

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Livre
Volume 15, Número 1, jan./abr. de 2021
Submetido em: 25/10/2020
Aprovado em: 10/12/2020

O visível e o invisível da imagem em Bavcar: considerações e inversões sobre o visível pictórico e o invisível textual

The visible and the invisible of image in Bavcar: considerations and inversions about the pictoric visible and the textual invisible

Lo visible y lo invisible de la imagen en Bavcar: consideraciones e inversiones sobre lo pictórico visible y lo textual invisible

Sérgio Coutinho dos SANTOS¹
Daniela do Carmo KABENGELE²
Walcler de Lima MENDES JÚNIOR³
Lorena Nascimento MONTEIRO⁴

Resumo

Esta análise propõe desenvolver o conceito de imagem que apela à problematização dos campos do visível e do invisível. Através da obra do fotógrafo Evgen Bavcar, discute-se as possibilidades de expressão e relação entre imagens e coisas que se apontam no mundo, para além da mera ideia de representação ou de um suposto real que existiria como materialidade pura. O texto segue destacando as intrínsecas possibilidades de relacionamento entre a palavra e a imagem e como abrem-se territórios de comunicação, acolhimento e troca entre percepções de deficientes visuais e percepções oculocêntricas. Trata-se de propor um tipo de comunicação, expressa por uma pós-imagem, em que a deficiência visual seja percebida como possibilidade de abertura para outras leituras de mundo, outras sensibilidades e percepções. Abre-se um modo de inserção do deficiente visual, por trocas e comunicações entre percepções do visível e do invisível.

Palavras-chave: Imagem. Comunicação. Cegueira.

¹ Professor do Centro Universitário CESMAC. Doutorando em Sociedade, Tecnologia e Políticas Públicas no Centro Universitário Tiradentes – Maceió – AL. E-mail: coutinhosergio@live.com. ORCID: 0000-0001-6152-4922.

² Professora do Programa em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes - UNIT/AL. Doutora em Antropologia Social. Pela UNICAMP. E-mail: danieladecarmo@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7267-0044.

³ Professor do Programa em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes - UNIT/AL. Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ. E-mail: walclerjunior@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-5227-1206.

⁴ Mestra pelo Programa em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes - UNIT/AL. E-mail: falecomalore@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2072-7154.

Abstract

This analysis proposes the development of the concept of image that calls for problematizing the fields of the visible and the invisible. Through the work of photographer Evgen Bavcar, the possibilities of expression and relationship between images and things that are pointed out in the world are discussed, in addition to the mere idea of representation or of a real reality that would exist as pure materiality. The text goes on to highlight the intrinsic possibilities of relationship between the word and the image and how territories of communication, reception and exchange between visually impaired perceptions and oculo-centric perceptions are opened. It is about proposing a type of communication, expressed by a post-image, in which visual impairment is perceived as a possibility of opening up to other world readings, other sensitivities and perceptions. A way of inserting the visually impaired opens up, through exchanges and communications between perceptions of the visible and the invisible.

Keywords: Image. Communication. Blindness.

Resumen

Este análisis propone el desarrollo del concepto de imagen que pide problematizar los campos de lo visible y lo invisible. A través del trabajo del fotógrafo Evgen Bavcar, se discuten las posibilidades de expresión y relación entre imágenes y cosas que se señalan en el mundo, además de la mera idea de representación o de una realidad real que existiría como pura materialidad. A continuación, el texto destaca las posibilidades intrínsecas de relación entre la palabra y la imagen y cómo se abren territorios de comunicación, de recepción e intercambio entre las percepciones deficientes visuales y las percepciones oculo-céntricas. Se trata de proponer un tipo de comunicación, expresado por una postimagen, en el que la discapacidad visual se percibe como una posibilidad de apertura a otras lecturas del mundo, otras sensibilidades y percepciones. Se abre una forma de insertar a los discapacitados visuales, a través de intercambios y comunicaciones entre percepciones de lo visible y lo invisible.

Palabras clave: Imagen. Comunicación. Ceguera.

Introdução

Através de sua obra pictórica, o fotógrafo cego Evgen Bavcar propõe uma fissura na relação direta entre representação e coisa representada. Essa fissura não vai se resolver, visto que a imagem, enquanto potência discursiva, expressa muito além da mera representação daquilo que se aponta como coisa no mundo. A imagem nesses termos se apresenta como um registro de tempo e de memória, contaminado por sua vez pela sobreposição de experiências circunstanciais ao momento da foto, ao tratamento dessa

foto em momento posterior, ao modo como se dá a recepção e interpretação dessa foto pelo observador.

