

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - EFLCH**

RODRIGO FRARE BARONI

**HABITAR UM MUNDO DE IMAGENS: REFLEXÕES SOBRE OS SENTIDOS E
SOBRE A IMAGINAÇÃO POR MEIO DAS FOTOGRAFIAS DE EVGEN BAVCAR**

GUARULHOS

2019

RODRIGO FRARE BARONI

**HABITAR UM MUNDO DE IMAGENS: REFLEXÕES SOBRE OS SENTIDOS E
SOBRE A IMAGINAÇÃO POR MEIO DAS FOTOGRAFIAS DE EVGEN BAVCAR**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Ciências Sociais**

**Orientação: Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa**

**Guarulhos
2019**

Baroni, Rodrigo Frare.
Habitar um mundo de imagens: reflexões sobre os sentidos e a imaginação por
meio das fotografias de Evgen Bavcar / Rodrigo Frare Baroni – Guarulhos, 2019
f.164

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de
Filosofia, Letras e Humanas, 2019.

Orientadora: Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa

Título em Inglês: To inhabit a world of images: thoughts about the senses and
the imagination through the photographs of Evgen Bavcar

1. Antropologia Visual. 2. Corpo. 3. Fotografia. 4. Evgen Bavcar.

RODRIGO FRARE BARONI

**HABITAR UM MUNDO DE IMAGENS: REFLEXÕES SOBRE OS SENTIDOS E
SOBRE A IMAGINAÇÃO POR MEIO DAS FOTOGRAFIAS DE EVGEN BAVCAR**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Ciências Sociais
Orientação: Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa**

Aprovado em: _____, _____ de 2019.

**Prof.^a Dr.^a Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo**

**Prof. Dr. Vitor Pinheiro Grunvald
Universidade de São Paulo**

**Prof.^a Dr.^a Fabiana Bruno
Universidade Estadual de Campinas**

Agradecimentos

Meus mais sinceros agradecimentos à Andréa Barbosa, a quem a preciosa orientação e estímulo durante anos que extrapolam os condensados neste trabalho eu carrego para a vida. Pelo seu acolhimento desde meus primeiros anos de graduação, sabendo que a vida não é uma linha reta e sempre apoiando experimentações e escolhas de caminhos pouco ortodoxos. Muito obrigado por toda a inspiração intelectual e pessoal que o trabalho e o convívio me proporcionaram.

Muito obrigado também a Fernando Camargo, Marcela Vasco, Alexânder Elias, Alexandre Barbosa, Marcel Couto, Dayane Fernandes, Mariana Ser, Lindolfo Sancho, Janaína Andrade, Fábio Santos, Fernanda Matos, Felipe Figueiredo, Tamires Alves, Débora Costa e todos os colegas que integram ou já passaram pelo Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (VISURB) pelas leituras atenciosas e discussões que em muito contribuíram para a escrita desta dissertação e também pela companhia nos momentos em que a solidão do trabalho de escrita se torna um fardo pesado de mais para se suportar.

A Fabiana Bruno e Vitor Grunvald pela leitura atenciosa, pelas preciosas indicações durante a qualificação deste trabalho e por terem novamente aceito o convite ao exame desta dissertação.

Agradeço à Elisa Pagan, Jack Jeronimo e Pedro Camargo por me mostrarem que a amizade também cria raízes capazes de se fortalecerem a despeito do tempo e da distância.

A meus pais os quais nunca hesitaram em me impulsionar e também sempre souberam me fornecer o anteparo necessário para que meus tombos nunca me impedissem de me reerguer.

Agradeço também a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)¹ pelo suporte e financiamento desta pesquisa, bem como pela confiança depositada neste trabalho.

¹ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo nº do processo 2017/15832-2

Resumo:

Esta pesquisa almeja explorar e problematizar as dimensões políticas e multissensoriais da imagem fotográfica por meio do estudo de caso da obra do fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar. Procurando compreender alguns aspectos da relação entre a cegueira e a fotografia propõe-se aqui realizar um percurso pelos textos e pelas imagens do próprio fotógrafo onde estes elementos atuam como fios que tecem e conduzem as reflexões deste trabalho. Assim, a aventura intelectual e sensível à qual se lança esta investigação tem dupla finalidade: primeiramente busca-se compreender o como Bavcar constrói e significa sua própria condição de cego - e com ela a própria ideia de cegueira - a partir de sua relação com a fotografia, e, em segundo lugar, refletir sobre a imagem concebida para além de um registro estritamente visual.

Palavras Chave: Antropologia Visual; Corpo; Fotografia; Evgen Bavcar.

Abstract:

This research aims to explore and to question the political and multisensory dimensions of photographic images considering the work of the blind philosopher and photographer Evgen Bavcar. In order to understand some aspects of the relationship between blindness and photography, we suggest a journey through the texts and images produced by the photographer, allowing these elements to act as threads that weave and conduct the reflections on this work. Therefore, this intellectual and sensuous adventure has a double purpose: it seeks to comprehend how Bavcar constructs and signifies his own condition of being blind – and thus the very idea of blindness - through his relationship with photography, as well as to consider images conceived beyond a strictly visual record.

Key-words: Visual Anthropology; Body; Photography; Evgen Bavcar.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1 – Regimes de sensorialidade e a fotografia como máquina de afetos	15
Capítulo 2 – Entre os cegos e os videntes: as imagens.....	26
2.1 Lançado o convite	26
2.3 Trocando olhares: a fotografia como processo dialógico e a criação de identidades compreensivas.....	39
2.4 Algumas considerações sobre a estética e a obra de Evgen Bavcar	46
2.5 Bavcar e o Surrealismo: afinidades eletivas	52
Capítulo 3 – As luzes, o cego e a fotografia.....	71
3.1 O que é luz?	72
3.2 Políticas e poéticas das luzes: redefinindo as relações com as imagens.....	80
3.2.1 Poéticas do corpo: algumas interações entre imagens e palavras.	80
3.2.2 Devolvendo estrelas ao céu noturno: as luzes menores e a restituição do comum ..	96
Capítulo 4 – Do desejo e do direito às imagens (e à palavra)	112
4.1 Do desejo de imagens	112
4.2 Do direito às imagens e à palavra	115
Capítulo 5 – Autorretratos e as imagens-mancha.....	126
5.2 Os autorretratos e suas sombras	134
5.2.1 A “origem” da fotografia é cega	134
5.2.2 O princípio de realidade e a imobilidade do olhar	140
5.2.3 Diante da imagem: fechar os olhos para ver além	146
Considerações Finais	154
Referências Bibliográficas.....	158

Introdução

A fotografia desde seu surgimento têm sido mote de diversos debates e reflexões. Ora concebida como um resquício material de uma imagem passada, ora como espelho ou forma de plasmar o “real”, ou ainda enquanto um dentre outros meios que modificam as capacidades sensoriais humanas, são poucos os casos em que não tenha sido associada aos atributos do olho humano enquanto imagens ditas “visuais”. No entanto, as relações de pessoas cegas com as imagens de maneira geral, e com a fotografia mais especificamente, suscitam problemas para este tipo de leitura. Conceber a relação entre cegueira e fotografia, implica também em repensar alguns dos principais paradigmas que têm norteado as reflexões acerca da imagem já que as figuras de fotógrafos cegos minam as recorrentes noções de que as imagens são exclusivamente visuais. É dentro desta problemática que podemos situar a figura de Evgen Bavcar.

Bavcar é um fotógrafo e filósofo nascido em 1946 na pequena cidade de Lokavec (Eslovênia, até então pertencente à Iugoslávia) situada próxima à divisa com a Itália. Bavcar perdeu a visão do olho esquerdo aos seus 10 anos de idade em decorrência de um acidente com um galho de árvore. Poucos meses depois sofreu um segundo acidente ao manipular uma mina terrestre e teve também seu olho direito ferido, fato que o deixou completamente cego. Sua relação com a fotografia, enquanto produtor de imagens, se dá apenas depois destes acidentes quando tinha 16 anos de idade. Sua irmã havia adquirido uma câmera soviética (uma Zorki 6, cópia das câmeras Leicas alemãs) a qual Bavcar pede emprestada para fotografar seus amigos do colégio.

Formou-se em História e Filosofia em seu país natal e partiu para Paris para dar prosseguimento a seus estudos de mestrado e doutorado em Filosofia e Estética na Sorbonne, período durante o qual continua sua prática fotográfica de forma amadora realizando, em 1987, sua primeira exposição intitulada *Carrés Noires Sur Vos Nuits Blanches* (Quadrados Negros Sobre Suas Noites em Claro) no clube de jazz *Sunset* em Paris. Despertando a atenção de críticos da cidade e sendo, no ano seguinte, fotógrafo homenageado do mês da fotografia parisiense, o que lhe confere projeção internacional. Suas fotografias passam a ser exibidas em galerias e museus ao redor do mundo, frequentemente acompanhadas por palestras sobre estética e sobre sua relação com a fotografia, bem como por cursos de fotografia para cegos.

Enquanto alguns situam Bavcar como o primeiro fotógrafo cego, Fontcuberta (2012) coloca o escritor argentino Jorge Luis Borges como aquele que primeiro teria concebido este

“paradoxo”, a partir do qual o surgimento de novos casos teria se multiplicado, seja no aparecimento de fotógrafos cegos “em carne e osso” ou como personagens da literatura e do cinema. Segundo o autor, o escritor argentino (que ficou cego ao longo de sua vida), teria concebido esse “paradoxo” em pelo menos dois momentos distintos. Um destes momentos dar-se-ia em ocasião da delegação do prêmio *Novecento* no qual o ganhador da edição anterior nomeia, após dois anos, o próximo ganhador. Borges, em 1986, não só quis atribuir a distinção ao fotógrafo Cartier-Bresson, mas também teria feito questão de informá-lo pessoalmente de sua decisão. Segundo Fontcuberta, Borges:

[...] telefonou para ele [Cartier-Bresson] afim de comprovar que aceitava a distinção. ‘Porque a mim?’, inquiriu. ‘Porque sou cego – disse Borges – e quero dá-lo a você em reconhecimento aos seus olhos’. Talvez ele tenha se regozijado pensando que, no fundo, o fotógrafo ilustra a figura do cego perfeito ou, na falta deste, do cego funcional: na sua petulância acredita perceber a realidade condensada em alguns instantes decisivos, mas a eternidade inteira lhe foge; o que o mundo veda é imensamente maior do que o que ele conseguiu reter (FONTCUBERTA, 2012, p. 54).

Curioso notar a relação que esta anedota sobre Borges estabelece com a afirmação de Bavcar, segundo a qual “quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível” (BAVCAR, 2000, p. 20). É justamente nesta expansão do mundo invisível situado para além da imagem que Bavcar dirige suas indagações.

O segundo momento destacado por Fontcuberta (2012) é o da publicação póstuma do livro *Atlas* no qual textos de Borges encontram-se reunidos com fotografias de Maria Kodama². Como o pesquisador também nos lembra, no prólogo do livro, Borges escreve:

No grato decurso de nossa residência na terra. Maria Kodama e eu percorremos e saboreamos muitas regiões, que sugeriram muitas fotografias e muitos textos [...] Girri observou que elas poderiam tramar-se num livro, sabiamente caótico. Aqui está este livro. Não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e de palavras (BORGES & KODAMA, 2010, p. 9).

Assim descrito, o projeto do livro de Borges e Kodama tende a borrar as fronteiras entre os livros de fotografia e os livros de literatura. O que Borges estabelece no prólogo é a não preponderância de uma forma expressiva sobre a outra e a complementaridade entre os

² Maria Kodama é argentina nascida em Buenos Aires, formada pela faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (na qual Borges lecionou) acompanhou o trabalho de Borges primeiramente como sua aluna estudando anglo-saxão e islandês em sua companhia, e, posteriormente tornando-se companheira e esposa de Borges auxiliando-o em seu trabalho de escritor e acompanhando-o por suas viagens, a partir das quais os relatos e fotografias deram origem ao livro *Atlas*.

textos e as imagens na composição do livro. Entre o *Atlas* de Borges e Kodoma (2010) e o livro *Le voyeur Absolu* de Bavcar (1992) é possível estabelecer alguns paralelos. Em ambos as imagens não são explicadas ou explicam os textos, bem como eles se abrem em *Atlas* para textos inspirados pelas viagens de Borges e Kodoma, e, em *Le voyeur Absolu* tanto para as reflexões de Bavcar sobre sua relação com a cegueira e com as imagens, como também para seus relatos, não menos literários, de sua infância eslovena.

