à distância e fora, portanto, da relação corporal. O toque que não deixa negar a materialidade das coisas e é por esta razão que, para Bavcar, o tato deve ser considerado único órgão da verdade: “poder-se-ia defini-lo como o olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento.¹⁹³”

¹⁹² SARAMAGO: 1995,170.

¹⁹³ BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: O ponto zero da fotografia. Rio de Janeiro: 2000,18.

Para realizar suas fotos, Bavcar permite isto que os homens ocidentais têm tido cada vez mais dificuldade: sentir-se visto pelas coisas. Ele busca um entrelaçamento entre o pensamento e as coisas dispersas no mundo, sem que um tenha predomínio sobre o outro, tal como nos coloca Merleau-Ponty a respeito da visão, quando diz que não sabemos mais o que vem das coisas e o que vem do homem. A força de suas fotografias se dá muito por conta da negação do olhar soberano e do distanciamento que o mesmo imprime. A visão de Bavcar se faz a partir do corpo: ele mobiliza todos os sentidos para realizar suas imagens. O vento, os aromas, a superfície dos objetos lhe dão as coordenadas dos seus trabalhos. E que magníficos assistentes de trabalho esses.

Desta maneira, podemos afirmar que o trabalho de Bavcar responde à questão proposta por Spinoza “O que pode o corpo?” Suas imagens nos induzem a pensar que o corpo supera o conhecimento que ele tem dele mesmo, da mesma maneira como o pensamento supera a consciência que tem dele mesmo. Para Spinoza, a memória é um encadeamento de idéias que envolvem a natureza das coisas que estão fora do corpo humano. E é dessa maneira que se constitui o ato fotográfico de Bavcar. Através dos seus sentidos, afetados pelo meio que o circunda, ele cria uma memória das sensações e tem-se então o registro de suas imagens.

Diderot¹⁹⁴, em *Carta aos cegos*, imagina como um cego construiria um mundo sem visão e como isto influenciaria a relação com o espaço e as pessoas. Diderot coloca que o tato, quando aperfeiçoado pelo exercício, se tornaria bem mais delicado do que a visão. Ele nos diz que nossas idéias dependem, e muito, dos nossos sentidos. Aqui fica um chamado para que procuremos sentir o mundo a partir das nossas mãos, o que insere uma dimensão totalmente nova na maneira de desenvolvermos nossa sensibilidade.

Quando Bavcar afirma que “fotografa contra o vento” está dizendo de seu posicionamento, de onde ele se coloca: no meio do mundo. E o vento realiza recortes nos objetos, traz o cheiro que o ambiente tem. Em outras palavras, o vento o faz ver. Ele multiplica os pontos de vista, denuncia todos os personagens do

¹⁹⁴ O filósofo e escritor francês Denis Diderot foi destaque em todo o pensamento moderno da filosofia, política, literatura, arte e pensamento científico, além de representante máximo do Racionalismo Francês que revolucionou a história da humanidade.

espaço, traz a memória das sensações. O vento o faz sentir. Isso é muito importante para compreendermos seu processo fotográfico, pois não é apenas o tato que o direciona, mas sim esta postura que ele assume de receptividade dos elementos que compõem os espaços. Compreender que o mundo está ao seu redor e não à sua frente, como algo que permanece à distância, é primordial para entendermos como o fotógrafo se vale dos elementos táteis para compor suas imagens.

3.2 O corpo como paisagem na cidade

Na contemporaneidade, o emaranhado das relações humanas acontece primordialmente nas cidades. Quando nos referimos às cidades, devemos especificar qual espaço nos referimos, se estamos a tratar deste primeiro, o geográfico, ou de um segundo, ou seu desdobramento, que são os muitos espaços virtuais em que a vida é vivida sem o corpo, mas a partir das imagens. Ao questionar como se dá a entrada do ser humano no século XXI, Lúcia Santaella refere-se ao homem como detentor de um corpo biocibernético,¹⁹⁵ um novo estatuto do corpo humano como resposta à ramificação em variados sistemas de extensões tecnológicas.

No entanto, não é a proposta deste estudo adentrar a discussão do corpo nos espaços virtuais, mas pensar a relação do mesmo com a cidade quando há a ausência da visão física. O corpo que se faz imagem para os outros mesmo quando não há quem o veja, mas é imagem que pode ser percebida através de olhos tateantes, com as pontas dos dedos. A cidade presente no romance de Saramago não é nomeada, mas traz todos os vestígios de uma cidade moderna, com sinalizações de trânsito, *shopping centers*, ruas e praças: “O disco amarelo iluminou-se. Dois automóveis da frente aceleraram antes que o sinal aparecesse. Na passeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando nas faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto”¹⁹⁶. Nas ruas labirínticas dessa cidade os cegos empreendem novas maneiras de se relacionar com o mundo a fim de obterem comida e segurança e, sem saberem, redescobrem maneiras de viver de um modo mais humano.

¹⁹⁵ SANTAELLA, Lúcia. Cultura e Artes do pós-humano. São Paulo: Paulus, 2003.

¹⁹⁶ SARAMAGO: 1995,11.

As cidades também se fazem presentes nas fotografias de Bavcar, tanto as ruas de sua cidade natal como cidades que ele conheceu já sem o auxílio da visão, a exemplo de Porto Alegre e Ouro Preto, para citar apenas as brasileiras. O relato do fotógrafo destas paisagens é permeado por uma delicadeza que lhe é característica. São descrições próprias de quem destinou tempo para contemplar o ambiente e esteve por inteiro em cada situação. A pressa não permitiria que ele gravasse em suas sensações as informações que os ventos e os ruídos de um lugar trazem. Na ocasião de uma visita a Porto Alegre, onde proferiu palestras para o colóquio “Imagens possíveis”, promovido pela Universidade Federal do Rio grande do Sul, o fotógrafo disse: “Preciso situar Porto Alegre aqui, com meu corpo e, depois, por meio das imagens captadas, reveladas e ampliadas – como uma nostalgia. Devo preparar-me para a ausência. Olho uma cidade observando como os outros a olham¹⁹⁷.”