Todas essas questões não estão presentes nem são visíveis no objeto em si, ali representado. Fazem parte de um conjunto de invisibilidades que acompanham a experiência desde a elaboração do método ou estratégia de captação da imagem até sua recepção em diferentes circunstâncias e suportes: emoldurada e pendurada na parede de uma galeria de arte, projetada em uma exposição a céu aberto em fundo branco ou na fachada de prédios, impressa em um livro de arte, acessada em um aparelho digital, etc. Para cada suporte, uma experiência, uma espacialidade, um lugar de corpo, uma emoção que atravessa e ultrapassa o campo visível da foto, sugerindo novas camadas de expressão, possibilidades de interação e interpretação. Para cada circunstância, novas possibilidades de relação entre o corpo da imagem e o corpo do observador, afastando a hipótese de a imagem funcionar como mera tradução virtual de um suposto real preexistente em sua materialidade.

Ao trazer o conceito de imagem, parte-se da ideia de que o que está visível na superfície, proporcionando uma comunicação aparentemente imediata entre emissor e receptor, deveria ser analisado a partir de camadas, que dizem respeito ao contexto, à história e à memória da produção dessa imagem, assim como ao ato da comunicação mediado pela imagem. Essas camadas que se aprofundam em territórios de invisibilidades, à medida que se mergulha nesses três termos, proporcionam outras possibilidades de comunicação. Santaella (2001) e Aumont (1993) propõem que as imagens operam como representações. Seguindo a tradição *peirceana*, ambos entendem que essa representação não se limita aos objetos que se apontam no mundo, mas se estendem ao campo do imaginário, do inconsciente e do simulacro, o que já expressa uma abertura no uso da imagem como ferramenta analítica. Ainda assim, será sob a proposta conceitual de autores influenciados ou pertencentes a correntes pós-estruturalistas que essa problematização do conceito de imagem ganhará novas possibilidades de uso, como ferramenta metodológica. Não se trata mais de pensar uma separação entre a coisa, material ou imaginária, e a imagem que ela dispara, mas entender que seria impossível, inalcançável, insuportável ou insuficiente a convivência com a suposta coisa em si, ou o trauma, ou o desejo, despido do revestimento cenográfico que a imagem proporciona em

um movimento que se aprofunda contaminando camada a camada, memória, história e contexto. Por exemplo, Didi-Huberman entende que a experiência de visitar um campo de concentração seria insuportável, não fosse o aparato imagético/cenográfico que reveste o vazio do horror. Esse aparato, ao mesmo tempo que apaga um suposto Auschwitz real, o reconstrói “como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.25). Em síntese, a imagem, nesses termos, não se destaca da coisa, nem se expressa em momento posterior à experiência do corpo e da memória. Essa relação de comunicação entre a experiência de ver e sentir, mediada pelo aparato imagético, é o que se propõe problematizar.

A linguagem visual carrega, como toda forma de linguagem, um diálogo entre quem transmite uma informação e quem a recebe. Nessa perspectiva, a câmera funciona como um mediador para que uma dada visão de mundo possa ser transmitida. Bavcar nos propõe expor, a partir de sua condição de cego, uma visão do invisível. As invisibilidades relativas às experiências de memória, de afetos, de métodos de fotografar, de modos de tratar a imagem, a partir da perspectiva de um cego.

A investigação do autor é, ao mesmo tempo, uma prática e um discurso, isto é, carrega uma hipótese: em um mundo oculocêntrico, se torna cada vez menos possível perceber as coisas invisíveis ou a invisibilidade contida nas coisas. Caberia a quem está imerso em um mundo de invisibilidades possibilitar o acesso a esse campo aos que enxergam. Para isto, o autor propõe fugir das “imagens- clichê”, para contaminar de invisibilidades o campo do visível

A literalidade na obra de Bavcar

No documentário *Janela da Alma*, de Walter Carvalho e João Jardim, Evgen Bavcar afirma que não apenas ele, mas todos nós, somos cegos porque “vivemos em um mundo que perdeu a visão”. O autor entende visão como algo mais complexo que a mera percepção ocular do mundo em volta, mas uma dada capacidade de leitura das coisas, entendendo que toda imagem subscreve um texto, uma escritura, um jogo de palavras inteligíveis e ininteligíveis, hieróglifos recém descobertos à espera de seu tradutor. Esse jogo entre perceptível e não perceptível, ou que se permite e não se permite, é o que

Bavcar denomina por analogia como os campos do visível e do invisível que se movimentam dentro de uma imagem.

A leitura desses campos e suas performances que movimentam sem estabilizar efeitos de claro e escuro, zonas cinzentas, penumbras, sombras e cintilâncias ofuscantes que nos cega por excesso de luz, demanda tempo, reflexão. Debruçar-se sobre a imagem, meditar sobre seu contexto, pesquisar as referências e conjunturas que a suscitaram, assim como suas consequências como ferramenta discursiva sendo apropriada em contextos futuros, fora de seu tempo de criação. E isso é válido para um quadro renascentista ou para um logotipo de uma empresa, como Disney ou Microsoft. Refletir sobre que condições permitiram o surgimento desse e não daquele modelo estético. É essa lacuna que o autor chama de cegueira. A cegueira que demanda tempo para ser vencida.