Deste modo, se chamamos atenção aqui para essas reflexões trazidas por Fontcuberta (2012) não é tanto para, como ele, estabelecer o “marco inaugural” ou definir um “pioneirismo” da concepção da relação dos cegos com a fotografia, mas antes para sinalizar que tal relação parece já encontrar terreno fértil em um campo artístico no qual os meios expressivos e os diferentes tipos de mídias configuram-se em modelos menos rígidos e mais permeáveis cujas fronteiras não podem mais ser claramente delimitadas. Abrindo espaço para a reflexão e debate sobre as possíveis articulações entre palavras e imagens, bem como para os diferentes modos de engajamentos sensoriais possíveis de serem concebidos pela articulação destes diferentes meios e pela erosão da concepção de uma especificidade própria a cada um deles, ao que Jacques Rancière (2012) veio a designar por “regime estético” das artes.

Orientando-se por esta concepção rancieriana, Natalia Brizuela, em *Depois da fotografia uma literatura fora de si* (2014), dedica-se ao estudo da relação entre fotografia e literatura. Para a pesquisadora não só a fotografia introduz mudanças de paradigmas nas artes – tanto por meio das imagens fotográficas, quanto a partir de uma concepção do *fotográfico* como modelo epistêmico (do qual a ideia de indicialidade, a serialização dos trabalhos artísticos, ou os *ready-mades* são alguns exemplos) –, bem como a literatura atualiza os modos de se pensar os trabalhos de artistas e escritores que se utilizam da fotografia como material ou como paradigma conceitual.

Não deveria surpreender, portanto, que a problemática em torno da figura de cegos fotógrafos tenha sido localizada primeiramente no campo artístico, visto a possibilidade de rearticulação das formas expressivas fora de um modelo pautado pela separação rígida entre diferentes meios e mídias permitindo a criação de novos espaços enunciativos sobre distintas relações entre as imagens e os meios sensoriais. No caso dos fotógrafos cegos isto é importante porque abre uma cisão na concepção dominante das imagens ditas “visuais” das quais as pessoas tidas como cegas supostamente estariam privadas, ainda que constantemente sujeitadas a serem representadas por elas.

Como o próprio Fontcuberta (2012) coloca a respeito dos pisos táteis, instruções auditivas e das indicações em braille presentes no *Tokyo Metropolitan Museum of Photography*: “[...] talvez não haja nenhum paradoxo, e o museu de forma muito previsor se prepare para a já anunciada avalanche de fotógrafos cegos” (FONTCUBERTA, 2012, p. 54).

Vale então mencionar aqui o trabalho de Christopher Pinney (2017) que preocupado em discutir a prática fotográfica pós-colonial na Índia, observa no barroco uma expressão artística que se contraporia ao projeto do perspectivismo cartesiano³ ao buscar restituir às imagens uma dimensão *háptica* e propor a alteração de um modelo de imagem “narrativo” para um modelo “descritivo”. Além disso, destaca que o realismo mágico (dentro do qual Borges poderia ser inserido), mais do que um gênero literário, consiste em uma atitude para com a realidade que esboça formas de resistência contra as normas ditadas pela “idade da razão” (PINNEY, 2017, p. 322).

Pinney (2017) não chega a utilizar diretamente o conceito de *regime estético* das artes para pensar a questão por ele proposta, mas suas preocupações tangenciam aquelas que procurei esboçar até aqui:

Essa preocupação com perspectivas teóricas que se desenvolve a partir da consideração da pintura e da literatura pode parecer desconcertante dado que meu interesse é a fotografia. O que tentei demonstrar, no entanto, é que o “barroco” – o apelo à superfície háptica – é comumente evocado através de diferentes mídias. O que todas essas estratégias de superfície têm em comum é sua emergência em contextos pós-coloniais específicos como expressões de identidade que, de maneiras complexas, repudiam os projetos dos quais imagens de um perspectivismo cartesiano fazem parte (PINNEY, 2017, p.322).

O autor, portanto, não separa as diferenças entre as concepções estéticas e sensoriais de questões relacionadas a produções de identidade anticolonialistas. Esta constatação nos provoca de saída a indagar se a fotografia feita por artistas cegos⁴ não se colocaria antes de

³ Para Pinney (2017), segundo sua leitura de Martin Jay, o perspectivismo cartesiano é definido pelos regimes escópicos que caracterizam a modernidade, os quais seriam baseados pela junção do subjetivismo cartesiano com a perspectiva de ponto de vista único resultando em um modelo de visão desencarnada à qual Pinney opõe sua noção de “corpótica” que designa um domínio de uma estética sensível e corporal.

⁴ É verdade que na categoria “cego” inclui-se em uma gama enorme de pessoas dentre as quais situam-se: pessoas com baixa visão, pessoas que ficaram cegas ao decorrer da vida, cegos congênitos, e outras tantas variações possíveis. Não obstante, entre as pessoas “videntes” também se encontram uma gama enorme de diferenças de acuidade visual, formas de se relacionar com a experiência visual, além de pessoas que como nos casos dos daltônicos (parciais ou totais) apreendem o mundo de forma distinta da normativa e que no entanto não são tidos como cegos. Há também artistas que se recusam a reivindicar para si o rótulo de cegos concebendo-o como irrelevante para a compreensão de sua obra. Se opto neste trabalho por empregar a palavra “cego” não é para demarca-la como uma categoria homogênea, mas sim para tencionar a própria oposição binária “cego-vidente” que todavia segue sendo empregada cotidianamente para demarcar relações assimétricas. Um segundo

tudo como um modo de resistência e produção de identidade que se afirma contra o modelo dominante conforme definido por Pinney (2017). Responder a essa questão com uma afirmação generalizante seria desconsiderar como essas imagens aparecem inseridas e articuladas em usos e contextos específicos, o que requer a realização de estudos etnográficos mais aprofundados. Entretanto, nada impede a realização de uma análise interpretativa sobre as problemáticas que giram em torno dessas imagens e dos discursos que lhes são atribuídos.

Desta forma, muito embora a relação de Evgen Bavcar com a fotografia não constitua uma exceção⁵ (ou um caso excepcional) e que ele tão pouco possa ou mesmo procure ser tido como uma espécie de “porta-voz” dos cegos, opto neste trabalho por situa-lo (suas fotografias e textos) como interlocutor privilegiado em minha pesquisa.

A obra de Evgen Bavcar não só tornou-se uma importante referência sobre a temática como também influenciou a formação de outros fotógrafos (e coletivos de fotógrafos) cegos. Sua projeção no cenário artístico internacional também abriu o campo para a emergência destes novos artistas e para a discussão das questões que eles nos colocam. Não obstante, a obra de Evgen Bavcar não é restrita a produção de imagens, incluindo reflexões pessoais e estéticas sobre o meio fotográfico e sobre a arte em geral, o que permite uma dupla abordagem: tanto a na condição de pesquisador vidente que olha para estas imagens na tentativa de interpretá-las, quanto a do fotógrafo e filósofo cego que as produziu permitindo a criação de um diálogo, no qual a perspectiva do artista aparece como uma alteridade necessária para a compreensão do campo de problemáticas e de disputas no qual estas imagens se inserem.

Como objetivo geral, pretendo aqui analisar alguns aspectos da relação de Bavcar com as imagens procurando refletir sobre os processos envolvidos na produção e percepção das mesmas e as disputas simbólicas que se articulam entorno delas. Como objetivos específicos almejo: 1) refletir sobre como Bavcar constrói e significa sua própria condição de cego (e a ideia de cegueira) por meio de sua relação com as imagens explorando as relações entre a fotografia e sua dimensão háptica e multissensorial; 2) a partir da análise das fotografias de Bavcar, situá-las em relação à outras imagens e aos debates teóricos sobre a imagem

motivo para manter o termo aqui é o próprio discurso de Bavcar que enfatiza a cegueira pessoal também como uma forma de se opor à concepção normativa e reivindicar o direito às imagens.

⁵ Para citar apenas alguns nomes de coletivos e fotógrafos cegos (ou com baixa visão): *Seeing with photography collective*, João Maia, Teco Barbeiro, Alicia Meléndez, Aarón Ramos, Tanvir Bush, Pedro Rubén Reynoso, Mickel Smithen, Gerardo Nigenda, Alberto Loranca, Jashivi Osuna Aguilar, Ana Mária Fernández, Pedro Miranda, Henry Butler, Pete Eckert, Bruce Hall, Annie Hesse, Alex de Jong, Rosita Mckenzie, Michel Richard, Kurt Weston e Alice Wingwall.

fotográfica; e a construção da alteridade e identidade dentro de seu trabalho, pensando também a reivindicação do desejo e do direito às imagens por parte de Bavcar; 3) buscar compreender melhor algumas dimensões do problema em torno da relação dos cegos com a fotografia, procurando por pistas e chaves interpretativas que possam posteriormente auxiliar e ao mesmo tempo serem postas a prova por estudos etnográficos aprofundados.

Neste sentido, o primeiro capítulo desta dissertação caminha de maneira complementar a esta introdução levantando alguns problemas acerca do ver e das imagens ditas visuais ao apresentar a abordagem de diferentes autores sobre o tema e as questões colocadas a essas abordagens por meio da relação entre os cegos e a fotografia. Propondo então pensar a imagem, e mais especificamente a fotografia, como um meio que opera ou transita entre distintos *regimes de sensorialidade* (RANCIÈRE, 2017).

A partir das considerações realizadas, proponho ao leitor (a), no segundo capítulo, uma experiência imersiva nas fotografias e reflexões de Evgen Bavcar procurando, a partir delas, traçar um percurso por entre as concepções estéticas do artista, tecendo as reverberações e afinidades que elas estabelecem com obras de outros artistas e de outros discursos acerca das imagens. Procurando compreender nestes interstícios como a ideia de cegueira, bem como a definição de quem são os cegos, são acionadas e colocadas em disputa por meio da fotografia de Bavcar. Neste percurso apresento e exploro também relações entre o visível e o invisível; imagem, imaginação e memória; e algumas articulações entre as chamadas *imagens endógenas* e *imagens exógenas* (BELTING, 2014).

Já em “As luzes, o cego e a fotografia”, terceiro capítulo que compõe esta dissertação, parto das concepções correntes de que a fotografia, como a própria raiz do termo indica, tem algo a ver com luz para pensar a dimensão simbólica e multissensorial desta, bem como as diferentes concepções e compreensões de *visibilidade* e os conflitos estéticos e políticos engendrados pelas imagens. Este capítulo se desdobra em dois movimentos, o primeiro deles problematiza as relações entre corpo e imagem a partir de suas articulações com as palavras, tendo como fio condutor o trabalho tanto de Bavcar quanto de outros artistas que exploram as possibilidades destas distintas formas expressivas em obras que empregam a escrita em braille enquanto tema ou como dispositivo conceitual. O segundo movimento, retoma os conflitos entre distintas luzes no plano estético-político e redesenha, a partir das fotografias noturnas de Bavcar feitas em centros urbanos, algumas dimensões deste conflito com ênfase na relação entre imagem e memória, e na ideia de uma cegueira contemporânea compreendida como o

excesso de iluminação que provoca o ofuscamento das pequenas luzes: as formas de aparição no espaço público das minorias políticas (DIDI-HUBERMAN, 2015).

O quarto capítulo é dedicado a explorar a reivindicação do desejo e do direito às imagens e à palavra por parte de Bavcar, abarcando a potência da imagem, a partir da singularidade da experiência, de produzir contranarrativas e instaurar dissensos redefinindo termos comuns (RANCIÈRE, 2017), e concebendo o direito às imagens em paralelo ao *direito a olhar* (MIRZOEFF, 2016).