Além da palavra de transeuntes (principalmente crianças, pois elas descrevem as coisas assim mesmo como elas são) e amigos, é através das impressões que os lugares causam em seu corpo que ele percebe a cidade. A enorme distância percorrida entre um local e outro é a lembrança que Bavcar leva de sua passagem por Brasília: “Para essa cidade seria preciso estar munido de um olhar ligeiro que pudesse ir mais além das auto-estradas, como a nostalgia que me invade à escuta dos ruídos longínquos de um urbanismo dissecado¹⁹⁸”. Ouro Preto surge como um refúgio da liberdade, pois oferece ao que a visitam, graças à sua inspiração barroca, imagens que podem ser contempladas por olhares frágeis, como diz o fotógrafo: “Eu gostaria de ter ficado noites inteiras a escutar o silêncio das igrejas, para ver no interior delas alguns fachos de minhas lanternas e brincar com as sombras e a luz como uma criança feliz¹⁹⁹”

As cidades contemporâneas são como mosaicos de vários mundos que possuem ligação uns com os outros, mas que, contudo, não se interpenetram. Pensarmos o corpo no contexto do cenário urbano nos leva a olhar também para um conjunto de imagens e signos que estão reunidos aí: a pele, a roupa, extensão e abrigo do nosso corpo, e nosso espaço pessoal. No universo pessoal está

¹⁹⁷ BAVCAR: 2003,08.

¹⁹⁸ BAVCAR: 2003,80

¹⁹⁹ BAVCAR: 2003,80

englobada a organização ambiental da cidade, o desenho da paisagem, e então, com tudo isso reunido, podemos visualizar a relação do corpo com a cidade.

O homem que transita nesta cidade está a todo o momento influenciando e sendo influenciado pelo espaço onde vive. Christine Greiner²⁰⁰ sintetiza bem a dimensão do corpo na cidade. Ele o percebe não apenas como um lugar físico, mas algo que vai além: “nelas (nas cidades) está encorpada uma complexidade que envolve a pele, as dimensões do entorno e também a instância do dentro com sua rede de subjetividades, percepções, estados corpóreos, olhares e sombras”.²⁰¹ Este olhar sobre as nuances da cidade configura bem como a mesma é percebida pelos cegos, como algo que faz parte da subjetividade dos seus moradores, algo que pode ser compreendida não apenas através dos olhares, mas também pela parte que não se mostra.

Merleau-Ponty criou uma imagem a respeito do corpo que pode ser muito utilizada quando pensamos na relação corpo-cidade. O filósofo procura diretrizes que definam como é este corpo que habita um ambiente urbano e o que o corpo é capaz de realizar. Takahashi²⁰² aponta que o fenomenólogo configura o comportamento como ato de consciência perceptiva. Para ele, o corpo físico é a dimensão do limite entre o interno e o externo, onde coexiste alguma sintonia entre o ato da consciência e a operação estrutural do corpo.

O filósofo vê ligações funcionais entre o corpo físico e o meio ambiente. De acordo com Merleau-Ponty, a intencionalidade amplia as dimensões do corpo físico para além de suas especificidades fisiológicas. Percebemos no dia-a-dia que nosso corpo vai além de suas capacidades físicas e biológicas. A bengala, para um cego, pode ser tida como extensão de seu olhar. E aqui novamente entra em questão o conceito de visão que, para o fenomenólogo, é mais do que a capacidade de enxergar: é poder sentir e perceber as coisas mobilizando todos os sentidos. É a capacidade de não nos voltarmos apenas para o exterior e poder sentir também o

²⁰⁰ Christine Greiner é doutora pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. Dentre suas publicações, consta o livro *Corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. SP: Annablume, 2005.

²⁰¹ GREINER, Christine. *Da cozinha de Seus às membranas virtuais do homem*. In: *Leituras do corpo*. Organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2003, 142.

²⁰² Em TAKAHASHI, Jo. *Dimensões do corpo contemporâneo – vetores relacionais entre corpo e paisagem*. In: *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

nosso próprio corpo. Takahashi²⁰³ ilustra a dimensão do corpo que vai além dos seus limites físicos lembrando Kazuo Ohno, um dos criadores da dança Butô, que diz que é preciso que os olhos estejam em toda parte do corpo, até mesmo na sola dos pés.

O mundo fenomenológico, para Merleau-Ponty, não é o ser puro “mas o sentido que transparece na interseção de minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras; ele é, pois, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade, que faz sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha”.²⁰⁴ Uma das funções da fenomenologia é pensar sobre esse mundo vivido antes mesmo de ser significado, o mundo onde fazemos nossas escolhas, onde cruzamos nossas vidas e, em meio a isso, somos presenteados com as mais belas imagens.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, cada cego carrega consigo uma cidade imaginária, esta dos primeiros anos de sua vida, uma cidade onde foram felizes. Cada um traz consigo uma cidade de memórias. O personagem Marco Pólo, em *Cidades Invisíveis*, descreve as cidades com uma mínima recombinação de elementos, como se todas fossem variações de um mesmo modelo. Para o viajante, as cidades não são apenas uma série de diferentes paisagens visitadas, mas símbolos para pensarmos a existência humana. Diz ele: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas”.²⁰⁵ A fala de Marco Pólo traduz muito o pensamento de Calvino, que acredita que trazemos na mente um modelo de cidade a ser preenchido pelas cidades concretas em que vivemos ou as quais visitamos.

Imersos na cegueira, os personagens de Saramago precisam redesenhar sua cidade, reaprender a estar no mundo e, particularmente, neste espaço de mundo onde constroem suas vidas. Através do corpo os cegos re-estabelecem o contato com o mundo. Como saber o caminho de casa quando não vemos a referência de uma praça grande e arborizada? Como encontrar comida quando não se tem mais

²⁰³ Jô Takahashi é professor titular da área de Plástica e Desenho, com ênfase em semiótica e Teoria da Informação e Comunicação Aplicada à Criação de Espaços, na Febasp, São Paulo. Coordenador de Projetos Culturais da Fundação Japão.

²⁰⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, “Fenomenologia da Percepção”, 17

²⁰⁵ CALVINO: 1990,44.

olhos para escolher os produtos nas prateleiras? E às essas perguntas sucedem-se outras tantas. A cegueira surge como uma fenda que separa os personagens de suas memórias, algo que ninguém pode lhes tirar, mas de que nesta situação eles não podem fazer uso.

Como disse Clarice Lispector em *Água Viva*, “perder-se também é caminho”. Perder-se, portanto, parece ser uma das maneiras mais fáceis de viver nas cidades. Talvez por isso, a metáfora mais recorrente da cidade seja o labirinto. Sobre essa associação, Renato Cordeiro Gomes (1994) afirma: “faz reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico: a perplexidade e o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso”²⁰⁶. Ao contrário do labirinto mítico, as ruas e avenidas das cidades não levam ao centro, mas à dispersão, desta maneira, um espaço criado pelo homem torna-se o mesmo lugar onde ele se perde e do qual se torna prisioneiro.