A frequência ininterrupta como somos interceptados por imagens, antes pela televisão, agora, de forma ainda mais intensificada, através dos suportes digitais, torna-se um impedimento para a leitura e reflexão sobre a imagem. O texto, a invisibilidade da imagem ali presente, seria recalcado em nome dessa relação ininterrupta com as imagens. Ficamos impedidos de ler e produzir outras possibilidades de interpretação das imagens, gerando uma cegueira coletiva, por se tratar de uma comunicação, cuja velocidade, frequência e caráter contingencial não permitem relacionar-se nos termos propostos por Bavcar. Apenas a superfície seria permitida ler, visto que, no momento posterior já outra imagem se apresenta, e assim sucessivamente. As profundidades, as zonas obscuras, cinzentas, obscenas, penumbras, escuridões, nada disso estaria ao alcance dos olhos do observador/leitor.

Para mim, linguagem e imagem estão ligadas, isto é, o verbo é cego, mas é o verbo que torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens, graças ao verbo, temos as imagens. Atualmente, as imagens se criam por si mesmas, deixaram de ser o resultado do verbo e isso é muito grave. É preciso que haja um equilíbrio entre verbo e imagem. Por exemplo, Michelangelo não viu Moisés! Ele não foi segui-lo no Monte Sinai. Não viu como o Decálogo foi lançado sobre o bezerro de ouro, mas leu o texto (JANELA DA ALMA, 2001).

A princípio, pode-se interpretar a crítica à velocidade e frequência frenética das imagens, como que alimentando um saudosismo anacrônico, propondo um retorno

romântico e impossível, segundo a já clássica dicção da crítica à modernidade desenvolvida por Baudelaire (1996) e Proust (2016), há mais de um século, com graves conotações eurocêntricas e etnocêntricas. Afinal, qual seria mesmo o gosto das *madeleines* proustianas para um Maori em guerra com o europeu invasor? Porém, e deve-se demorar aqui, esse debate abre uma perspectiva também para frente. Uma discussão que antecipa e agrega elementos para a formulação do conceito e da experiência da pós-imagem. O que já se discutiu sobre o termo ou o prefixo “pós”, bastante presente na nomenclatura do pensamento acadêmico atual, via de regra, assume o termo com sentido de ruptura, de esgarçamento do que era presente ou hegemônico no momento anterior.

Outra possibilidade de leitura do termo pós diz respeito a assumi-lo como referente à ideia de contaminação, rasura, isto é, como a identidade anterior se expressa através de continuidades contaminadas por novas circunstâncias: “(...) saber se isso que recobre o prefixo pós possui uma superfície conceitual e formal que modifique de forma particular a identidade da referida entidade prévia. Como o pós se articula com o que ele porta?” (DUBOIS, 2019, p.20).

Uma pós-fotografia, pós-imagem que se articula com os novos suportes para evidenciar o texto, a literatura que a imagem carrega, não mais como mera explicação, análise, deciframento ou codificação, mas como sobre texto que extrapola as possibilidades discursivas para fora do círculo de uma lógica histórica que escapa de Cronos, nem esquecimento, nem saudosismo.

Convém não pensar que existe uma lógica histórica nas práticas pós (pois veremos que existe uma historicidade que é paradoxal) do tipo cronológica quer dizer, de uma temporalidade linear, contínua que induz mecanicamente um efeito de teleologia. O que define do ponto de vista histórico, a lógica temporal das práticas da pós-fotografia ou do pós-cinema não é o fato de virem após (...), mas o que escapa justamente da cronologia evolucionista (DUBOIS, 2019, p.21).

Pós-imagem ou pós-fotografia não seria nem aquela que adere alegremente aos avanços tecnológicos, tomando-os por panaceia para todos os males da civilização, como por exemplo propõe Phillippe Quéau (2001), para quem a velocidade da comunicação digital rompe barreiras físicas para aproximar culturas e levar o conhecimento a todos. Não seria, também, tributária da visão apocalíptica presente, por exemplo em Virilio

(1993) e Baudrillard (1991) para quem, a civilização vai se afundar em um mar de simulacros, sem referência, sem ética e sem história.

Se, nos tempos atuais, tem se fortalecido a ideia de que cada pessoa é uma mídia, capaz de reproduzir para si e repercutir para o mundo sua relação com a imagem, seja padronizada, por exemplo, através do aplicativo chinês “Tik Tok”, seja problematizada através de uma busca estética própria, independentemente de ser produzida em um suporte digital portátil ou em uma câmera profissional com recursos inimagináveis há pouco mais de uma década, nada mais apropriado do que a produção imagética que reflete a experiência de um deficiente visual, cujo impedimento, também expressa uma abertura, que possibilita às pessoas não deficientes acessarem as invisibilidades, os elementos ocultos e fora da cena, que o autor nos permite perscrutar.