Por fim, entendendo que Evgen Bavcar ao colocar-se em suas fotografias direta ou indiretamente, inserindo em suas imagens partes de seu corpo ou os traços de seu deslocamento, não só fotografa como também acaba por inventar uma figura ou uma *persona* do “fotógrafo cego”. O quinto capítulo dedica-se a explorar a construção dessa figura por meio da análise de quatro autorretratos presentes no livro *Memórias do Brasil* (BAVCAR, 2003a). Partindo da análise do primeiro (autor)retrato que inaugura seu livro, levanto a hipótese que esta imagem apresenta um caráter de manifesto e invita-nos a pensar em suas fotografias enquanto imagens-manchas, as quais, ao dirigirmos nossos olhares esperando encontrar nelas as imagens feitas por um cego, são capazes de devolver uma imagem de nossa própria cegueira comum.

Longe de pretender esgotar o tema, esta pesquisa busca abri-lo a inúmeras interrogações que não se aquietam, já que pensar sobre a experiência e produções imaginais de pessoas cegas é também questionar a experiência imaginal dos videntes. O percurso percorrido aqui almeja desta forma, não tanto produzir respostas, mas sim reflexões sobre um pensamento por e com imagens a partir das fotografias e textos de Evgen Bavcar.



Evgen Bavcar – *Sem título.*

Capítulo 1 – Regimes de sensorialidade e a fotografia como máquina de afetos

“Mauthner observa que um dicionário de rimas é também uma máquina de pensar” – J. L. Borges

Jaques Aumont abre o primeiro capítulo de seu livro *A imagem* com a seguinte afirmação: “Se existem imagens é porque temos olhos: é evidente” (AUMONT, 2012, p.11). A despeito das considerações feitas na introdução do livro, na qual o autor considera que a imagem pode possuir outras formas de manifestação e de atualizações potenciais, sejam elas de ordem multissensoriais ou da ordem do intelecto, o autor, ao considerar as “imagens visuais” como foco da discussão de seu livro, coloca sobre a égide do funcionamento fisiológico dos olhos a gênese dessas imagens e seu *locus* privilegiado de atuação. Ou seja, nesta concepção é pelos olhos que criamos as imagens e nos relacionamos com elas.

O paralelismo entre o olho e a máquina fotográfica vem a reforçar a afirmação do autor: “É costume comparar o olho a uma máquina fotográfica em miniatura: está certo, desde que se atente que a comparação só se aplica à parte puramente óptica do processamento da luz” (AUMONT, 2012, p.14).

Tal relação de equivalência entre olho e máquina fotográfica pode nos ajudar a entender a reação de surpresa, espanto e/ou curiosidade que muitas pessoas esboçam ao se depararem com um fotógrafo cego. Já que desprovido daquilo que compreendemos como a faculdade fisiológica da visão, o cego supostamente estaria privado da relação com as imagens ditas "visuais". Isso porque, dentro desta concepção, as imagens existiriam em função de serem criadas e vistas pelo olho que partilharia com a máquina fotográfica uma relação de analogia.

A cegueira, enquanto uma categoria clínica instaura-se assim, por meio dessa expressão que sintetiza a comunhão de discursos científicos e biomédicos, como a antinomia da visão. Os cegos seriam aqueles que ao não poderem ver com seus próprios olhos (e por isso mesmo) não poderiam produzir ou se relacionar com as imagens “visuais”, tais como a fotografia.

Afinal, como um cego poderia fotografar e como poderia ver suas próprias imagens? Por que um cego fotografaria? Essas são indagações constantes que as pessoas fazem a

Bavcar, a outros fotógrafos cegos ou com baixa visão, e frequentemente também a mim quando comento sobre a minha pesquisa. Aqui talvez valha uma breve reflexão sobre um tema que percorre toda essa investigação: o que significa “ver”?

Eu acabara de ingressar no mestrado e encontrava-me no ateliê de um amigo artista plástico quando, Gustavo, que trabalhava em uma colagem, comentou sobre a sua condição de míope, afirmando possuir cerca de -13° de miopia. Minha reação à afirmação de Gustavo foi um misto de surpresa e curiosidade. Como grande parte dos seus trabalhos apresentam um jogo de cores que me chamam bastante a atenção perguntei se ele as enxergava bem; ao que me respondeu prontamente que enxergava as cores até melhor do que as outras pessoas. Dizia que, para ele, as cores eram percebidas melhor ao contrastarem-se umas com as outras, e que por ser míope lhe era possível aproximar-se muito do quadro para observar os pequenos detalhes; também podia levantar-se, afastar-se do quadro e conforme o fazia as cores se misturavam umas com as outras em espécies de borrões realçando seus contrastes.

Até então nunca havia me ocorrido que a miopia poderia interferir na percepção das cores, no entanto era o que ele me afirmava. E de fato, observando-o trabalhar o via sentado em um banquinho, chegar bem próximo ao quadro para colar os pequenos recortes de papel, e, após concluir algumas vezes este procedimento, se levantava e movia-se pelo ateliê observando o progresso de seu trabalho. Vez ou outra, não contente com o resultado que alguns desses pedaços exerciam sobre o todo do quadro ele os removia, reorganizava-os ou substituía por outros. Chegou a mencionar que às vezes os recortes parecem lhe pedir para ser colocados em determinados lugares, como se reivindicassem seu pertencimento, não adiantando tentar moldar outro pedaço recortado para ocupá-lo, mas tendo que assumir, para além da própria perspectiva, um lugar olhado pelas coisas ⁶ (BARTHES, 1990, p.85). Como se estas lhe devolvessem o olhar que lhes é dirigido.

Ocorreu-me então que a miopia (tida por um discurso biomédico como um distúrbio da visão passível de ser corrigido pelo uso de lentes ou de cirurgias) era, para Gustavo, além de algo constitutivo de sua maneira de ser e estar no mundo, uma ferramenta de trabalho que lhe permitia engajar-se de maneira específica com o quadro, ver melhor seus pequenos detalhes, acentuar o contraste entre as cores e responder às demandas e exigências dos

⁶ A expressão parafraseada de Barthes (1990, p.85) que em sua versão original “um lugar olhado das coisas” refere-se à confluência entre a geometria (a dióptrica) e o teatro na designação de um lugar para o espectador a qual seleciona os elementos que se tornarão visíveis ou não a ele, aqui trata-se de uma variação que procura criar uma flecha que aponta para ambas as direções, não só a do olhar lançado pelo espectador em direção às coisas que lhes são exibidas, mas um olhar lançado *por* elas capaz de afetar o espectador.

recortes de papel. O “enxergar melhor do que os outros”, neste caso, não significa ter “bons olhos”, mas ter um olhar diferente.

É também nesta direção que aponta o neurologista anglo-americano Oliver Sacks quando afirma que aquilo a que costumeiramente nos referimos como “deficiência”, “distúrbio” ou “doença”, é capaz de provocar impulsos criativos e gerar formas de vida e de existência nunca antes vistas ou imaginadas na ausência desses “males” (SACKS, 2006, p. 13).

Dentre os diversos casos relatados por Sacks (2016) chamo atenção aqui para o de Virgil: um homem cego desde a infância, que após uma cirurgia de remoção de catarata recuperou a faculdade da visão aos seus 50 anos. Sacks (2016) conta que quando Virgil abriu os olhos logo após a cirurgia este viu: luz, cores e movimentos todos misturados de forma indistinguível. Foi somente quando o médico lhe dirigiu a palavra que Virgil, sabendo que as vozes vêm dos rostos, pôde reconhecer que aquilo à sua frente tratava-se de um rosto. Sem ter criado uma memória sensorial capaz de relacionar a visão aos demais sentidos, Virgil, a despeito de poder ver, era ainda tido como cego pelas pessoas ao seu redor por conta de seu comportamento, sendo obrigado a passar por um processo de educação do olhar para aprender os códigos visuais e criar uma memória visual do mundo. Mais do que isso: como crianças em lojas de cristais ou em exposições de arte que são frequentemente censuradas pelos adultos que exclamam: “Se vê com os olhos e não com as mãos!”, Virgil, que já possuía a faculdade fisiológica da visão, via, mas não via como os outros. Essa “educação do olhar”, em certo sentido, corresponde a uma adequação às expectativas do que e como uma pessoa deve ver.

Isso não significa que os “videntes” – ou os *normovisuais* para utilizar o conceito de Benjamin Mayer Foulkes (2009) –, se orientem exclusivamente pelo sentido da visão. Significa, antes, que eles não concebem outras maneiras de ver que não a sua própria. Paradoxalmente, o termo que usamos para designar o impedimento à visão do outro diz respeito à nossa própria incapacidade de acessar o seu mundo de imagens.

O psicanalista Alfredo Vidales (2004), cego desde seus 18 anos, afirma que: “sem dúvida a impossibilidade de ver não está dada pelo cego senão pelo outro, que se refere a ele dizendo o que pode e o que não pode fazer” (VIDALES, 2004, p.108, tradução minha)⁷. Comenta que quando suas filhas eram pequenas, traziam desenhos para lhe mostrar.

⁷ Traduzido do original: “Sin duda, la imposibilidad de ver no está dada dpor lo ciego sino por el outro, quien se refiere a él diciendo lo que puedo o no puede hacer” (VIDALES, 2004, p.108). Este texto encontra-se no livro *Diálogos em la oscuridad* (2004), o qual cruza fotografias de Bavcar e de Gerardo Nigenda (fotógrafo cego mexicano), com relatos de outras pessoas cegas e poemas que abordam a temática.

Tomavam suas mãos e faziam com que seu dedo indicador percorresse os traços do desenho enquanto o descreviam e falavam do porque o fizeram. Tempos depois, perguntou às suas filhas o que elas pensavam quando indagava sobre algum detalhe presente no desenho que elas não haviam mencionado, ao que uma de suas filhas respondeu:

Pois nada, simplemente lhe dizíamos. Às vezes nos dávamos conta de que não o havíamos visto, creio que quando conversávamos víamos mais coisas. Sempre soubemos que para ver fotos ou outras coisas com você tínhamos que conversar; eu não sentia que eras cego, acreditava que era outra forma de ver (VIDALES, 2004, p.113, tradução minha).⁸

Neste fragmento do relato de Vidales (2004), o psicanalista vai ao encontro do que aponta Débora Diniz (2007) acerca dos modelos sociais da deficiência. Isto é, ao contrário das concepções funcionalistas do corpo que surgiram no século XVIII e predominam até hoje nos discursos biomédicos, a deficiência não seria um desvio de um corpo “normal e funcional” – o qual é, antes de tudo, um julgamento moral e estético –, as “deficiências” não são expressão de um corpo “anormal”, mas distintas formas de vida e de existência que encontram contextos sociais pouco sensíveis às diferenças. Vidales, que é cego, nos mostra que há outras formas possíveis de ver que se desenvolvem em contextos mais sensíveis nos quais as fronteiras entre corpos “normais” e “deficientes” se apagam em proveito da pluralidade e das trocas que possibilitam. Deste modo, estas outras formas de ver que emergem nestes contextos não dizem somente respeito à inclusão do cego na relação com as imagens, mas provocam também alterações nas próprias percepções dos videntes, tornando-os capazes de “ver mais coisas” ao aceitarem a validade de uma “perspectiva” diferente da sua.

“Ver”, portanto, apresenta-se não como uma propriedade de uma relação “visual”, mas como uma experiência de imersão multissensorial e coletiva envolvendo uma multiplicidade de “agentes humanos” e “não humanos”: no caso de Gustavo os deslocamentos de seu corpo e os recortes de papel, no caso de Alfredo Vidales as conversas com as filhas e a experiência da fotografia e dos desenhos enquanto objetos táteis.