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, faz considerações acerca da imagem da cidade como labirinto: “O labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar ao fim, facilmente desenhará o labirinto”²⁰⁷. Diz ainda que “a cidade é a realização do antigo sonho do labirinto”²⁰⁸.

Ao colocar uma multidão de cegos andando pela cidade, José Saramago transporta para a sua narrativa a indiferença que é comum nos centros urbanos. Massas de pessoas deslocam-se pelas ruas sem dirigir o olhar uns aos outros, como se de fato as pessoas ao seu redor não existissem. Percebemos os indivíduos tornando-se cada vez mais isolados em suas existências, como se as ruas engolissem suas subjetividades. A cidade surge como espaço onde as solidões se esbarram e a imagem dos personagens errantes nos remete à idéia de que eles estão perdidos e vagando na cidade como se isto fosse uma espécie de aprendizado, um obstáculo pelo qual eles devem passar para recuperarem não só a visão física, mas a visão que consegue ver além das aparências.

Se as pessoas não têm se encontrado nas ruas e nos espaços da cidade, elas têm procurado relacionar-se cada vez mais a partir das imagens, o que tem tornado a vida cada vez mais mecanizada. Bavar defende o corpo contra o corpo

²⁰⁶ GOMES: 1994, 63.

²⁰⁷ BENJAMIN: 1989, 162.

²⁰⁸ BENJAMIN: 1989, 203

máquina, pois ele acredita que desta maneira está defendendo a nossa subjetividade. Ele critica a vida que se torna espetáculo, pois tem percebido que esta é cada vez mais verdade nos espaços das realidades virtuais. “No mundo contemporâneo, a realidade das imagens visuais na televisão, no cinema, no vídeo torna-se uma forma de espetáculo em si, sem referências a nenhuma coisa de material e tangível. Em lugar de viver por nosso corpo, somos obrigados a existir por meio da percepção ocular, como se a própria realidade da vida já não bastasse mais.”²⁰⁹

Está colocado um paradoxo: quanto mais vemos, menos vivemos e quanto menos vivemos, mais necessitamos de visibilidade. Com a crescente necessidade de tornar-se visível, há também a crescente invisibilidade e a diminuição da capacidade de olhar. Nesse círculo vicioso, o corpo restringe-se a um mero observador do espetáculo e perde aos poucos a capacidade de perceber a si mesmo. E aqui fica a reflexão: em que momento deixamos nossos corpos tornarem-se invisíveis para nós mesmos e para os outros?

3.3 Produzir imagem, registrar o mundo: alguma análise das fotografias de Evgen Bavcar.

“As linhas do imaginário são verdadeiras linhas de vida”.

Gaston Bachelard

A obra de Evgen Bavcar reúne discussões que passeiam pelos temas da visão, cegueira e invisibilidade. Atualmente ele é o representante mais conhecido dentre os fotógrafos cegos, mas não é o único. Nomes como Paco Grande, Flo Fox e Toun Ishi possuem produção significativa que vão desde imagens de Andy Warhol e Jessica Lange, passando por fotografias urbanas e imagens do Monte Fuji, respectivamente. Além destes, o fotógrafo Gerardo Nigenda possui uma produção documental sobre a vida dos cegos no México.

Diante deste cenário, podemos nos questionar porque ainda causa tanto impacto sobre a sociedade saberem da existência de pessoas que são enxergam e produzem imagens. Estaríamos nos tornando também um pouco cegos para a qualidade do trabalho de Bavcar? O espaço destinado a Bavcar na mídia estaria

²⁰⁹ BAVCAR: 2005,151.

tornando-se maior do que o valor de sua produção?

Um fato relativamente importante nos faz pensar sobre a legitimação do trabalho de Bavcar. No livro *New History of Photography* (1994), Michel Frizot não incluiu em seus escritos o trabalho do fotógrafo esloveno. Benjamin Mayer-Foulkes²¹⁰, em ensaio sobre a produção de Bavcar²¹¹, afirma que a cegueira é uma condição de todo trabalho relacionado a fotografia e que um fotógrafo cego está sempre por desvendar para aqueles que enxergam as suas próprias cegueiras reprimidas. Aqui nos propomos a pensar se o trabalho de Bavcar possui um estilo próprio que confira ao artista um reconhecimento por sua produção ou se a notoriedade conquistada por seu trabalho deve-se apenas ao fato de sua cegueira.

Ao mantermos um distanciamento e lançarmos um olhar crítico sobre a obra, elencamos uma série de características que vemos acompanhar as imagens. Para Bavcar, imaginar é também uma forma de dizer: “eu existo”. Aqui nos voltamos para cinco exercícios de imaginação do fotógrafo²¹². As imagens, por si mesmas, podem dizer muito. Desta forma, o princípio metodológico adotado para lançarmos nossos olhares sobre essas imagens foi o de deixá-las falarem.

Assim como Roland Barthes questionou logo no início de seu *A câmara clara*: “Quem poderia guiar-me? Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira constituir um corpus) a fotografia se esquiva,”²¹³ também sentimos esta mesma sensação: quando nos detemos sobre essas imagens parece ficar sempre muito por falar, talvez por que seja melhor senti-las em silêncio ou talvez mesmo porque sempre faltam palavras para falar sobre o que é belo. Seguimos o critério eleito por Barthes para identificar uma “boa” fotografia: o grau de vertigem gerado no espectador. Nos deixamos levar pela atração que sentimos por certas fotografias, pois, como ele disse, “pelo menos dessa atração eu estava certo.”²¹⁴

Primeiro identificamos a linguagem denotativa, a que Barthes se refere como

²¹⁰ Psicanalista mexicano. Membro da Fundación Mexicana de Psicanálise. Professor e pesquisador da Universidade de Anáhuac.

²¹¹ O ensaio consta no site sobre a obra do fotógrafo: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar

²¹² As imagens analisadas neste trabalho foram capturadas no site www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar e no livro *Memória do Brasil*.

²¹³ BARTHES: 1984,12.

²¹⁴ BARTHES: 1984,35.

o óbvio, isto é, tudo o que vemos nas imagens, e só depois então procuramos pelo sentido conotativo presente na fotografia: o obtuso ou toda a informação implícita na fotografia. A estas informações conotativas pertencem o posicionamento da câmara, o enquadramento da foto ou tudo que possa refletir as referências culturais do fotógrafo. De acordo com Bavcar, a percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver. Suas fotografias são as maneiras como ele constrói a representação interior de cada objeto, de cada pessoa, pois ele alia à fala das pessoas o seu repertório imagético, sua memória, matéria prima para ele olhar o mundo inteiro.