A maior contribuição de Bavcar nesse debate diz respeito a não nos permitir ver a imagem por ele produzida em um jogo simples de transparência que ilude o observador como se esse estivesse em contato direto com a coisa representada, tornando-se momentaneamente cego ao meio, suporte, suplemento que intermedia a relação observador observado. Bavcar, dada todas as circunstâncias de sua obra, convidaria, até certo ponto, observador e coisa observada a se relacionarem com o meio, a foto, o método, o texto, o discurso, as invisibilidades da imagem que ele produz. Essa ideia carrega e se sustenta pelo conceito de *hypermediacy* ou mesmo de *remediação*, considerando que os termos do autor repousam sobre uma superfície instável, indecível, ora visível, ora invisível, ora inteligível, ora ininteligível. A percepção do meio em um jogo que revela e omite é o que aproximaria a obra de Bavcar do conceito de pós-fotografia.

[...] *hypermediacy* designa toda representação visual que convida o observador a notar a presença do meio (por exemplo, quando se trata de insistir na tela do pintor ou na presença da película cinematográfica). A questão da *remediação* é a da visibilidade ou invisibilidade da presença de um meio, em uma perspectiva da genealogia das formas e práticas midiáticas (DUBOIS, 2019, 27).

Pensar a fotografia de Bavcar como pós-fotografia diz respeito a pensar sobre a experiência sensorial ou mesmo sinestésica que o autor nos convida. Ver as imagens de Bavcar é um ato que extrapola o sentido da visão, visto que exige pensar, refletir

mergulhar de forma investigativa e crítica sobre: (1) o método, como foi feito esse enquadramento, que artifícios, estratégias, investigar como quem assiste à aula de um mágico revelando seus truques mais indecifráveis, (2) o texto, como quem decifra os desdobramentos de sentidos das imagens, a rasura do monumento, a torre Eiffel reescrita por reflexos de luz, a modelo nua protegida pela cegueira de seu observador, se desnudando para um olhar não invasivo, não obsceno, ou cuja obscenidade estaria circunscrita ao próprio texto, (3) o suplemento, a relação da imagem com seu invólucro, moldura, página, monitor, visor, tela, a imagem ora subjugada, ora substituída, ora, ao contrário, dominante e privilegiada em uma experiência cujos dispositivos estão no centro da questão, propondo uma “*topologia da experiência receptora*”. Essa experiência não é exclusiva, mas torna-se evidenciada na obra de Bavcar, não apenas pelo impedimento visual do autor, mas como esse impedimento direciona as relações entre autor e obra, obra e observador, observador e autor.

Método de Bavcar

Élida Tessler, estudiosa da obra de Bavcar, também desenvolve suas atividades no entremeio da palavra e da imagem. Tessler propõe que a presença dos aspectos invisíveis na obra de Bavcar operam um jogo de presença e ausência tanto quanto o silêncio na música ou a pausa no cinema. As pausas em registros sonoros, “o branco da página para o poema”, torna-se essencial na música. Bavcar, lembra Tessler, batia com os dedos no caixão da mãe esperando um retorno durante o enterro e a ausência de retorno traduzia a despedida (TESSLER, 1998, p. 82).

Cego por dois acidentes, ainda na infância, Bavcar fez suas primeiras fotos e refletiu, “não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las” (JANELA DA ALMA, 2001). Isto é, Bavcar é capaz de levar sua visão de invisibilidade para um mundo oculocêntrico. “Si, en mi calidad de fotógrafo, tomo como punto de partida las tinieblas, es gracias a la ceguera transcendental que me permite fotografiar más allá de lo visible” (BAVCAR, 2011, p. 26). O “significante invisível” acompanha a pré-aparência daquilo que é imediatamente capturado. Não se busca o real, mas transmitir como o invisível, expresso pela condição do fotógrafo, se derrama sobre o mundo visível, transmitindo essa invisibilidade para as pessoas que enxergam. Essa invisibilidade diz respeito ao texto, às

memórias e às sobreposições que o fotógrafo expressa em sua técnica, operando elementos aquém e além da imagem, uma pré-imagem da qual se extrai uma pós-imagem, uma “utopia anunciada” (BAVCAR, 2011, p. 27).