Segundo a antropóloga inglesa Elisabeth Edwards (2012):

Fotografias se movem como objetos táteis entorno de grupos de pessoas. É novamente nestes contextos que o trabalho de Alfred Gell sobre a agência dos

⁸ Traduzido do original: “Pues nada, simplemente lo decíamos. A veces nos dávamos cuenta de que no lo habíamos visto, creio que quando lo platicábamos, veíamos más cosas. Siempre supimos que para ver fotografías u otras cosas contigo habíamos que platicar; yo nunca sentía que fueras ciego, creía que era outra forma de ver” (VIDALES, 2004, p. 113).

objetos foca nas maneiras pelas quais objetos, aqui fotografias, desencadeiam efeito e afeto, como coisas que, com ecos de Latour, são integralmente constitutivas de e construídas por processos sociais. As aplicações para as fotografias intersectam com a própria ontologia da imagem fotográfica em uma mediação multissensorial na experiência na qual efeitos sensoriais são efeitos sociais (EDWARDS, 2012, p. 230, tradução minha).⁹

Para Edwards (2012), é na vida social das fotografias que elas emergem como objetos relacionais imersos em redes de ser, contar e agir, os quais se estendem para além daquilo que a superfície da imagem exhibe visualmente, sendo necessário considerar, para além da imagem, a própria materialidade dos objetos. Alfred Gell (1998), autor citado por Edwards (2012) propõe justamente pensarmos nos objetos de arte como pessoas, como agentes sociais, já que para o autor, estes também teriam a capacidade de produzir e engendrar relações sociais.

É no cerne desta discussão que podemos situar as imagens e textos do fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar. Ao produzir e se relacionar com as imagens a partir de sua condição de cego, e ao problematizar essa relação em seus trabalhos, permite-nos situá-lo como uma alteridade privilegiada capaz de tencionar a pseudodicotomia cego-vidente segundo a qual: o cego por estar privado da faculdade fisiológica da visão supostamente também estaria privado dos processos de significação e construção de sentidos envolvidos nas relações com as imagens. Ao fazer isso, Bavcar abre caminho para repensarmos esses mesmos processos.

A crítica ao ocularcentrismo permeia grande parte do trabalho fotográfico e intelectual de Bavcar. Em uma conferência realizada no México¹⁰, o artista comenta algumas das dificuldades enfrentadas pelos cegos frente à inundação de imagens no mundo contemporâneo. Ele afirma que ao se estabelecer a imagem como meio privilegiado de informação, grande parte dela se torna inacessível para os cegos. Mesmo o cinema – a despeito de sua dimensão sinestésica e multissensorial – apresenta um entrave à acessibilidade. A audiodescrição se limita, frequentemente, à narrativa diegética, não descrevendo movimentos e enquadramentos de câmera ou elementos de cena os quais muitas vezes contradizem a narrativa. A velocidade do fluxo de imagens nos filmes torna impraticável uma audiodescrição satisfatória e sincronizada aos acontecimentos da cena. O

⁹ Tradução do original: “Photographs move as tactile objects around groups of people. It is again in these contexts that the work of Gell on the agency of objects has focused on the ways in which objects, here photographs, elicit both effect and affect, as things that, with echoes of Latour, are integrally constitutive of and constituted through social processes. Its application to photographs intersects with the ontology of the photographic itself in a multisensory mediation in experience in which sensory effects are social effects.” (EDWARDS, 2012, p.230) .

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HeZPOYfZqlo> (último acesso: 18/03/2019).

acesso aos computadores e à internet não está isento dessa problemática, tendo, para Bavcar, sofrido até mesmo um retrocesso nos últimos anos. Isso, pois quando a base dos computadores era textual, sistemas como *jaws* ou *voice over* podiam reconhecer melhor as informações de uma página do que agora quando a base se torna cada vez mais gráfica. Seria então preciso aperfeiçoar softwares e formas de descrição de imagens, e, quando não for possível descrevê-las, estabelecer metáforas ou analogias as quais podem envolver outros meios sensoriais como a música. Bavcar cita como exemplo a interpretação musical dos quadros de Polloch feita por John Cage¹¹.

Essas questões levantadas por Bavcar fazem com que tenhamos que recolocar no mapa de nossas preocupações os problemas referentes ao ocularcentrismo, mais precisamente no que se refere à hegemonia da visão nas sociedades ditas “modernas e ocidentais”, isto é, a visão tida como o sentido privilegiado na relação com o mundo e na produção de conhecimento, frequentemente aludindo às categorias como sentido da “objetividade” e da “verdade”. Mote de debates da Antropologia e dos assim chamados “estudos da cultura visual” a ideia de uma “hegemonia da visão” nestas sociedades tem gerado pouco consenso entre os pesquisadores.

Sara Pink (2015), por exemplo, nos lembra dos acalorados debates entre David Howes e Tim Ingold sobre o tema. Partindo de concepções diferentes sobre o fazer antropológico, Howes defende a tomada de modelos culturais como ponto de partida para pensar os sentidos e a percepção. O autor preocupa-se em analisar as divisões dos sentidos em diferentes modelos culturais e a importância que estes adquirem dentro destes mesmos contextos, por esta perspectiva acaba por afirmar o domínio da visão nas sociedades “modernas e ocidentais”. Ingold, por sua vez, refuta a ideia de ocularcentrismo e enfatiza a importância de pensarmos na percepção enquanto uma dimensão multissensorial dentro da qual os sentidos não se encontram separados.

Por sua vez, Mitchell (2006) ao refutar críticas aos ditos “estudos da cultura visual” também se posiciona perante esta discussão. Para ele, a “hegemonia do visível” está longe de ser uma exclusividade do período que denominamos por “modernidade” e que, por isso mesmo, pensar nestes termos em pouco (ou nada) contribui para nossos estudos. Acrescenta ainda que não existem meios ou mídias puramente “visuais”, sendo necessário atentarmos para a dimensão multissensorial da experiência com as imagens.

¹¹ Na mesma palestra realizada no México citada anteriormente, Benjamin Mayer Foulkes menciona um amigo de Bavcar que ao visitar exposições de arte com ele associava os quadros de Polloch interpretando através dos sons as sensações das pinceladas sobre o quadro.

Em suas reflexões, Bavcar aponta para o fato de que a maneira pela qual os fluxos de produção, consumo e circulação de imagens estão organizados deixam os “cegos” às margens do acesso à informação que circula por meio das imagens ditas “visuais”. No entanto, longe de compactuar com essa divisão excludente do sensível, Bavcar coloca no centro da discussão a existência de diferentes possibilidades de engajamento com essa “classe” de imagens situadas fora – ou para além – de uma concepção da imagem como propriedade exclusiva do “olho que vê” e que permitiriam aos cegos uma participação mais ampla nos processos coletivos de circulação da informação e de produção do conhecimento.

Proponho, então, pensar na coexistência de diferentes *regimes de sensorialidade*¹² como forma de reintroduzir a problemática do ocularcentrismo no debate antropológico e dos estudos da cultura visual por meio de outra abordagem. Tomo aqui emprestado o conceito empregado por Jaques Rancière (2017) para o qual os *regimes de sensorialidade* dizem respeito às formas de recorte do espaço comum e do modo específico de visibilidade. Pensando no museu como lugar em que objetos de arte são postos em relação e desvinculados de sua destinação primeira, Rancière (2017) afirma que:

É também por isso que em nossos dias ele poderá prestar-se a acolher modos de circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns. A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade (RANCIÈRE, 2017, p.59).

A estética, então, toma forma no trabalho de Rancière, não como uma teoria geral da arte, mas enquanto um exercício da política concebida como o espaço em que se configuram e reconfiguram as experiências sensíveis do mundo: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2012, p.16).

O *ocularcentrismo* poderia assim ser recolocado como um regime de sensorialidade pautado por uma concepção dominante ou normativa de corpo que orienta a experiência sensível dos espaços do comum. No entanto, não diz respeito à exclusividade do sentido da visão na relação com o mundo em detrimento de outros sentidos, refere-se antes à processos

¹² Toma-se aqui “regimes de sensorialidade” e “regimes de visibilidade” como expressões sinônimas.

de organização, produção, circulação de informação, conhecimentos e saberes. Contudo, esses regimes de sensorialidade normativos coexistem em tensão com outras articulações da experiência sensorial. Faz-se necessário, desta forma, que ao procurarmos abordar os sentidos e a percepção, levemos em consideração não só uma concepção de “cultura” calcada numa tentativa de delimitar a experiência do comum a partir de um contexto geral, mas procurar observar os movimentos de reinvenção da relação com as imagens que também são capazes de reconfigurar as experiências sensíveis.

Na esteira dessas preocupações, Bruno Latour (2008), propõe que a condição de estar vivo no mundo é a de ter um corpo, e que a aquisição de um corpo é um empreendimento progressivo que envolve o registro de diferenças no mundo e a capacidade de afetar e ser afetado por essas diferenças. Como exemplo, o autor cita o treinamento de narizes pela indústria de perfumes francesa mediado pelo emprego da *malette à odeurs* (com a qual o próprio autor estabelece paralelo com o treinamento do olhar pela fotografia) a qual consiste em uma maleta com diversas fragrâncias que variam das mais contrastadas até as mais sutis para as quais os corpos (antes de serem treinados) não conseguem perceber as diferenças: “Antes do treino, os odores atingiam os alunos, mas não o faziam agir, não os faziam falar, não os tornavam atentos, não os excitavam de formas precisas: qualquer grupo de odores produziria nos alunos o mesmo efeito ou afeto geral e indiferenciado” (LATOUR, 2008, p.41).

Para Latour (2008), a percepção não se encontra balizada pelo dualismo mente-corpo segundo o qual o mundo da percepção se define por “qualidades primárias” que se referem às propriedades ditas como “físicas” e “químicas” dos objetos, e de outro lado o mundo da invenção, imaginação e das narrativas culturais. O autor afirma que tal dualismo, longe de ser uma grande questão fundadora, é, na verdade, resultado da falta de uma definição dinâmica do corpo como processo de aprender a ser afetado. Neste processo, instrumentos técnicos, discursos sobre o mundo, narrativas, entre outros elementos se cruzam em uma rede sócio-técnica na qual interagem elementos e processos humanos e não humanos. Segundo este esquema, a fotografia, a *mallette à odeurs*, e outros instrumentos técnicos, discursos e instrumentos analíticos integram o corpo do sujeito que percebe, isto é: passam a constituir o meio pelo qual ele percebe e se relaciona com o mundo.

Estas ideias de Latour (2008) trazem reverberações das teorias de Gregory Bateson, para o qual:

[...] a palavra “ideia”, no seu sentido mais elementar, é sinônimo de “diferença” [...] De fato, o que nós designamos por informação – a unidade elementar da informação – é a diferença que faz a diferença [...] as diferenças entre o papel e a madeira são primeiro transformadas em diferenças na propagação de luz e som, e movem-se nessa forma para meus órgãos sensoriais. Mas quando as diferenças entram no meu corpo ao ativarem um órgão final, o tipo de viagem é substituído por uma viagem que é energizada ao mesmo passo por uma energia metabólica latente no protoplasma que recebe a diferença, a recria ou a transforma, a passa em diante (BATESON, 2000, p.459, tradução minha).¹³

No mesmo texto o autor imagina a experiência de um cego ao caminhar com sua bengala. Para Bateson (2000), neste caso, deve-se considerar cego-bengala-rua como parte de um mesmo sistema mental operante. Tal sistema é concebido pelo autor não como uma dicotomia entre corpo e mundo ou entre mente e objetos, mas como uma ecologia da mente na qual o ambiente, os objetos e os seres se integram. A mente assim não está separada do corpo sensível, mas tão pouco se encontra encarcerada neste. Dentro desta concepção Bateson (2000) chega a considerar uma “sobrevivência” das ideias em circuito:

Além disso, o próprio sentido de “sobrevivência” se torna diferente quando nós paramos de falar sobre a sobrevivência de algo delimitado pela pele e começamos a pensar na sobrevivência do sistema de ideias em circuito [...] as ideias, sob nova transformação, podem seguir pelo mundo em livros e obras de arte (BATESON, 2000, p. 467, tradução minha).¹⁴

Etienne Samain (2012) retoma os argumentos de Bateson e destaca o paralelo entre o trabalho deste e os de Aby Warburg¹⁵ e de Didi-Huberman que mencionam a sobrevivência das imagens (ou do pensamento por imagens), propondo que elas são *formas que pensam*, isto é: que as imagens ao combinarem nelas um conjunto de elementos e ao se associarem com outras imagens, possuem o potencial de suscitar pensamentos e ideias. Neste sentido seria

¹³ Traduzido do original: “[...] the word ‘ideia’, in its most elementar sense, is synonymous with ‘difference’ [...] In fact, what we mean by information – the elementary unit of information – is a difference wich makes a difference [...] the differences between the paper and the wood are first transformed into the differences in propagation of light and sound, and travel in this form to my sensory organs [...] But when the differences enter my body by triggering an end organ, the type of travel is replaced by travel wich is energized at every step by metabolic energy latent in the protoplasm wich recives the difference, recreates or transforms it, passes it on” (BATESON, 2000, p.459).