Aumont²¹⁵ afirma que a história da arte é um conflito entre a necessidade de ilusão (de reduplicação do mundo), sobrevivência da mentalidade mágica, e a necessidade de expressão. Nas fotografias de Bavcar percebemos que impera esta mentalidade mágica. Suas imagens são carregadas de lirismo e por vezes lembram a técnica do Fotograma, ou seja, o registro sem câmara de formas produzidas pela luz. Esta técnica nos permite capturar os enlaces da luz na folha de papel. Bavcar esculpe com a luz as imagens que ele capta com o tato, o que faz parecer que a luz está a acariciar os corpos das modelos.

O surgimento do fotograma como expressão criativa deve-se a dois fotógrafos importantes na estética moderna: Man Ray e Laszló Maholy-Nagy, no período que compreende de 1920 a 1930. Esta técnica permitiu aos fotógrafos adentrar um mundo subjetivo das imagens e elas deixaram de ser relacionadas exclusivamente com a realidade. A partir do Surrealismo a fotografia começou a ser laboratório para invenção de figuras fantásticas ou mesmo como maneira de experimentar dar novos significados para objetos familiares, o que fez com que todos percebessem que a ela é um meio para expressar não apenas a realidade tangível, mas também aspectos intangíveis da vida.

A fotografia acontece para Bavcar assim como as estrelas chegam para os astrônomos: de maneira indireta. “O que é que eles podem ver com os próprios olhos?”, ele pergunta. Nada, ou quase nada. Suas imagens encontram um tênuo equilíbrio entre a sombra e a luz, entre as palavras e a imagem, elas instauram,

²¹⁵ AUMONT: A imagem. São Paulo: Ed. Papyrus, 2002.

juntas, uma abordagem lateral do mundo, ou o que Elida Tessler²¹⁶ define como uma “diagonal”, ou um olhar oblíquo, o que é na verdade um modo indireto de percepção da realidade.

A fotografia da série *Infinito*²¹⁷ mostra como o movimento de jogo entre luz e sombra parece participar de uma dança rítmica. Nela está presente a idéia de movimentos sincronizados, principalmente quando observamos a forma que o vento dá as ondas do mar e ao véu estendido na cabeça da mulher sentada a contemplar o oceano. No céu as nuvens se distribuem entre zonas claras e escuras, o que sugere um jogo dinâmico entre a luz e a escuridão. Quanto mais próximo de onde se posiciona o fotógrafo, mais escura torna-se a imagem. A fotografia parece ter sido encoberta por um grande véu negro devido ao espaço destinado às zonas escuras. Elas simbolizam exatamente o que Bavcar diz ser sua condição existencial: “uma câmera obscura atrás de uma outra câmera obscura”.

O crepúsculo no horizonte sugere a idéia de um tempo suspenso. Assim como a própria natureza da fotografia, um recorte do espaço e do tempo, nesta imagem a cor do céu parece dizer que o dia está por despedir-se e em pouco tempo a escuridão será verdade no céu. Para Chevalier²¹⁸, “o crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da melancolia.”

O véu na cabeça da mulher confere à imagem uma aura de mistério, de algo que não pode ser mostrado. A mulher posicionada de costas para a câmera, com um véu sobre a cabeça, faz com que fique muito por ser desvendado. O rosto coberto é porta para o mistério, não conseguimos ver a mulher, ela permanece invisível. A escuridão desenha o seu corpo e preenche tantos espaços na fotografia que temos a impressão que ela engolirá a mesma. O braço direito estendido faz com que o vento desenhe o contorno do seu corpo.

²¹⁶ TESSLER, Elida. Bavcar em diagonal. In: BAVCAR, Evgen. *Memória do Brasil*. São Paulo; Cosac & Naify, 2003.

²¹⁷ Ver anexo 1. (Como nem todas as fotografias foram nomeadas, iremos nos referir as mesmas com o nome destinado às séries as quais elas pertencem, visto que não escolhemos duas imagens presentes na mesma série.)

²¹⁸ CHEVALIER & GHEERBRANT:1988,100.

Esta imagem nos faz pensar sobre como é profunda a visão de Bavcar. Enxergar com todos os sentidos confere muita força à imagem. Como na música *Milágrimas*²¹⁹, de Itamar Assumpção, em que ele diz “siga todos os sentidos, faça fazer sentido,” assim parece ser a fotografia de Bavcar. Ao utilizar todos os sentidos, o fotógrafo encontra o sentido da visão: revelar outros mundos. Ver seria contentar-se com o que está disposto no mundo ou criar a partir do que nos é dado? Bavcar escolhe o caminho do sonho e da imaginação e assim descortina outras realidades.

A imagem da série *Retratos*²²⁰ talvez seja uma das que falam mais sobre o ato fotográfico de Bavcar, pois mostra o fotógrafo se valendo do tato para “ver” a modelo. A partir desta imagem podemos experimentar a maneira como o fotógrafo se coloca no mundo: uma postura que nega a soberania e o distanciamento que o olhar imprime. Ele percebe o mundo de dentro, e é a partir deste ponto cego que capta as sensações que imprime em suas imagens. Parafraseando Merleau-Ponty²²¹ que afirma que “é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”, podemos dizer que, oferecendo seu corpo ao mundo, Bavcar o transforma em fotografia.

Nesta imagem Bavcar vê o rosto da modelo. Ela, de olhos fechados e com algum sorriso no rosto, deixa ser olhada e sentida. Os olhos cerrados da modelo parecem dizer que ela também está por negar as evidências e experimenta juntamente com o quem lhe pousa as mãos no rosto, um mergulho no desconhecido, dentro de si mesma. Se para Bavcar o tato surge como o único meio de confirmação da verdade, pois ao tocar as coisas ele não pode negar a sua materialidade, para a modelo este fechar os olhos pode ser uma maneira de compactuar com o fotógrafo do seu modo de visão e assim também mergulhar no que lhe é mais íntimo para isso fique, de alguma maneira, impresso na fotografia.

A maneira como o fotógrafo pousa sua mão sobre o rosto da modelo e o leve sorriso que ela tem nos lábios passam uma aura de cuidado na relação entre o fotógrafo e o fotografado, como se a capturação da imagem fosse mesmo um ato de amor. Como Bavcar encurta as distâncias para poder enxergar suas modelos, faz-se necessário que estas depositem confiança no fotógrafo. Chevalier (1988) diz: “Para

²¹⁹ *Milágrimas*, de Itamar Assumpção e Alice Ruiz. “Bicho de sete cabeças vol II”, 1993.