Em *Janela da Alma*, alguém descreve a distância a que se encontra do foco da câmera, conversando com o fotógrafo. Ele mede a distância se aproximando da modelo e explica: “Eu a toquei, toquei seu rosto, isso significa que a olhei de perto. Para vocês que enxergam, eu a toquei mas, para mim, que sou cego, eu a olhei de perto” (JANELA DA ALMA, 2001). A única materialidade que o autor busca no mundo é aquela reconhecida pelas mãos, identificando objetos e corpos, medindo distâncias antes de fotografá-los. Em seguida, busca o foco dos rostos levando a câmera até a boca, para ter os rostos enquanto ouve cada modelo falar. Estende a mão esquerda para medir a distância, enquanto fotografa com a direita.

Élida Tessler, acompanhando Bavcar em Porto Alegre em 2001, percebeu a preocupação espacial do fotógrafo (TESSLER, 2003). Nos passeios pela cidade, ele disse precisar levar a cidade em seu corpo, sem pressa, senti-la pelos diversos sentidos e com o corpo em movimento. Mais importante do que insistentemente perguntar aos guias onde estão é questionar continuamente o que estão vendo, captar as percepções daqueles com quem interage à medida que constrói as próprias sensações sobre o espaço e as ações correspondentes.

É desse modo que Bavcar refere-se a diversas cidades brasileiras que visitou. Para se referir ao Rio de Janeiro, chama-lhe a atenção o modo como o guia informa que estão passando pelo Cristo Redentor, enquanto em Brasília o espaço é marcado mais pelas distâncias, em São Paulo prevalecem as memórias de infância marcadas pelo aroma do café, em Belo Horizonte lhe encanta a culinária. Por onde passa, os ritmos musicais e as formas como as pessoas interagem assinalam ora memórias de infância ora a imaginação sobre o que estaria faltando ver.

Certamente, nas favelas eu poderia encontrar verdadeiros proletários do corpo, da economia, do bem-estar (...) Poder-se-ia também defini-los como juventude sacrificada ao capricho da sociedade de consumo que mostra ali suas faces hipocráticas – seu rosto doente e também sua verdade (BAVCAR, 2003a, p. 83).

Bavcar compara a sabedoria silenciada dos oprimidos no Brasil ao canto do assum-preto como expressão de dor engaiolada e pensa em grades e correntes ao sentir a velocidade, para ele agressiva, das danças locais. Continuamente, é uma reflexão guiada pelo espaço, falas e encontros.

Em outra visita, Tessler teve sua atenção detida pela quantidade de espelhos fora da posição em que videntes costumam posicioná-los: “Na parede, em alturas diversas, nas prateleiras de livros, na cabeceira da cama” (TESSLER, 1998, p. 85). O uso de espelhos tem um sentido claro no trabalho de Bavcar, pois costuma pedir para que pessoas se olhem e se enquadrem no reflexo. Do mesmo modo que, ao fotografar, ele pede: “Mostre-me a mulher que você reconhece no espelho!”. Bavcar substitui o termo “olhe-me”, comumente usado por fotógrafos, por “olha-te”. Pedido para um autorreconhecimento no momento da foto (TESSLER, 1998, p. 86).

Em *Janela da Alma*, Bavcar mostra aos diretores fotos da sobrinha que tirou deixando que ela corresse no campo com um sino: “(...) pedi a ela que corresse e dançasse, ela usava um sininho, que eu escutava. Na verdade, fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se, então, de uma fotografia do invisível”. Na série fotográfica, a despeito do que o próprio fotógrafo afirma, não é apenas o sino que se torna invisível aos olhos. Ao acompanharmos a imagem de uma garota correndo no campo não temos o contexto de onde ela se encontra, se está brincando com alguém fora do ângulo da lente da câmera, se brinca sozinha, se corre, se dança. Ao examinar as séries *Infinito* e *Retratos* de Bavcar, Ana Carolina Sampaio Coelho (2006) mostra como é intencional o jogo entre luz e sombra para trazer aos olhos ausências calculadas. As “zonas escuras” constantes nas fotografias mostram espaços livres para a imaginação e a memória de quem as vê, não apenas do próprio fotógrafo. As páginas escuras com imagens em alto contraste ao centro marcam as diversas séries quando reunidas em *Memórias do Brasil* (2003).

De acordo com a memória afetiva sobre situações semelhantes da própria infância, cada intérprete será um observador distinto construindo uma fotografia autônoma. Não é a imaginação de um artista cego que se localiza além ou aquém da imagem física, mas a superação de um padrão oculocêntrico de modos de ver que convida o observador a se aventurar em territórios caracterizados por elementos invisíveis da imagem. Essa experiência propõe provocar no espectador um conflito sobre o modo como

este, enquanto sujeito, vê o mundo a partir de suas preferências estéticas. A experiência da invisibilidade propõe problematizar o olhar e o visível questionando o que se toma e se naturaliza como padrão estético. Segundo Bavcar: “Não devemos falar a língua dos outros nem utilizar o olhar dos outros, porque, nesse caso existimos através do outro. É preciso tentar existir por si mesmo”. O fotógrafo continua:

A imagem que mais me faz falta é aquela da qual todos carecem, isto é, poder ver a si mesmo com seus próprios olhos. As pessoas acreditam que se vêem com seus próprios olhos mas, assim como eu, precisam de um espelho, a diferença é que, no meu caso, os espelhos são diferentes. Mas isso é uma sorte para mim, porque dessa maneira evito me afogar, tal qual o infeliz Narciso. Sou um Narciso sem espelho e isso é uma sorte (JANELA DA ALMA, 2001).