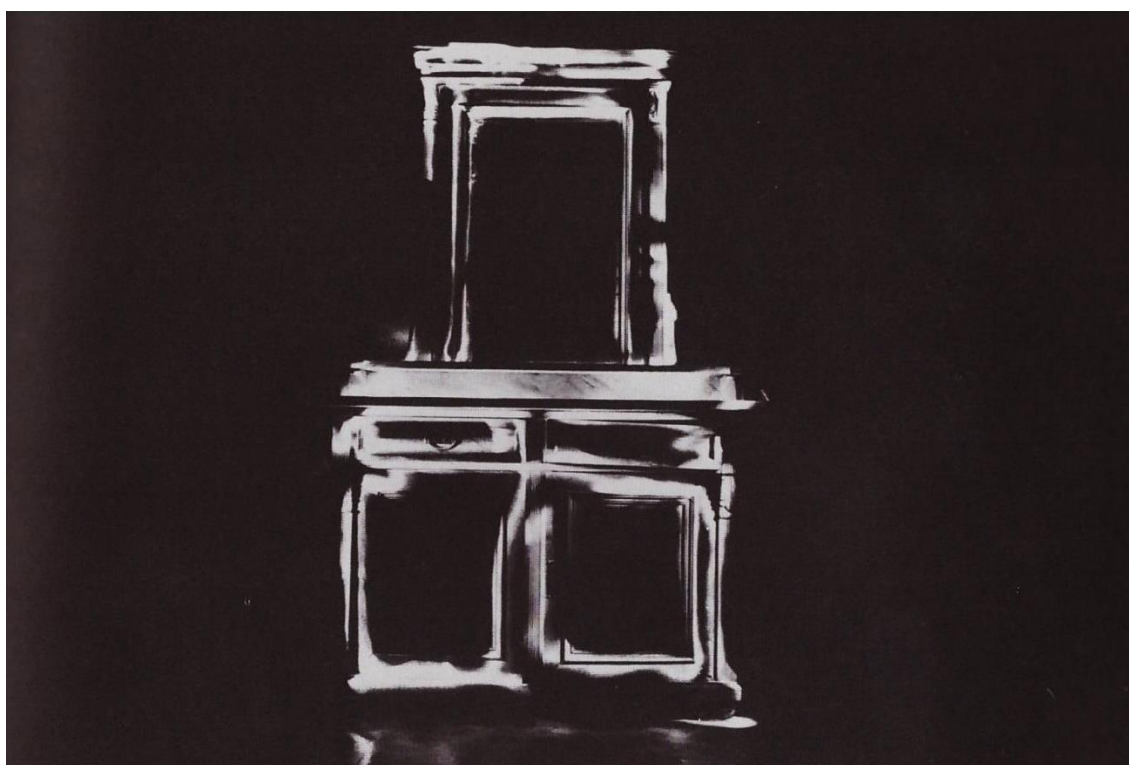
¹⁴ Traduzido do original: “Moreover, the very meaning of ‘survival’ becomes different when we stop talking about survival of something bounded by the skin and start to think of the survival of the system of ideas in circuit [...] the ideas, under futher transformation, may go on out in the world in books or works of art” (BATESON, 2000, p.467) .

¹⁵ Carlo Severi em seu livro *The chimera principle: na anthropology of memory and imagination* (2015), comenta sobre a trajetória e o trabalho intelectual de Aby Warburg, sua passagem pelos Estados Unidos e o contato com os etnólogos americanos. Neste texto podemos encontrar a referência ao trabalho de Alfred Haddon, professor de Gragory Bateson, o qual faz menção à “biologia das imagens”, talvez possamos encontrar aí uma origem comum entre estas duas correntes de pensamento que Samain associa em seu texto.

preciso levar em conta uma vida das imagens para além de seus produtores e de seus espectadores.

Tomando como base essas reflexões acerca da imagem retorno a Latour (2008) e a Rancière (2017) proponho então pensar a fotografia como uma *máquina de afetos*. Concebê-la como máquinas de produção de diferenças no mundo que produz simultaneamente um meio sensorial e um meio sensível a partir de agenciamentos coletivos, que envolvem tanto atores humanos como não humanos, em um processo que engendra: corpos, desejos, afetos e políticas. A partir desta concepção pretendo tentar compreender como as imagens fotográficas, em especial as produzidas por Evgen Bavcar, podem operar, ou até transitar, entre diferentes regimes de visibilidade¹⁶.

¹⁶ Para outros desdobramentos, mas com uma abordagem próxima a nossa ver os trabalhos de Penha (2013, 2015)



Evgen Bavcar – *Icône.*

Capítulo 2 – Entre os cegos e os videntes: as imagens

2.1 Lançado o convite



Evgen Bavcar, – *Sem título*. Fotografia da série: “Eslovênia”.

Abro esta seção com uma imagem, a meu ver, emblemática na obra de Bavcar. Uma imagem que prenuncia uma aventura por vir nos convidando a seguir pela trilha noturna que vai da claridade mais próxima de nós até a escuridão que de alhures se anuncia, nos fita e nos provoca a marchar em direção ao desconhecido, à obscuridade.

Em outras palavras, como um convite introdutório à sua obra, o fotógrafo parece querer nos conduzir por um mundo de imagens distintas daquelas que nos habituamos a olhar. Sejamos nós videntes ou não, encarar as fotografias de Bavcar é se abrir ao outro e a seu mundo (quase) secreto de imagens. Certamente, disso surgem algumas perguntas as quais antecipam nossa aventura, e, ao mesmo tempo, nos preparam e motivam a seguir em frente: o que nós (principalmente os videntes) buscamos ao olharmos as imagens de um fotógrafo cego? O que nelas esperamos encontrar?

Será que nelas procuramos aquilo que nós (videntes) vendo não vemos? Será que buscamos as imagens de um outro antes veladas ou inacessíveis para nós? Ainda mais a fundo

nessas questões, talvez resida outra: a de saber onde está a cegueira (se é que ela está) nessas imagens (MONTIEL, 2014).

De um modo ou de outro, encarar as fotografias de Bavcar, conhecendo a peculiaridade da trajetória do artista, envolve diversas questões que nos pungem, nos tocam no âmago e nos fazem mover em direção aquilo que desconhecemos e que buscamos entender. Procuramos alguma dimensão de *conhecimento* neste *não-saber*, claro, isto sem deixar de lado nossas próprias experiências as quais iluminam parte do caminho, mas apenas na medida – na justa medida e na medida justa – em que elas são capazes de nos aproximar desse universo que para nós videntes é desconhecido: as imagens dos cegos. Uma questão, portanto, também de *reconhecimento* (legitimação) das imagens do outro.

Quiçá essas imagens possam de alguma forma nos comunicar uma experiência imaginal¹⁷ de um grupo de pessoas as quais, por conta de uma diferença inscrita em seus corpos, tiveram seus olhares negados. Agora, estes olhares se levantam e encontram um meio para vir nos fitar. Olhares tão potentes que são capazes de suspender, ao menos por alguns instantes, a definição de cegueira ao passo que (nós videntes) reconhecemos que não temos acesso a essas imagens que os cegos reivindicam¹⁸, a não ser de forma mediada, neste caso, pela fotografia.

Se esperarmos encontrar, nessas imagens, respostas para as nossas inquietações, talvez este caminho rumo ao desconhecido seja já uma espécie de resposta antecipatória. Já que como coloca Marie-José Mondzain (2017): “[...] aquele que se inquieta com nosso estado, quer dizer, com o nosso ser, só podemos responder interrogando, ao nosso modo, sobre nosso destino comum ou, mais precisamente ainda, sobre nossa destinação como única questão do comum” (MONDZAIN, 2017, p. 53). Evoca assim uma leitura de sinais, como os adivinhos que dirigindo nossas questões às estrelas ou às vísceras dos animais liam nelas o destino dos homens (BENJAMIN, 1987, pp. 108-113). Imagem de uma admonição que antevê de nossa jornada conjunta pelo escuro da noite em direção a um novo alvorecer (BAVCAR, 2005).

¹⁷ A opção pela expressão “imaginal” (ou “imaginais” na forma plural) provém da leitura da edição portuguesa de Antropologia da Imagem (BELTING, 2014). Tal forma expressiva tem a vantagem de estabelecer uma correlação entre imagem e imaginação.

¹⁸ Adauto Novaes (2000) a esse respeito escreve que: “[...] penso que nos espantamos com o fotógrafo cego por dois motivos: porque temos dificuldade de admitir que o outro vê diferente de nós e, segundo, não haveria em nós uma atrofia dos outros sentidos exatamente em decorrência da potência deste sentido privilegiado em nós que é o olhar?” (NOVAES, 2000, p. 32).



Evgen Bavcar – Sem Título. Fotografia da série: “Eslovênia”.

No meio da noite, abrir os olhos. Escavar do fundo da memória, fazer surgir das trevas uma nova luz e uma nova imagem que conservem seu berço de escuridão (BAVCAR, 2005, p.157). Abrir uma “pupila negra” (TESSLER, 2003, p. 10) no centro de uma íris luminosa, criando com a fotografia um olhar que vem nos encarar. Mirar o mistério destes olhos que nos fitam; olhar dentro deles para tentar descobrir que imagens têm de nós, que imagem nos devolve (ou nos dá) de nós mesmos.

Se aceitarmos o convite do artista para esta jornada rumo ao desconhecido, passeando por suas “galerias interiores” (BAVCAR, 2003b, p. 117), faz-se importante conhecermos um pouco mais sobre o que pensa nosso anfitrião, como o mesmo encara seu próprio trabalho, e, quiçá assim, poderemos refinar nossas questões, aprender a olhar ou o que esperar encontrar nessas imagens.

O caminho rumo ao obscuro é incerto e não conduz a um destino predeterminado. De fato, existem outras formas possíveis de trilhá-lo que nos levariam a lugares nos quais pouco ou nada importa do que o artista (ou autor) pensa de sua obra, mas se é a relação entre a cegueira do artista e suas imagens que nos interessa, é mister não ignorá-la. Busquemos então compreender um pouco melhor o olhar do artista; por suas imagens e também por suas palavras.

2.2 Entre palavras e imagens: fotografia e os processos de construção da realidade



Evgen Bavcar – *Moisés de Michelangelo com autógrafo.*

A relação entre palavras e imagens é muito cara à Evgen Bavcar. Recorrendo aos mitos cosmogônicos, o fotógrafo busca realizar uma arqueologia das imagens e do olhar. Tal como no exemplo da gênese bíblica segundo a qual o mundo primeiro era trevas, e, somente depois surge a luz pela ação do verbo divino: *fiat lux*. Em tal narrativa, é pela ação da palavra que surgem as imagens. No entanto, com a aparição da luz (para o filósofo e fotógrafo) é a própria face de Deus que se oculta, tornando-se apenas possível acessá-la indiretamente por meio das imagens. Deste modo, se a luz é aquilo que permite ver, pode ser também um véu que recobre e oculta. Decorre disto que, na interpretação de Bavcar, os ícones da tradição cristã são “imagens do invisível”, meios de acesso a algo que está para além do que a imagem apresenta visualmente (BAVCAR, 2005).