²²⁰ Ver anexo 2

²²¹ MERLEAU-PONTY:2004,16.

entender um rosto é preciso vaga, paciência, respeito e amor. Analisar um rosto sem amá-lo é alvitá-lo, destruí-lo, assassina-lo – é uma vivisseccção. O rosto é o símbolo do que há de divino no homem, um divino apagado ou manifesto, perdido ou reencontrado”²²².

A visão, assim como disse Merleau-Ponty, é a apalpação pelo olhar. Nesta fotografia a mão do fotógrafo parece moldar a imagem para a câmera, como se, ao tocar a modelo com suas mãos, surgisse o produto do encontro, o que merecia ser fotografado. As fotografias de Bavcar induzem o espectador a pensar no corpo como um mediador das relações sociais, como um verdadeiro veículo de comunicação. Ele cria uma polifonia do olhar ao substituir o olho pela mão.

Bavcar tem grande predileção por fotografar esculturas tal como esta que representa a série *Transcendência ou Sagrado Universal*²²³. Assim como as modelos com quem trabalha, as esculturas podem ser tocadas, vistas através dos seus olhos tateantes. A mão sente a superfície, distingue as texturas, passa a ser uma delas, se torna ao mesmo tempo tangível e tangente. Aqui seu olhar lhe diz quão lisa pode ser uma estátua, onde esta possui cavidades e ondulações. A estátua presente nesta fotografia está em um ambiente fechado e escuro e é iluminada apenas por lamparinas colocadas à sua direita. Novamente a escuridão parece engolir a estátua, deixando que a parte totalmente iluminada permaneça apenas no rosto e na parte superior direita da cabeça.

Um traço recorrente nas fotografias de Bavcar são as intervenções feitas sobre os negativos. Algumas imagens chegam a ter mesmo grande parte de suas superfícies encoberta por elas. A sobreposição de imagens presentes nas fotografias de Bavcar traduz o seu olhar. Ele diz não poder aceitar as imagens formadas pelas câmeras assim como elas estão, mas como ele as quer ver. Ao sobrepor as imagens, Bavcar entra nas mesmas. Assim como um pintor chinês que pode interferir na paisagem que está reproduzindo, ele também pode fazê-lo nas imagens que produz. Suas imagens não representam apenas o real, elas são carregadas de poder de fabulação.

Ao exteriorizar suas imagens interiores, o fotógrafo comunica-se com o mundo. Suas imagens delineiam aquilo que talvez seja de difícil compreensão para

²²²CHEVALIER & GHEERBRANT: 1988, 790 e 791.

²²³ Ver anexo 3

fotógrafos videntes: ninguém pode situar-se nem nas trevas, nem nas luzes, mas nos “interstícios”. Bavcar desenvolve uma busca pelo caminho do meio: o fotógrafo como uma câmara escura atrás de outra câmara escura fazendo com que a fotografia seja o que seu próprio nome diz: escrita com a luz. As fotografias de Bavcar pedem que demoremos sobre elas os nossos olhares. Aqui imagem e realidade não são necessariamente cópias uma da outra, uma mimese. Suas fotografias são analógicas, mas também, e, sobretudo, diegéticas, isto é, são carregadas de ficção. Bavcar cria em cima daquilo que lhe dizem. Ele desenha seus símbolos e impregna suas imagens com fortes significados.

Na imagem em questão, o fotógrafo reproduz nas mãos da estátua a mesma lamparina que segura para iluminar o lugar da foto. A sobreposição contém a lamparina e ainda a mão de quem a segura, de maneira que a mão esquerda da estátua parece estar de mãos dadas com a mão da lamparina. As intervenções em suas fotografias expressam assim a materialidade das coisas visíveis que ele observa a partir do ponto cego de onde ele as constitui: “procuro entrar no espaço do visível para dizer que pertencemos todos à realidade tridimensional.”²²⁴

As estátuas, assim como os cegos, não vêem diretamente. Elas estão a ver através dos olhos que as vêem. No *Ensaio sobre a cegueira*, em determinado momento a mulher do médico ao entrar na igreja encontra todas as imagens com os olhos cobertos por uma venda branca. “Pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, as imagens não poderiam ver os cegos, as imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que a vêem.”²²⁵ As estátuas na imagem são vistas pelas mãos de Bavcar e, a partir de suas intervenções, estão a iluminar o mundo com suas lamparinas.

Nesta fotografia, presente na série *Memória do Brasil*²²⁶, o corpo estendido da modelo parece estar a se defender dos olhares e ao mesmo tempo mantém uma postura de quem sente - se confortável ao ser acariciado pela luz. Os olhos aqui parecem não captar os detalhes e preâmbulos que possuem o corpo da modelo e toda a sua existência. A profundidade de sua existência não está para os olhares,

²²⁴ BAVCAR: 2003,114.

²²⁵ SARAMAGO: 1995,301 e 302.

²²⁶ Ver anexo 4

mas para tudo o que chegar mais próximo do sentimento. Se as mãos percorrem caminho mais curto para o coração do que os olhos, o corpo da modelo é este que deve ser olhado pela ponta dos dedos.

Bavcar nunca viu uma mulher brasileira. Alguém precisou descrevê-la, de maneira que a fotografia surgiu como resultado desta mediação. Para “enxergar” algo que nunca viu diretamente, ele faz uso de uma “pequena lâmpada eslovena”, repertório imagético que o ajuda a enxergar o mundo inteiro. “As mulheres que eu encontro, eu as coloro a partir das cores de base de minha Eslovênia natal.²²⁷” A memória dá o tom de suas imagens.

Luz e sombra, o contraste entre o preto e o branco: essas motivações estão sempre presentes em sua fotografia. Esse jogo entre luz e sombra confere profundidade às imagens. Acompanha a maior parte das fotografias de Evgen Bavcar a sua quase obsessão em jogar ao extremo com a idéia do claro-escuro, buscando um equilíbrio entre as partes, talvez o mesmo equilíbrio que possui a palavra e a imagem (a primeira condiciona a segunda e vice-versa) na construção de suas fotografias. Sua fala legitima esta busca: “Se o dia e a noite estão em uma relação de igualdade, a imagem pertence equitativamente aos dois. Ainda que ela se situe a meio caminho, será apenas metade luz, metade escuridão²²⁸”

Mesmo que Bavcar “desconheça” - pelo menos, digamos, objetivamente - o quanto de luminosidade incide sobre o objeto fotografado, como o sabem os fotógrafos videntes, suas imagens propõem uma incessante brincadeira com a luz. Como as imagens surgem a partir das trevas, talvez resida aí uma possível explicação para o espaço destinado às zonas escuras em suas imagens: elas estão em seu berço, imagens delicadas que acabam de surgir da escuridão. “Amar o outro significa amar o outro em três dimensões, com a possibilidade das sombras”. Essa frase de Bavcar insere uma outra perspectiva sobre a sombra. Ao invés de as excluirmos, devemos abraçá-las e aceitá-las como parte do todo.