Há, pois, como percebe Coelho (2006), uma grande importância na intervenção sobre negativos na obra de Bavcar. A sobreposição de imagens e o jogo na pós-produção entre luz e sombras desnudam a superficialidade do elemento visível, não literal, que produz em si a sensação de acessar a coisa representada na foto de forma não mediada, como se no plano da foto, na tela ou impressa, fosse possível tocar a espessura da coisa ali fixada. Como identifica Coelho, “la creatividad propia de quien investiga la realidad con los ojos de la poesia” (2012, p. 4). A negação do verbo presente na imagem levaria à falsa percepção de visão total, captura integral da imagem pelo sentido ocular, presumindo que nada mais haveria para ser visto. Ao contrário, no lugar de uma tentativa de reprodução do real, persiste na obra de Bavcar, um esforço criador que problematiza o que se diz real.

O verbo é cego e as pessoas não o enxergam

Na obra de Bavcar há uma tensão expressa pelo jogo de sombra e luz proposto pelos elementos verbais e imagéticos em suas fotografias e textos filosóficos. Para o autor há um texto constante que acompanha a imagem e que ora a subjuga ora se submete a ela. Fora desse jogo de condições materiais e imateriais, de nada serviriam as fotografias guardadas ou arquivadas se não viessem acompanhadas de um contexto, uma história, uma narrativa espaço-temporal que se atualiza, se contamina de novos passados e presentes, porém estará sempre lá, situando o que significa ter gravado aqueles momentos

que se arremessam para o futuro, em um salto de fé, esperança do não esquecimento. Caso não fosse assim, seriam apenas momentos aleatórios, imagens que nada dizem, sem verbo, sem narrativa, sem memória.

O verbo é cego, porém, sem sua presença, a imagem nada teria a dizer. Não importa se vemos as pirâmides do Egito, ou um álbum de família. Seja o monumental, seja o particular, as imagens só fazem sentido se revestidas de referências narrativas. Para uma tribo isolada do resto da humanidade, a Torre Eiffel pode parecer uma estrutura maligna, aberrante que nada diz sobre modernidade, o próprio signo modernidade, expresso em inúmeras imagens, pode nada dizer. Para a maioria do povo estadunidense a escultura no Monte Rushmore, com as cabeças dos presidentes americanos, expressa orgulho cívico e sentido de nação. Porém, para a tribo Oglala Lakota, aquela escultura é um gesto bárbaro que profana a montanha sagrada de seus antepassados. Assim, a imagem da montanha intacta permanece na memória e nas narrativas do povo indígena. Imagens intactas que desafiam o poder do conquistador. Segundo Bavcar, deve-se entender esse tipo de narrativa como aquilo que doa sentido às imagens que nos rodeiam. Se não houver sentido no que está ao redor, se nada é reconhecível no mundo, isso sim seria a verdadeira cegueira. Se as futuras gerações da tribo local olharem para as montanhas e não mais enxergarem ali o mito de seus antepassados, apenas a escultura ufanista, será quando estarão cegas de si, enquanto povo, cultura e identidade.

A menção constante nas obras de Bavcar a mitos cristãos e gregos expressam a materialidade, a espessura da presença do invisível. Deus que surge em narrativas sagradas como entidade que não tem corpo ou forma definida, mas que depende da narrativa preservada por séculos entre os que compartilham da mesma crença. É, pois, uma expressão invisível do significante: “El significante invisible confirma la no posibilidad de la mirada total, de la plena visión que, a su vez, ya es la ceguera” (BAVCAR, 2011, p. 28)

O jogo de realidade e crença entre mundo material e o sagrado invisível propõe uma “arqueologia da luz”, a reconstituição da realidade expressa entre imagem e verbo.

Uma nova arqueologia da luz nos permitiria encontrar o olhar interior, devido à oposição entre memória psíquica e memória física – até

mesmo tecnológica – mas também encontrar a marca do sujeito, para instaurar as imagens que é capaz de assimilar. De fato não se enxerga nada se não se está em condições de criar uma representação interior relativa às coisas que se percebem, deixando de arruiná-la, neste mesmo ato, por uma iluminação consumidora. Essas obras poderão existir para nós através de aberturas por vezes frágeis de uma memória que se defende ou que se resiste às visões preconcebidas (BAVCAR, 2001, p. 5).