A estreita relação entre o verbo e as imagens é explorada também por meio de outros exemplos. Considerando o verbo o espaço de criação das imagens mentais, o lugar das “trevas” que necessariamente tem de ser levado em conta em uma arqueologia da luz, Bavcar (2000) discorre sobre a estátua *Moisés* (feita por Michelangelo) cujos cornos em sua cabeça seriam resultado de um erro de tradução que serviu de suporte à sua figura. Não tendo visto

Moisés teria sido, para Bavcar, o espaço do verbo o fornecedor da imagem mental que Michelangelo depois trabalhou na pedra (BAVCAR, 2000, p. 9).

Há assim um fluxo entre aquilo que Hans Belting (2014, 2005a) veio a denominar por *imagens endógenas* e *imagens exógenas*. Concebendo a produção de imagens um ato simbólico que deve ser tratado como algo distinto da percepção visual cotidiana, Belting (2014) aponta que a própria definição do conceito de imagem comporta estes dois termos. As *imagens endógenas* seriam aquelas próprias de nosso corpo tais como as imagens dos sonhos; já as *imagens exógenas* necessitariam sempre de um *medium* (um corpo técnico e material) para atingir nosso olhar. Tais definições tecidas por Belting (2014, 2005a) são derivadas dos estudos de Jean-Pierre Vernant sobre as imagens no pensamento pré-clássico no qual haveria a separação entre o *eidolon* (entendido enquanto imagem de um sonho, ou como a aparição de um deus, ou do fantasma dos ancestrais mortos, uma imagem, portanto, transitória e efêmera) e o *kolossos* o qual compreende o artefato material no qual a imagem vem a se fixar. Estes dois termos remontam ainda ao corpo humano o qual constitui o terceiro parâmetro desta configuração: é o corpo que experimenta o *eidolon* e fabrica o *kolossos*. Neste sentido, a empreitada teórica de Belting (2005a) caminha em direção à tentativa de generalizar os termos propostos por Vernant para pensar as imagens em termos de relações recíprocas e triangulares estabelecidas entre corpo, imagem e meio.

No caso da estátua de Michelangelo podemos compreender que as palavras traduzidas do velho testamento vêm a fornecer ao artista subsídios imagéticos que comunicam à sua experiência e memória compondo com estas uma *imagem endógena* que encontra no substrato material da pedra um corpo a se fixar. Um corpo que se não a torna pública, certamente a introduz no espaço social e permite à imagem por ele circular.

No entanto, isso não quer dizer que haja uma ruptura ou divisão bem delimitada entre as imagens de nosso corpo e as *imagens exógenas*. Há, para Belting (2005a), um fluxo ininterrupto entre elas que acarreta em uma constante transformação de ambas. Tão pouco as *imagens endógenas* dizem respeito somente ao “indivíduo”, elas se articulam também com as produções imaginárias coletivas e historicamente determinadas. De algum modo, portanto, não estamos longe da ideia de “sobrevivência” exposta na seção anterior, já que as “imagens não estão nem na parede (ou na tela) nem somente em nossa cabeça. Elas não existem por elas mesmas, mas elas acontecem¹⁹; elas tomam lugar [...]”²⁰ (BELTING, 2005b, p.302, tradução

¹⁹ Voltaremos novamente nesta noção de imagem como acontecimento no quarto capítulo desta dissertação.

minha). Mas, se o *medium* exerce importante função na circulação e transmissão das imagens, quais seriam os meios pelos quais nosso artista cego teria acesso às imagens ditas visuais?

Bavcar (2001b) responde categoricamente esta questão afirmando-se um “iconoclasta exterior” e um “iconófilo interior”: “Exteriormente, eu estou sobre o plano do verbo. Interiormente, sobre aquele das imagens” (BAVCAR, 2001b, p. 37). É dizer que, por sua condição de cego, poucas são as imagens das quais pode ter uma apreciação estética direta (as esculturas são um exemplo), necessitando do olhar do outro para ter acesso às imagens²¹ presentes em superfícies bidimensionais, no entanto, “interiormente” possui suas *imagens endógenas* formadas a partir de sua memória e imaginação, as quais permitem o reconhecimento das *imagens exógenas* que lhe chegam por meio de palavras e descrições. Neste caso, podemos compreender que o meio de transmissão da imagem é muito mais complexo, envolvendo uma rede de trocas simbólicas que se estabelecem em determinado encontro entre distintos agentes: o quadro, os observadores que descrevem as imagens e o próprio Bavcar. Neste processo dificilmente poderíamos separar as *imagens endógenas* das *exógenas* já que para descrever uma imagem é preciso antes decodificá-la, fazer com que ela se comunique com nosso universo de *imagens endógenas*, para, em seguida, comunicá-la por meio das palavras, isto é: palavras que sirvam elas mesmas como suportes ou veículos das imagens. Poderíamos aqui pensar em todas as obras e galerias, reais ou imaginadas, que nos chegam por meio desta técnica de descrição de imagens que os gregos chamavam de *ekphrasis*²². As imagens, portanto, existem em um circuito de permanente transformação, sendo a forma pictórica apenas uma de suas múltiplas possibilidades de existência.

Se por um lado o suporte material das imagens nos assegura de que olhamos para o mesmo objeto, por outro é ilusório crer que ali vemos as mesmas coisas. Tal crença só poderia ser sustentada por uma concepção desencarnada do olhar que não leve em conta a pluralidade dos corpos (suas diferentes trajetórias e experiências), e a diversidade das práticas imagéticas.

²⁰ Tradução do original: “Images are neither on the wall (or screen) nor in the head alone. They do not exist by themselves, but they happen; they take place [...]” (BELTING, 2012, p. 302).

²¹ Há também, para nós videntes (ou *normovisuais*) aquelas imagens que não vimos, mas que nos são descritas oralmente ou por meio de textos, como cenas de filmes, fotografias, quadros, entre outras. No caso de Bavcar chamo atenção para o filme *Les pouses* que este dirigiu juntamente com Roland Platte. Não tive acesso à esse filme, mas ele me chegou por meio da descrição de Amir Labaki (2000). Neste filme, um cego que seria furtado por uma dupla de ladrões, acaba por surpreendê-los ao conduzi-los por um passeio ao museu durante o qual demonstra o como pode apreciar as obras de arte. Diante do quadro de *Les Pouseses* de Seurat, ele pede para que a garota que ele conduz pelo passeio descreva o quadro detalhadamente e assuma as poses dos personagens da tela, assim, tocando no corpo do interlocutor, o cego pode perceber as poses dos personagens representados (BAVCAR, 2001b).

²² Mitchell (2005) assinala que a “regra crucial” da *ekphrasis* é que o outro *médium* da imagem nunca se torne visível ou tangível a não ser por meio da linguagem, o que para alguns lhe confere o caráter de um modo de transmissão indireto que requer um complemento na “mente” do leitor.

No caso dos cegos, Alfredo Vidales²³ (2004) afirma que estes compreendem as descrições das imagens não tanto como uma transmissão direta destas, mas segundo o que as palavras signifiquem para ele:

Uma imagem nos serve como pretexto para evocar outras que nos enchem de recordações, que a sua vez nos permitem incorporar outras imagens, as imagens *nossas*. Assim podemos conceber o modo que o cego poderá conformar um sem número de imagens sobre a base da imagem visível que o outro descreve, criando com sua imaginação algo que está para além do plasmando nesta²⁴ (VIDALES, 2004, p.111, tradução minha).

Podemos aqui acrescentar aos câmbios entre as *imagens exógenas* e *endógenas* a experiência “subjetiva” do olhar. O olhar não é desprovido de processos mnemônicos e imaginativos. Por “subjetividade” não desejo remeter à ideia de indivíduo (ou sujeito) como núcleo duro da percepção das imagens, mas sublinhar o fato de que esta sempre se dá nos interstícios dos encontros entre as imagens e os corpos marcados por trajetórias e experiências singulares (e singularizantes), ainda que compartilhadas. A defesa dessa experiência singular é, também, um dos elementos que possibilita a criação de balizas discursivas que evitam as concepções normativas do corpo e da percepção, permitindo tomar posição frente às imagens: participar da disputa sobre o *que* essas imagens dão a ver, tomar parte das trocas simbólicas, participar do debate, da política e da vida comum. Uma maneira de reivindicar o direito à complexidade, à singularidade da experiência frente aos discursos homogeneizantes pautados por um modelo ideal do corpo (com pretensões universais) que exclui do direito de participação do comum as diferenças que põem este mesmo modelo em xeque.

Assim é que uma disputa política sobre o “*que*” das imagens pressupõe igualmente uma disputa tanto sobre os corpos que as produzem quanto sobre o modo de posicionamento dos corpos frente a elas (os modos de vê-las e os processos que estes engendram). Isto está no cerne da discussão travada por Jaques Rancière (2009) sobre a *partilha do sensível*, a qual

²³ Mencionamos no primeiro capítulo um fragmento do texto deste psicanalista mexicano cego desde seus 18 anos, no qual comenta sobre o processo de ver imagens junto a suas filhas, o que envolve, para além da descrição, uma percepção tátil das imagens e um diálogo sobre o “que” das imagens, no qual frequentemente os próprio videntes (“normovisuais” como denomina no texto) acabam por se dar conta de coisas que não haviam observado antes nessas imagens. O próprio Bavcar descreve algo semelhante quando nos conta que ao questionar Jean Clair sobre a assinatura de Balthus em seu quadro *O atelier e seu mestre* (que Clair tentava descrever à Bavcar), Clair se deu conta de que o B da assinatura do artista tinha a mesma forma do corpo feminino representado no quadro (BAVCAR, 2001b).

²⁴ Traduzido do original: “Una imagen nos sirve como pretexto para evocar otras que nos llenan de recuerdos, que a su vez nos permiten incorporar las otras imagenes, las imagenes nuestras. Así podemos concebir el modo que el ciego podrá conformar un sin número de imágenes sobre la base de la iamgen visible que el outro dicribe, creando con su imaginación algo que está más allá de lo plasmado en ésta” (VIDALES, 2004, p. 111).

delimita simultaneamente “[...] um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Mas o que é o *comum*? Se entendermos que o termo se refere àquilo que é “compartilhado por todos”, faz-se importante, para compreender um pouco melhor este conceito, consultar a definição do termo “público” cunhada por Hannah Arendt:

O termo público denota dois fenômenos intimamente correlatos, mas não completamente idênticos. Significa, em primeiro lugar, que tudo o que aparece em público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do ser visto e ouvido, mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos do espírito, os deleites dos sentidos – levam uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo que assumam um aspecto adequado à aparição pública. A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais (ARENDR, 2017, p. 61).

Essa definição do termo “público”, portanto, destaca as evidências sensíveis as quais nos asseguram da realidade do mundo, sendo as imagens (*exógenas*) uma forma possível de compartilhamento de sua experiência que pode, por meio destas, aparecer publicamente. Ou seja: tomar parte do conjunto de coisas que, para nós, constituem a realidade do mundo e que também são constitutivas das nossas possibilidades de agir e nos relacionar uns com os outros. É neste sentido que nos é possível afirmar que as imagens não *representam* o real, mas *constroem* o real²⁵ (KOSSOY, 2005).

A construção da realidade por meio da criação de imagens que venham a constituir o espaço comum é tema tratado pelo próprio Bavcar (2000). Em uma passagem de seu texto *A luz e o cego* o fotógrafo afirma que:

Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada da possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros [...] As pessoas que olham diretamente as minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar da realidade materializada dos meus atos mentais (BAVCAR, 2000, P. 24).

²⁵ Também para Rancière (2017) a imagem “é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um ‘senso comum’ é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhe são conferidos. É também a forma do convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas” (RANCIÈRE, 2017, p. 99).

A produção de imagens fotográficas fornece os meios para o fotógrafo tornar pública sua experiência sensível pessoal, mas somente na condição de que essa experiência assuma “um aspecto adequado” à sua aparição. Se este aspecto corresponde à possibilidade destas imagens se comunicarem com os outros, podemos assim compreender que elas necessitam de sua formulação (transformação) em termos de uma *linguagem* em um sentido lato do termo. Uma linguagem compreendida não como uma forma de transmissão direta de uma mensagem codificada, mas antes, para usar os termos de Merlau-Ponty (2013), trata-se de uma mensagem “indireta ou alusiva” (MERLAU-PONTY, 2013, p.65).