No livro *A descoberta da sombra*, Casati (2004) fala sobre o antagonismo entre luz e sombra e permite pensar a sombra como a treva, ou seja, a condição necessária para a existência da própria luz: “Se a luz é o instrumento da visão, a sombra será seu grande antagonista. Escondemo-nos na sombra porque no escuro

²²⁷ BAVCAR:2001,37.

²²⁸ BAVCAR:2005,154 e 155

o olhar não penetra. Mas é verdade também que a vista não pode prescindir da sombra: a informação contida na sombra é um auxílio fundamental para a visão.²²⁹

O próprio fotógrafo lembra que Deus criou a luz a partir das trevas e tem a expressão *Fiat Lux* como seu primeiro ato. Desta forma, a fotografia aparece como esta experiência originária, a luz também é criada a partir das trevas da câmara escura. As trevas são condições necessárias para a aparição da luz, é pré-condição indispensável para todas as coisas visíveis. As luzes, nas fotografias de Bavcar, parecem que vem perturbar a escuridão. Elas parecem ser sempre intrusas e não tomam conta dos espaços completamente.

Ao dar espaço para as sombras e as nuances, ao priorizar também os vários tons de cinza, Bavcar vai de encontro à crise da luminosidade e mostra que é por entre sombras que podemos vir a conhecer melhor o que está disposto tanto no claro como no escuro, pois estas, ao contrário do excesso de luminosidade, não atingem um ponto de saturação a ponto de nos cegar. A sombra sempre possui uma parte que se deixa mostrar. Para quem tem a noite como cúmplice, a sombra lhe serve como instrumento para o registro de seus olhares para o mundo. Se o que o diferencia não é exatamente sua condição física, mas a maneira como ele percebe o mundo, as sombras são muito importantes e responsáveis pela sua forma de capturação das imagens.

Assim como pairam sobre a cegueira várias conotações negativas, o mesmo acontece às sombras. São relacionadas a elas idéias como ausência de conhecimento, ignorância, tristeza e melancolia. Essas atribuições são dadas pela cultura ocidental que, a partir das leituras feitas pelo Gênesis, com a separação entre a sombra e a luz conferiu à sombra um sentido negativo, oposto ao dado à luz.

Como solução para a luminosidade que, em excesso, pode cegar, Bavcar mostra, com suas imagens, que devemos buscar os espaços das trevas, pois nas sombras que encontramos as verdadeiras imagens. Se há bastante espaço escuro nas suas fotografias, como neste retrato da mulher, é porque é o invisível que lhe interessa. Aqui cabe citar uma frase de Manoel de Barros que comunga com Bavcar no que tem referência ao que não enxergamos. O poeta diz que “as coisas que não existem são mais bonitas”. São essas as coisas que parecem ser tema nas

²²⁹ CASATI: 2004: 12-13

fotografias de Bavcar, as que não existem na visibilidade, que permanecem no invisível, intocadas pelos olhos. O fotógrafo não está fotografando a nudez da modelo, mas a sua mortalidade. O corpo deve ser percebido como um barômetro do tempo, e, principalmente, um indicador da mortalidade. Bavcar afirma que para amar mais as mulheres, devemos nos lembrar sempre de sua mortalidade.

A imagem da série *Eslovênia*²³⁰ mostra a casa onde o fotógrafo passou sua infância. A janela iluminada por uma lanterna é a mesma por onde Bavcar enxergou pela última vez. A simbologia da casa está ligada ao centro do mundo, é a imagem do universo. E nesta fotografia, em especial, ela representa as últimas imagens que Bavcar guarda na memória. De acordo com Bachelard, a casa significa o ser interior e os andares, sótão e porão significam cada estado da alma. Para Chevalier e Gheerbrant, a casa também é um símbolo do feminino, “com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal²³¹” A casa onde Bavcar morou em sua infância e conseqüentemente deu o seu longo adeus à luz está impregnada de recordações de sua mãe, foi ela quem recolheu objetos para que ele guardasse em sua memória o tom das cores e as várias formas do mundo visível antes que ficasse completamente cego.

A noite na fotografia da série *Eslovênia* aparece como “cúmplice” do fotógrafo. Na concepção céltica do tempo, a noite representa o começo do dia, assim como o inverno representa o início do ano. Desta forma, é das trevas que surge a luz, da mesma maneira como na fotografia é da câmara escura que surgem as imagens. A noite pode ser lida por um duplo aspecto: assim como representa o vir a ser, é também o da preparação do dia, de onde brota a luz da vida. A noite não caminha junto com o pensamento analítico, exato e lógico, mas, ao contrário, pede que voltemos ao inconsciente, pois é no sono da noite que o inconsciente se libera. Como pontua Chevalier e Gheerbrant: “A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida²³²”.

A noite é a condição existencial de Bavcar e é deste lugar que surgem imagens tão belas como estas imagens que nos convidam a um mergulho no

²³⁰ Ver anexo 5

²³¹ CHEVALIER & GHEERBRANT: 1994 197.

²³² CHEVALIER & GHEERBRANT: 1988,640.

invisível. Mergulha no invisível quem desconfia do imediatismo do visível, quem procura por respostas além das que já foram dadas. No entanto, Saramago lembra que esta busca é algo muito próprio e pessoal: “(...) o sol não nasce ao mesmo tempo para todos os cegos, muitas vezes depende da finura do ouvido de cada um.”²³³”

Depende de cada um saber qual o tamanho de sua cegueira e, principalmente, se deseja sair dela. Novamente Saramago nos lembra a importância de termos responsabilidade sobre nossas escolhas: “A cegueira é uma questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu.”²³⁴” Mais do que cegos, existem cegueiras, ou seja, nossas limitações e preconceitos que carregamos muitas vezes sem perceber. Talvez a cegueira não seja uma condição existencial apenas para Bavar e outros cegos, mas de todos nós. A fotografia como uma experiência de sonho. O sonho como fotografia do silêncio. Evgen Bavar e suas grafias de luzes trazem para um mundo carente de imaginação as belezas do olhar que se mantém voltado para a escuridão.

²³³ SARAMAGO:1995,119.