Em outro artigo, a expressão se altera de modo complementar, referindo-se a uma “arqueologia do olhar” (BAVCAR, 2003, p. 19). Trata-se de como e o que conseguimos ver através da descrição do que é visto. Além da narrativa, expressa na descrição das imagens, novas tecnologias expandem e deslocam a centralidade do olho. O olhar deixa de ser o limite entre o visível e o invisível à medida que instrumentos nos mostram, em escala microscópica ou interplanetária, o que ainda falta ser visto, catalogado, analisado.

Para que servem todos os satélites de observação, Argus do espaço, se não sabemos mais olhar além do nosso pequeno cotidiano visível? Até os cientistas mais sérios sabem que a extensão da nossa visão é muito pequena quando comparada com o que as máquinas podem captar do real (BAVCAR, 2003b, p. 139).

O que constitui nosso olhar depende de uma arqueologia própria que converge para si uma memória individual e coletiva. Há representações, emoções, comportamentos que nos acompanham no esforço de dar sentido narrativo ao mundo e à vida de cada um. Memórias que orientam a percepção de tempo e espaço, de pertencimento e de estranhamento, de passado, presente e futuro, convivendo em si, a um só tempo.

O estado de inquietação, frente o que os sentidos apresentam, aponta para a possibilidade de se constituírem visões que não se deixam subjugar pela imagem padrão, estabilizada à superfície dos olhos. Como bem observa Didi-Huberman: “Todo olho traz consigo sua névoa”, pois ver é sempre uma operação que depende dos referenciais de quem vê. Não existe “olho sem sujeito” e toda visão é “uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Para além de uma arqueologia da luz e do olhar, o documentário defende uma pedagogia do olhar (FURTADO, 2011, p. 200), pois a partir de interações não

programadas que desafiam obstáculos corriqueiros para pessoas com diferentes deficiências visuais, a capacidade acumulada por cada um e o modo como interpreta o cotidiano equivalem à memória necessária para ver imagens quando os olhos estão fechados. Com isto, o olhar “desperta e convoca um pensamento e sua potência reside justamente em sua existência enquanto possibilidade de abertura para a criação, a imaginação e a ação” (FURTADO, 2011, p. 200).

As estéticas das quais nos aproximamos podem contar com a câmera como um meio, mas não um fim em si. Trata-se de apreender sentidos do mundo segundo a interpretação de que captura imagens sob tais circunstâncias, propondo tais objetivos. Deste “entrecruzamento contínuo de apropriações e representações” decorre todo processo possível, individual e coletivo, de aprendizado (FURTADO, 2011, p. 201).

Considerações finais

Evgen Bavcar responde ao totalitarismo do saber iluminista lembrando-nos de que a luz deve necessariamente produzir sombras, espaços obscuros, uma vez que no centro da luz dá-se a cegueira absoluta.

Palavra e imagem, sombra e luz. Bavcar afirma que a palavra e a imagem são inseparáveis como a luz e a sombra. Da mesma forma que a luz não pode existir sem a sombra, a imagem não pode existir sem a palavra. Logo, para narrar o mundo, ou mesmo para percebê-lo, é preciso penetrar na escuridão, na sombra, que a palavra denota. E é preciso estar predisposto à relação de complementaridade estabelecida entre a palavra e a imagem que projetam, respectivamente, sombra e luz sobre o pensamento.

Dessa forma, para o autor, quem narra o mundo é metaforicamente cego, porque, para fazê-lo, necessita penetrar na escuridão do verbo, vasculhar seus espaços de sombra, suas possibilidades metafóricas e interpretativas. A rígida separação entre imagem-luz e palavra-sombra tem seus contornos amolecidos quando o autor sugere que a imagem textualizada ao necessitar de tempo para ser criada e apreciada deve inspirar no observador o desejo de chegar ao invisível, de alcançar a escuridão que a imagem-texto traz gravada em si. Chegar ao invisível denota cruzar fronteira. O autor lembra que para os egípcios a imagem prestava-se à representação de um morto ou de um Deus, a foto de uma pessoa que já morreu é a ilusão da presença dessa pessoa entre nós, como uma forma

de transcendência para além da vida. Por isso a imagem seria representação tanto do desejo quanto da morte, Eros e Tanatos, isto é: desejo de possuir o que não está mais aqui (a não ser cristalizado na moldura ou no monumento) e pulsão de estar lá onde o objeto desejado se encontra – terra distante, mundo encantado dos espíritos.