Partindo da linguística saussuriana o filósofo entende que os significados só aparecem na relação lateral estabelecida entre os signos e como que no intervalo entre as palavras. A linguagem assim se expressa “tanto pelo que ‘diz’ quanto por aquilo que “não diz”” (MERLAU-PONTY, 2013, p. 67), como os intervalos tonais entre as notas musicais os quais possibilitam que a mesma melodia seja executada em tonalidades distintas . As palavras são, portanto, capazes de comportar diferentes significados dependendo do contexto em que são articuladas. Os significados das palavras estão, por assim dizer, em um processo de gênese ininterrupta.

Merlau-Ponty (2013), a partir de sua leitura de Malraux, reúne linguagem e pintura enquanto “duas figuras de uma mesma tentativa”: a da “expressão criadora” (MERLAU-PONTY, 2013, p. 70). Se a linguagem, para o filósofo, deve ser compreendida menos como um meio do que como um ser, isto se deve ao fato de que ela é capaz de presentificar o sujeito enunciador pela sua maneira particular de articular as palavras (e talvez aqui também devêssemos incluir os gestos) que anuncia uma atitude de ser e estar no mundo. De modo semelhante, no caso da pintura, o que orientaria o artista seria a busca por uma interpretação do mundo por meio de sua obra. Para isso o artista conjuga signos que remetem à sua experiência sensível e os torna compossíveis no quadro onde opera, então, de maneira semelhante à articulação das palavras em uma frase. O pintor opera uma interpretação da relação entre as coisas e o sensível (MERLAU-PONTY, 2013).

Este caráter intervalar, o qual estaria no cerne da linguagem e estabeleceria uma relação possível desta com outras formas expressivas, pode conduzir-nos de volta ao segundo aspecto do termo “público” tratado por Hannah Arendt (2017):

Em segundo lugar, o termo “público” significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que privadamente possuímos nele [...] Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto

entre os que o possuem em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si (ARENDR, 2017, p. 64).

A comparação pode parecer um pouco forçosa visto que os autores estão tratando de temas e preocupações bastante distintas, mas chamo atenção para o aspecto do “espaço-entre” destacado por Arendt (2017). Haveria um intervalo entre as palavras pelo qual o significado pode se manifestar, assim como haveria um intervalo entre as pessoas constituído por coisas que simultaneamente as separam e as colocam em relação. Importante notar que tais coisas, para Arendt (2017), são obras de fabricação humana tais como as obras de arte as quais constroem uma duração do mundo que transcende a própria existência de seus criadores. Tal espaço intervalar é primordial para o desvelamento do agente que age e fala sobre essas obras que engendram estes mesmos espaços relacionais. Arendt (2017) chega mesmo a considerar que:

Como esse desvelamento do sujeito é parte integrante do todo, até mesmo da mais “objetiva” interação, o espaço-entre físico e mundano, juntamente com os seus interesses, é recoberto e, por assim dizer, sobrelevado por outro espaço-entre inteiramente diferente, constituído de atos e palavras [...] (ARENDR, 2017, p. 226).

As palavras, as imagens pictóricas, as obras de arte no geral, constituem então o espaço comum ao passo em que fornecem o substrato sobre o qual podemos repousar nossa atenção e ter a certeza de que falamos sobre as mesmas coisas, ainda que de posições inteiramente distintas. Constituem ainda esse espaço comum na medida em que permitem encontrar a “meia luz” entre a visibilidade do espaço público, a qual elege os objetos sobre os quais dirigimos nossa atenção, e a obscuridade do espaço privado que resguarda nossa existência da exposição do domínio público (ARENDR, 2017).²⁶

A partir destas definições, compreendemos melhor a necessidade de buscar de comunicar suas imagens:

²⁶ Importante destacar aqui que tais concepções acerca dos domínios públicos e privados também foram construídas no ocidente por meio de imagens. Hans Belting (2017) destaca a transposição feita por León Battista Alberti da ideia do olho como “janela da alma” para a pintura. Assim, a janela aparece como uma forma simbólica que se abre para o mundo exterior separando a “escuridão do domínio privado” e sua abertura para a luz do “domínio público”. Belting (2017) ainda contrapõe a noção de janela da cultura ocidental aos muxarabis árabes. Nestes últimos a janela é transparente à luz, mas opaca ao olhar. O muxarabi não abre o interior à vista do exterior, mas faz com que a luz adentre o ambiente interno formando imagens geométricas que atraem para si os olhares. Deste modo não só a janela, mas também a luz é uma forma simbólica que carrega especificidades culturais e que também delinea diferentes concepções e papéis de sujeito, ou seja, de alguma maneira intervém na concepção de sujeito e na vida política (BELTING, 2017).

Comunicando a outrem as imagens de meus próprios algures, faço de minha fotografia uma espécie de diálogo que lhe assegura uma existência interativa. De resto, contento-me com luminosidades frágeis que clareiam meus espelhos interiores e dão um sentido às imagens dos sonhos. Pois, o que se esquece com muita frequência, os sonhos também precisam de esclarecimento e de ícones aos quais endereçar nossas preces noturnas (BAVCAR, 2003^a, pp. 141-142).

A necessidade de “ícones” (*imagens exógenas*) se dá na medida em que as *imagens endógenas* demandam um suporte para aparecerem publicamente e assim se tornarem um meio possível para a comunicação com o outro. Retomando a concepção de Bavcar (2003a) sobre os ícones como “imagens do invisível”, podemos entender melhor a posição do fotógrafo em uma multiplicidade de aspectos. Em primeiro lugar, os ícones são “imagens do invisível” porque dão uma forma e existência pública às *imagens endógenas*, ainda que não correspondam inteiramente a essas imagens, trata-se de sua formulação em termos de uma “linguagem” passível de ser compartilhada. Em segundo lugar, justamente por não remeterem diretamente às *imagens endógenas* que os originaram, os signos das imagens devem ser entendidos enquanto conjunto de elementos que requer interpretação. Em terceiro lugar, porque suas *imagens endógenas* não correspondem à lógica do visual, ainda que este constitua parte deste processo de comunicação com o outro.

Se como escreve Merlau-Ponty (2013): o pintor “enquanto pinta, é sempre a propósito das coisas visíveis, ou, se é ou ficou cego, a propósito desse mundo irrecusável a que chega por outros sentidos e do qual fala em termos de quem enxerga” (MERLAU-PONTY, 2013, p.86). Podemos interpretar o motivo pelo qual Bavcar recorrentemente afirma que os “originais” estão em sua “cabeça”, visto que a criação de imagens exógenas, a partir de suas *imagens endógenas*, acarreta um exercício de *tradução* com todos os ganhos e perdas que tal exercício implica. Por um lado, com a tradução perde-se as referências e conexões originárias de um pensamento, de uma sensação ou de uma imagem; por outro ganha-se a possibilidade de compartilhá-lo com o maior número de pessoas possível, de torná-lo público e possibilitar que novos olhares e interpretações advenham. Assim a necessidade de imagens, nossa “iconofilia”, justifica-se na medida em que “ter imagens” significa poder compartilhar nossas experiências e torná-la objeto comum de debate e parte integrante dos processos políticos.

Desta forma compreendemos melhor o porquê para Bavcar (2005): “Confundido visual e visível, invisível e ausência de visão, tornamo-nos escravos das imagens como se estas formassem uma cadeia inquebrantável, em que nenhum elo fosse diferente do outro.” (BAVCAR, 2005, p.151). A ausência de visão, só poderia ser tida como ausência de imagens se as compreendêssemos enquanto uma forma de transmissão não mediada, que esgota suas

significações pelo estabelecimento de uma relação direta com o seu referente, sem necessidade de interpretação. Uma rápida explicação sobre estes termos faz-se importante aqui.

Por “visual” podemos compreender dois fenômenos distintos ainda que correlatos. O termo primeiramente diz respeito a um modo de ser no mundo calcado pela percepção ocular, mas que não necessariamente refere-se às imagens, já que os olhos não são instrumentos de reprodução ou representação do mundo (INGOLD, 2015, p. 207), e as imagens não se esgotam apenas nos dados sensíveis que oferecem à nossa vista. O termo também pode fazer alusão à *visualidade*.

Segundo Nicholas Mirzoeff (2016), a *visualidade* é um termo do início do século XIX que alude aos processos de visualização da história a fim de torna-los perceptíveis à autoridade. A produção de *visualidade* envolve não só a produção de imagens, mas também os atos de nomear, classificar, categorizar e definir. *Visualidade* é então uma forma de demarcação do espaço social e de atribuição de identidades que aprisionam os indivíduos (e os coletivos) e os tornam suscetíveis ao controle da autoridade. Corresponde assim ao processo de colonização das identidades tratado por Pinney (2017). O aprisionamento das identidades a partir das imagens da *visualidade* é também uma tentativa de captura da imaginação (e da produção de *imagens endógenas*) daqueles que são assim visualizados.

Se, para Belting (2005a), a iconoclastia do bizantino consistia na destruição das *imagens exógenas* na tentativa de fazer com que elas também desaparecessem da imaginação e da memória daqueles que as cultuavam; a produção de imagens e a iconofilia da *visualidade* tenta alcançar o mesmo efeito pelo processo inverso: hiperexpõem imagens sob um *ponto de vista único* com objetivo de que esta hiperexposição ofusque as *imagens endógenas* dos sujeitos submetidos à autoridade, retirando estas imagens do espaço comum, isto é: do debate e dos processos de deliberação. Com isso, a autoridade tenta tomar controle sobre os processos de produção de subjetividades e de identidades procurando regular o modo que as pessoas podem aparecer no espaço público, e, com isso, obstruir suas possibilidades de atuação política. A *visualidade* não exclui também a produção de modelos normativos que servem como base para classificar os corpos e as identidades dos indivíduos submetidos à autoridade. Assim, ela pressupõe igualmente um modelo ideal de corpo: “A *visualidade* era

considerada masculina, em tensão com o direito a olhar²⁷ que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, queer, ou trans” (MIRZOEFF, 2016, p. 747).

Já a ausência de visão se opõe ao visual e à visualidade. Os cegos (e as pessoas consideradas deficientes visuais) fazem parte daqueles que são excluídos do processo de visualização da história à autoridade, sendo frequentemente subordinados a ela. Ao mesmo tempo, que não compartilham do mesmo modo de ser e estar no mundo que os *normovisuais*. Constituem então em um grupo politicamente minoritário que não se reconhece nas representações fabricadas pela visualidade.

O visível, por outro lado, não se resume ao visual (no sentido do aspecto visual das coisas), antes consiste em um modo de fazer aparecer as coisas no espaço social. O invisível não se opõe ao visível, eles tecem juntos as malhas de um mesmo tecido (MERELAU-PONTY, 2014). O invisível não é o não-visível, nem a ausência de visão, antes é como o intervalo entre as palavras ou entre as notas musicais de uma partitura. É aquilo que estabelece a articulação entre as coisas permitindo comunicá-las, advir delas significações, entrevê-las. Assim é que as palavras podem referir-se ao invisível, ou seja, ao que é articulado pelo visível da imagem. Assim é também que as palavras podem fazer ver²⁸:

A todo momento o verbo efetua o retorno do invisível; oferece-nos a possibilidade de novos olhares, quer dizer, a imagem justificando-se por si mesma. Desse modo, ele evita a morte da imagem, já que cria sua necessária oposição e, assim, sua razão de ser (BAVCAR, 2005, pp. 151-152).

O “olhar”, por assim dizer, não está no plano da percepção, ele se situa no plano da significação. O olhar não diz respeito diretamente à experiência sensível, antes trata-se da articulação desta em termos de uma linguagem, uma *iconografia*. O olhar está no nível das trocas simbólicas, dos processos de produções de identidades políticas e das trocas “intersubjetivas” (BARBOSA, 2012).