²³⁴ SARAMAGO:1995,38.

Considerações finais

A dúvida é o que move toda pesquisa, pois é quem nos leva constantemente a buscar novos questionamentos. Todas as questões levantadas neste trabalho ainda poderiam render muitas discussões. O enigma do olhar e os estudos sobre a imagem ocupam extensa bibliografia, de forma que sabíamos desde o início que este estudo não abrangeria todos os teóricos que abordam o tema. Interessa-nos o que podemos pensar a partir do que foi aqui colocado. E acreditamos que podemos muito.

Dentre todas as considerações a mais relevante está em constatar que a partir das obras de José Saramago e Evgen Bavcar somos levados a crer que a imaginação pode sobreviver frente à tirania visual. E ainda: escrever sobre a cegueira, pensar a cegueira, falar sobre a cegueira são bonitas formas de reflexão para aqueles que enxergam. Terminamos este trabalho questionando muito sobre nossas escolhas no mundo, sobre quais imagens queremos trazer em nossa memória e, principalmente, as que desejamos criar para nosso futuro.

A pesquisa sobre outras formas de percepção da realidade faz com que reconsideremos o que julgamos ser “real”. A realidade seria isso que está disposto no visível, o que nossos olhos conseguem alcançar? Ou ela seria aquilo que o nosso cérebro consegue “ver” e/ou imaginar? Depois de estudarmos a fundo a vida e obra de Bavcar e mergulharmos no universo da narrativa saramaguiana, acreditamos que o real é toda e qualquer coisa que conseguirmos imaginar.

Embora José Saramago não seja otimista em relação ao alcance de sua escrita, acreditamos que ela pode muito. Ao colocarmo-nos diante da miséria humana onde cegos precisam reaprender a viver e passam a usar todos os sentidos para reencontrar a solidariedade que havia sido perdida em algum lugar de suas vidas, o autor nos mostra um caminho para sairmos de nossas cegueiras particulares, essas que muitas vezes nos passam imperceptíveis.

Ao estudarmos sobre os limites do corpo damos um outro dimensionamento às nossas relações e à percepção do corpo no espaço. A partir do reaprendizado do olhar que empreenderam os personagens de Saramago, nós pensamos sobre como podemos diminuir as distâncias que criamos com os outros e com o mundo. Os cegos, ao serem privados da visão física, não desenvolvem apenas o olfato, o tato e

a audição. Eles vão mais além e, de alguma forma, desenvolvem a capacidade de se ligar aos outros através do coração. A necessidade de orientação, de descrição do que acontece no mundo faz com que os cegos consigam realmente “enxergar” seu semelhante.

Aí está colocado o grande paradoxo da visão, sobre o qual procuramos refletir ao longo deste trabalho: é na aparente cegueira que os indivíduos imprimem ao mundo um “olhar” mais sensível e sutil. No lado oposto, dentre os seres dotados de visão física, percebemos que os indivíduos por vezes são acometidos de uma cegueira branca, como tão bem pensou Saramago, uma cegueira própria de quem está mergulhado no mundo dos excessos de luzes e estímulos visuais, fazendo com isso que não consigam perceber as coisas essenciais, ou o que está por trás do visível. Não pretendemos com esta afirmação cometer qualquer tipo de generalização, pois sabemos o quão possível é procurarmos “ver por trás da fachada” estando com posse da visão física, no entanto, desde o início nos referimos a uma cegueira simbólica, da mesma maneira como fez Saramago em seu romance. As discussões levantadas neste trabalho fornecem os subsídios necessários para a reflexão deste paradoxo.

Não seria excessivo, portanto, afirmar que tanto Saramago quanto Bavcar articulam, um através da escrita e outro através de imagens retiradas das trevas, um novo olhar para o mundo e, principalmente, uma nova maneira de senti-lo. Ambos estimam que vivemos todos mergulhados num tipo de cegueira, provocada não pela falta, mas pelo excesso de imagens. Bavcar tem o olhar tridimensional, ou o terceiro olho, como o de Édipo ou o de Tirésias, como o olhar que mais está de acordo com a verdade tridimensional do mundo. Ao utilizar o que chama de “terceiro olho”, estratégia que impulsiona a imaginação, ele transforma a cegueira em antídoto para o excesso visual experimentado nos dias de luz.

Abrirmo-nos para as diferentes formas de percepção é considerarmos todos os tons de cinza que se estendem entre o branco e o negro como possibilidades de sentir as coisas que nos chegam do mundo e, assim, criarmos uma polifonia no olhar. Por fim, voltamos a Saramago para pensarmos como seria, enfim, uma sociedade sem olhos: “sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não

sabemos como, não sabemos quais.²³⁵” Se não deixarmos-nos paralisar pelo medo do que disposto além do visível podemos alcançar um lugar onde os sentimentos deixam o mundo carregado de lirismo e poesia, um lugar onde chegam todos aqueles que têm a imaginação como guia.

Sigamos então os exemplos de Saramago, um escritor que não acredita no poder de sua literatura, mas segue escrevendo sobre o mundo das aparências munido do desejo de que ousemos sair da superfície e procuremos mergulhar nas essências dos indivíduos. Continuemos nos encantando com Bavcar, um fotógrafo que não pode enxergar as imagens que produz, mas que mesmo assim continua a fotografar e nos sugere que este mundo é apenas uma das infinitas possibilidades que existem para sonharmos.

²³⁵ SARAMAGO: 1995,242.

Referências bibliográficas

ALVES, Rubem. *Educação dos sentidos e mais*. Campinas, SP: Verus Editora, 2005.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A imagem*. São Paulo: Ed. Papirus, 2002.

BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

_____. Uma câmara escura atrás de outra câmara escura. In: Tessler, Elida (org.). *A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. *Na vereda entre dois mundos inconciliáveis*. Zero Hora. Porto Alegre, 18 ago.2001. Segundo Caderno, p.4 a 7.

_____. “Tenho só uma lâmpada eslovena para iluminar o mundo”. *Jornal da Universidade UFRGS*. Porto Alegre, ano V, n° 44, set. 2001.

_____. *Memórias do Brasil*. São Paulo; Cosac & Naify, 2003

_____. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. Espejo de los sueños (exposição virtual). Endereço eletrônico: [<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar>]

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes,1998.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Editora: Edições 70, Lisboa, 1995.