Imagem e palavra se confundem quando Bavarcar propõe que a imagem é um conceito. E deve ser pensada como tal em seus limites e possibilidades para falar do mundo. A imagem total que fala de tudo e não conhece limites é uma forma de poder absoluto, conceito totalitário, obscenidade do espetáculo que nada diz do homem. As imagens, para o autor, devem ser pensadas como atos mentais que dizem do interior de nossos corpos. Por isso, a imagem, mais que simplesmente um quadro, uma foto ou um vídeo, traduz-se como expressão de nossa presença no mundo. É uma expressão que comunica nossa invisibilidade particular com a invisibilidade do outro. Nosso interior com o interior dos outros. Nossa escuridão com a escuridão do outro.

Insistindo um pouco mais nessa condição do outro da imagem, o autor provoca o mundo oculocêntrico, ao referir a si próprio como um estrangeiro, um exilado nesse mundo. A pessoa menos propícia a fotografar. Sob a condição de quem necessita de um hospedeiro que convidasse, autorizasse a entrada de um cego no mundo ótico, pode-se, em termos pós-estruturalistas, propor uma inversão de papéis entre hóspede e hospedeiro. Um ponto importante sobre essa inversão é que ela não se resume a um gesto condescendente ou benevolente, deve-se considerar também a possibilidade do hóspede, do estrangeiro, do exilado, do materialmente mais fraco ser, para o hospedeiro, seu libertador, emancipando-o de sua lógica, da lógica de seu lugar, de seu ethos, de suas crenças, modos de funcionamento e interação com o mundo. Como explica Derrida:

[...] o hóspede esperado, não é apenas qualquer um a quem se diz 'venha', mas 'entre', entre sem esperar, faça uma parada entre nós sem esperar, venha para dentro, venha a mim, não apenas para mim, mas em mim: ocupa-me, toma lugar em mim, o que também significa tome o meu lugar [...]. Estranha lógica, mas tão esclarecedora, essa de um senhor impaciente que espera seu hóspede como um libertador, seu emancipador (DERRIDA, 2003, p. 107).

O caráter indecível das imagens, sob os termos de um cego que confunde imagem e texto, reinscreve definições, sentidos e significados que não se estabilizam em

uma verdade definitiva. Na condição do “outro”, do que chega de fora do ethos de uma verdade oculocêntrica, a imagem expressa nas premissas de Bavcar inverte o jogo entre hóspede e hospedeiro, ao mesmo tempo em que liberta e afasta seu hospedeiro do pensamento único que determina o modo de fazer e ler imagens.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAVCAR, Evgen. O Brasil no despertar do mundo. In: TESSLER, Élica; BANDEIRA, João (org.). **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 77-85.
- BAVCAR, Evgen. Os enganos do visível. In: NOVAES, A. (Org.). **Ciclo de Seminários, Muito Além do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Maison de France, 2003b.
- BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. **Revista Benjamin Constant**, Rio de Janeiro, n. 19, 2001. Disponível em: <http://revista.ibc.gov.br/index.php/BC/article/view/580>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto (Org.), **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 144 – 157.
- BAVCAR, Evgen, Significantes invisibles. Diecisiete, año 1, n. 1, p. 25-30, 2011. Disponível em: <https://diecisiete.org/expediente/significantes-invisibles/>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- BAVCAR, Evgen. **Um outro olhar**. Revista Humanidades, UNB, n. 49, janeiro de 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d’água, 1991.
- COELHO, Ana Carolina Sampaio. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- COELHO, Ana Carolina Sampaio. **Lo fantástico y el sueño en la obra de Evgen Bavcar**. Tese (Doutorado em Comunicação Visual) - Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-coelho-lo-fantastico.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. Pós-fotografia, pós-cinema: O desafio do “pós”. In: DUBOIS, Philippe (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições Sesc, 2019, pp. 16 – 29.

FURTADO, Rita Márcia Magalhães. A potência pedagógica do olhar no filme Janelas da Alma, de João Jardim e Walter Carvalho. **Atas do VIII Encontro Anual da AIM**. Editado por Daniel Ribas, Manuela Penafria e Sérgio Dias Branco. Lisboa: AIM, 2019. Disponível em: <http://aim.org.pt>. Acesso em: 28 jun. 2020.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim; Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Tambellini Filmes e Produções Audiovisuais, 2001. 1 DVD (73 minutos).

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: editora Nova Fronteira, 2016. 3 volumes.

QUÉAU, Philippe. Cibercultura e info-ética. In: MORIN, Edgar (Org.). **A religação dos saberes: o desafio do século XXI**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 460-480.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem** – cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TESSLER, Élida. **Evgen Bavcar**: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis. Revista de artes visuais, v. 9. n. 17, p. 79-90, nov. 1998. Disponível em: seer.ufrgs.br. Acesso em: 2 jul. 2020.

TESSLER, Élida. Evgen Bavcar na diagonal. In: TESSLER, Élida; BANDEIRA, João (org.). **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 7-14.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.