_____.“O pintor da vida moderna”, in: *A modernidade de Baudelaire*. Textos selecionados por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Tela total: mito – ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina,2002.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Nova Fronteira. 1990.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas de Jorge Luís Borges*, volume 3. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. *Elogio da Sombra*. Editora Globo - Porto Alegre, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRISSAC, Nelson. *Fotografando contra o vento*. In: BAVCAR, Evgen. *O ponto zero da fotografia*. RJ: Very Special Arts do Brasil, 2000.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra: de Platão a Galileu: a história de um enigma que fascinou as grandes mentes da humanidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHEVALIER, Jean & GUERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- DASSIE, Franklin. *Para a reflexão daqueles que vêem: cegueira e fotografia em Evgen Bavcar*. Monografia, Departamento de Letras, UFF, 2005.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. RJ: Editora Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. RJ: Vozes, 1993.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERREIRA, Ermelinda. "Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Brueghel, H. G. Wells e José Saramago", in: *Leituras: autores portugueses revisitados*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GREINER, Christine. *Da cozinha de Seus às membranas virtuais do homem*. In: *Leituras do corpo*. Organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim. São Paulo: Annablume, 2003.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARAES, César. *O novo regime do visível e as imagens digitais*. In: *Estação Imagem: desafios*. / Paulo Bernardo Vaz, Vera Casa Nova, organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

JARDIM, João. *Janela da Alma*. (documentário). Direção João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001. Copacabana Filmes.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JOVCHELOVITCH, Sandra; GUARESCHI, Pedrinho.(orgs.) *Textos em representações sociais*. 2º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jogo Zahar Ed, 2001.

KRYSTOF, Doris. *Modigliani*. Taschen, 2005.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. / Organização Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Ensaio Sobre a Cegueira: Uma parábola - advertência*. Conferência na I Jornada de Psicanálise Arte e Ciência. Associação de Psicanálise de Fortaleza, CE, 2000. (original cedido pelo autor)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (trad) Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOTA, Sergio Luis Ribeiro. *O que destina o olhar à cegueira: literatura, cinema, fotografia e outras mediações visuais*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: Dep. de Letras – PUC - Rio. Mimeo, 2003.

NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. *Imagens Impossíveis*. In: Revista Humanidades. Brasília, janeiro 2003. Ed: Universidade de Brasília.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. *Do essencial invisível – arte e beleza entre os cegos*. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Convergências – Ensaio sobre Arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PERRONE – MOISÉS, Leila. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

PESSANHA, José Américo Mota. *As delícias do Jardim*. In: *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, org de Maria Aliete Galhoz, 2ª ed., Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

_____. *Diálogos: Banquete, Fédon, Sofista, Político*. 4ª ed. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

PONTALIS, J.B. *Perder de vista. Da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SACKS, Oliver W. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SANTAELLA, Lúcia. *Teoria Geral dos Signos*. SP: Thompson Pioneira, 2000.
- _____. *A Assinatura das Coisas - Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *Culturas e Artes do pós – humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SARAMAGO, José. *O Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A Jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Caderno de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Caderno de Lanzarote III*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária - Sobre o dispositivo fotográfico*. São Paulo: Ed. Papyrus, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura*. São Paulo, Ática, 2ª edição, 1993.
- _____. *A imaginação*. Difusão europeia do livro. SP: 1993.
- _____. *As palavras*. Nova Fronteira. RJ: 2005.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Virgílio Ferreira. Editorial Presença. Porto, 1962.
- SILVA, Maria Ivonete Coitinho. *Ensaio sobre a cegueira: um olhar que transcende o olho*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2002.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Abril: S. Paulo, 1980.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPINOZA, Benedict. *Obras escogidas; tratado teológico político, tratado de la reforma Del entendimento, ética.* Buenos Aires: Ed Ateneo, 1953.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago.* In: BERRINI, Beatriz. (Org.) *José Saramago: uma homenagem.* São Paulo: EDUC,1999.

SHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento", em *Teoria da literatura dos formalistas russos.* Porto Alegre: Globo, 1976.

TAKAHASHI, Jo. *Dimensões do corpo contemporâneo – vetores relacionais entre corpo e paisagem.* In: *Leituras do corpo.* Organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim São Paulo: Annablume,2003.

TESSLER, E; CARON, M. *Imagens do invisível.* Zero Hora, Porto Alegre, 4. mar.2000. Segundo Caderno, p.3.

TOLSTOI, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Ediouro, 2002.

TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza, a melancolia e o corpo nas dobras da escrita.* Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

VERÁS, M. P. B. *Trocando olhares- Uma introdução à construção sociológica da cidade.* São Paulo: Cultrix, 2000.

VIRILIO, Paul. *A máquina da visão.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WELLS, H. G. "The country of the blind", in: *Selected short stories.* New York: Penguin Books, 1979.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Jornais e Revistas

CONTINENTE MULTICULTURAL. Ano 1, n°05, maio 2001.pg 13

CORREIO DA APPOA. *As imagens possíveis.* Porto Alegre, n 93, ago. 2001.

GOLIN, Cida. *Fotografias para a transcedência.* Jornal do Margs. Porto Alegre,2001.

GUIRARDO, Ciça. "José Saramago chama por Platão". *O Estado de São Paulo*,9 de dezembro de 2000.

RIBEIRO, Renato Janine. *O pensador que engajou a filosofia na política.* In: Revista Cult Especial Filosofia. N° 97, ano 8.

TESSLER, Elida. *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*. Porto Alegre: Porto Arte, vol.9, 1998.

Internet

ANDRADE, Elsa, "*Ensaio sobre a Cegueira ou o sofrimento de Saramago*" in jornal *O Bancário*, s/l, 6 de Novembro 1995, pág.10. In:
[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/liv_ens5.html] Acesso em 23/09/2005

CASTRO, Alípio Maia. *No diário de Saramago: um humanismo latente*. In:
[<http://www.hottopos.com.br/rih1/saramago.htm>]
Acesso em 24/11/2005

GRACIA, Luis. Entrevista com José Saramago. In:
[<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>] Acesso em 13/10/2005.

RAIMUNDO, Josefina, "Em terra de cegos..." in jornal *Lusitano*, s/l, 27 de Novembro de 1995 In: (http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/mun_ens6.html)
Acesso em: 26/04/2005.

VIEGAS, Francisco José. "Ensaio sobre a loucura do mundo" in revista *Visão*, Lisboa, 2 de Novembro, 1995. In:
[http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/esc_ens9.html] Acesso em 24/06/2005.

Anexos

::Fotografias de Evgen Bavcar::

Da série Infinito Anexo 01

Da série Imagens do Brasil Anexo 02

Da série Transcendência ou do Sagrado Universal Anexo 03

Da série imagens do Brasil Anexo 4

Da série Eslovênia Anexo 5