²⁷ Trataremos do direito a olhar no terceiro capítulo desta dissertação, no entanto por ora podemos entendê-lo como a reivindicação de autonomia das minorias políticas, sujeitas aos aprisionamentos identitários e subjetivos desencadeados pela visualidade, em relação a autoridade. Tal reivindicação consiste em criar suas próprias imagens, uma maneira de trocar olhares cada um reinventando o outro (MIRZOEFF, 2016).

²⁸ Didi-huberman (2010) também aponta para esta relação quando escreve que: “o historiador da arte pode ainda seguir Benjamin quando este afirmava que ‘a língua é o lugar onde é possível encontrar’ as imagens dialéticas, o que também quer dizer: explica-las, produzir novas [...] uma forma compreendida numa escrita ela mesma ‘imagética’ – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.181).

2.3 Trocando olhares: a fotografia como processo dialógico e a criação de identidades compreensivas

Refletir sobre o papel do olhar nos processos de troca e de produção de identidades políticas, em nosso caso, demanda também o esforço de compreender como estes processos são engendrados e articulados por meio de imagens. Proponho então, para dar prosseguimento à nossa discussão, iniciar este tópico com a análise de uma fotografia feita por Bavcar.



Evgen Bavcar – Paisagem eslovena.

Do alto, de um ponto de vista privilegiado, vemos o rio cortar o vale e as pontes conectarem as margens, mais ao fundo a cidade começa a desaparecer em meio à neblina. Vemos, mas não estamos lá para ver. Vemos porque há uma fotografia que nos mostra, porque alguém fez a foto (neste caso) deliberadamente para nos mostrar. Mas a fotografia nos apresenta mais do que a paisagem.

Uma figura feminina de costas para nós supostamente contempla o mesmo cenário. Supostamente porque não sabemos ao certo se ela de fato olha. De seus olhos, não temos certeza se estão abertos ou fechados, e, mesmo se abertos, se estão atentos ou em devaneio. Mas há ali um olhar suposto. Talvez ela esteja mesmo olhando a paisagem e veja inclusive

mais coisas do que nós, pois ocupa um lugar distinto do qual dispomos através da imagem. Um pouco mais adiante e à direita, sua presença toma cerca de um quarto da imagem e bloqueia parte de nossa vista. Da mesma forma, aquilo que vemos também implica um olhar do qual pela imagem quase nada sabemos, todavia é ele que nos dá algo a ver, que nos “transporta” deste lugar que ocupamos para esta bela paisagem eslovena.

Não se trata de uma fotografia panorâmica, nem mesmo de uma fotografia feita com objetivas grande-angulares ou teleobjetivas que causam grandes distorções. O posicionamento da câmera faz crer que o fotógrafo a dispôs na altura de seus olhos de modo que aquilo que vemos é como se o víssemos através deles, apesar dos tons monocromáticos fazerem questão de nos lembrar de que se trata de uma fotografia. Uma imagem que supõem então três olhares: o da personagem que contempla a paisagem, o do fotógrafo que a fez, e o do espectador que olha para ela. No entanto, não vemos o que vê a personagem. No entanto, o fotógrafo que fez a imagem é cego. Os três olhares não veem a mesma coisa do mesmo modo, e, ainda sim, voltam-se para a paisagem. Proponho que esta fotografia apresenta, para além do vale, a própria mediação do olhar. Ela expõe o próprio ato de mostrar, exhibe o ato de “olhar por detrás dos olhos de outrem”.

Começamos pela própria relação entre a fotografia e o olhar do fotógrafo. Podemos ter a sensação de contemplar diretamente uma paisagem e isso se dá na medida em que o posicionamento da câmera também demarca a nossa posição frente ao que mostra a imagem. Frequentemente esta posição é a que ocupa o fotógrafo no momento da tomada, e, neste caso é como se fizéssemos corpo com o do fotógrafo. Harun Farocki (2013) comenta que essas imagens feitas a partir da posição de uma pessoa recebem o nome no cinema narrativo de “subjetivas” (FAROCKI, 2013, p. 148), elas nos fazem esquecer por alguns instantes que contemplamos uma imagem, nos convidam a participar da cena, ou nos fazem crer que estamos no corpo do outro, que vemos aquilo que o outro vê. Outras vezes a câmera é colocada em ângulos e lugares os quais não poderíamos ocupar: enfiar-nos por de baixo das portas, nos colocam em mísseis continentais, nos lançam ao espaço com os satélites, ou nos põe a observar bactérias por meio de microscópios (FAROCKI, 2013).

Bavcar não busca tais efeitos. Não há *plongées* ou *contra-plongées*. Não coloca a câmera em lugares “impossíveis”, mas sim na altura de seus olhos ou na frente de sua boca (modo de direcionar a câmera). Outras vezes, posicionando a câmera num tripé em longos períodos de exposição percorre o espaço delimitado pelo enquadramento e ilumina com lanternas o assunto a ser fotografado. Mas mesmo neste último caso, em que a câmera não

divide espaço com o fotógrafo, poderíamos compreender como uma tomada “subjetiva” já que o posicionamento da câmera é como o de uma pessoa que observa a cena.

Poderíamos postular deste modo que aquilo que denominamos por “olhar do fotógrafo”, e, que é expresso pela imagem, não é aquilo que ele vê, mas sim aquilo que ele mostra e o como ele mostra (BOEHM, 2017). Isso vale não somente para Bavcar que é cego, mas para todos os fotógrafos e artistas visuais de maneira geral.

Especificamente no caso da fotografia podemos abordar melhor o problema a partir da sentença benjaminiana a respeito do “*inconsciente óptico*”, segundo a qual:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar²⁹; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIM, 1987, p. 94).

O *inconsciente óptico* postula assim uma ruptura em relação à analogia comumente estabelecida entre o olho humano e a máquina fotográfica. As máquinas fotográficas nos revelam aquilo que nossos próprios olhos não são capazes de enxergar. Mais do que isso, as fotografias se instauram neste espaço que denominávamos “intervalares” (espaço-entre). O obturador opera como o instante em que nossas pálpebras se fecham durante o piscar dos olhos³⁰ (DUBOIS, 2012; TESSLER, 2003) expõem algo ali mesmo onde o perdemos de vista; não nos mostra as coisas, mas as suas “relações íntimas e secretas, suas correspondências e analogias” (BAUDELAIRE apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Mais do que com a *visão* o *ato fotográfico* tem algo a *ver* com a *cegueira*. Instante em que deliberadamente deixamos de *ver* para poder *olhar*.

É por este mesmo motivo que Bavcar, leitor de Walter Benjamin e de Ernest Bloch, situa a si próprio no “ponto zero da fotografia” (BAVCAR, 2000, p. 24) no momento mesmo em que destaca o papel mediador da imagem. Quando olhamos para uma imagem somos,

²⁹ No contexto especificamente desta citação devemos entender o olhar como sinônimo de visão. Diferentemente do uso do termo nesta passagem, trabalho com o termo “olhar” em um sentido analítico que refere-se à expressão sensível e às imagens e não necessariamente à percepção “visual”.

³⁰ A este respeito Dubois (2012) escreve: “Aliás, nos aparelhos com visor reflex, é justamente o momento em que o espelho que, garante a visão, se levanta, tornando literalmente cego o olho colado no visor, é claro que por uma fração de segundo, mas que é de fato a da foto. Falando com maior rigor o olho jamais vê aquilo que está fotografando. Ou ainda: fotografar é não ver” (DUBOIS, 2012, p. 312).

portanto, todos um pouco cegos. Cegos que precisam do outro para ver. É precisamente neste sentido que Bavcar:

[...] declara ser cego como os astrônomos: “eles apenas olham de maneira indireta. O que é que eles podem ver com seus próprios olhos?” E ressaltando a pequena extensão do olhar humano em relação às máquinas acrescenta: “Eu utilizo uma espécie de telescópio para ver as estrelas. Todo mundo utiliza o olhar do outro só que em outros planos, sem se dar conta sempre. E como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos” (TESSLER, 2003, p. 12).

Delineia-se aqui, portanto, uma das primeiras redefinições da cegueira a partir da obra do fotógrafo. Ela não aparece enquanto o impedimento à capacidade fisiológica da visão, mas enquanto uma codependência de nossos olhares, destacando a necessidade do outro e o papel mediador da imagem: “A imagem é sempre o outro”. (BAVCAR, 2005, p. 148).

A fotografia da paisagem eslovena exhibe então nossa própria cegueira, mas e quanto à personagem que ocupa esta paisagem? Qual leitura poderíamos fazer de sua presença na imagem?

Primeiramente esta figura denota o próprio gesto de mostrar, ela serve de convite para que contemplemos a paisagem que nos é exibida, que a olhemos em conjunto. Ela é como as pontes que conectam as duas margens do rio, ela constrói uma ponte com o outro: uma figura de formação de comunidade a qual destaca que “ver” uma imagem é sempre um ato que pressupõe um outro que nos dá algo a ver. É uma figura do desvelamento, como se ela própria detivesse o poder do vento para, com seu sopro, varrer pelos ares a neblina que recobre a cidade nos brindando com a vista da paisagem. A fotografia então nos colocaria diante de um *mise en abyme* do olhar o qual se faz e se desdobra a partir de outro.

Este sentido ganha força quando sabemos que Bavcar, por vezes, conta com descrições para realizar suas fotografias. Ainda que este não seja o único método empregado pelo fotógrafo em seu fazer. O relato de Elida Tessler (2000), que abre o livro de Bavcar *Memórias do Brasil* nos fornece um exemplo precioso:

Ao pisar na pista do aeroporto Salgado Filho, em sua primeira visita à cidade de Porto Alegre, em agosto de 2001, Bavcar retificou a posição de seu chapéu preto e de seu cachecol vermelho, com o rosto erguido em direção contrária ao portão de embarque. Um comissário o trouxe até onde eu estava. Sua pergunta: “Como é este lugar onde estamos?”, Bastou uma breve descrição para que ele sacasse seu aparelho soviético e produzisse uma foto: a que registra o ponto intermediário entre seu longo trajeto de viagem e Porto Alegre (TESSLER, 2000, p. 7) .

Talvez nos seja possível imaginar a figura que observa a paisagem como alguém que a descreve para Bavcar, como uma figura que estabelece uma ponte, através das palavras, entre aquilo que ela vê e o nosso fotógrafo cego. Se assim o fizermos criamos uma identificação com a figura do fotógrafo, pois estabelecemos uma analogia entre nosso olhar mediado pela imagem e o olhar do fotógrafo mediado pelas palavras de alguém que descreve a cena para ele.

Igualando-nos em nossas distintas cegueiras, a fotografia é capaz de criar uma “identidade compreensiva”, “uma comunidade de experiência entre os seres humanos, sejam cegos ou não”³¹ (LIZARAZO, 2014, p. 249, tradução minha). Trata-se de uma identidade em terceiro termo, nem um “eu” nem um “tu”, mas uma oscilação entre estes dois polos sem chegar ainda a formar um “nós”. Oferece a possibilidade de compreender uma experiência a qual não temos acesso por meio de outra que nos toca mais diretamente possuído assim um caráter comparativo. Tal identidade rompe com o estabelecimento de polos dicotômicos (como aqueles que situam a cegueira em oposição à visão) reduzindo as distâncias que separam os sujeitos sem, contudo, elidir as diferenças que os distinguem. Um processo que aponta em direção à alteridade.

Mondzain (2017) também escreve algo semelhante quando assinala que:

A imagem como gesto separador é constitutiva do sujeito desejante e falante, ao mesmo tempo que é constitutiva da estrutura “intersubjetiva” na qual se joga o reconhecimento de si no reconhecimento do outro, sob a condição de que nele não se jogue nem conhecimento nem identificação [...] Nessa perspectiva, a indeterminação da imagem conduz a qualifica-la como não objeto, como um lugar frágil onde o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha temporal (MONDZAIN, 2017, p. 52).

A imagem fotográfica como possibilidade de reconhecimento mútuo a partir de uma identidade compreensiva é assim um elemento mediador da troca de olhares cada qual reinventando o outro (MIRZOEFF, 2016). Mas a condição de possibilidade de instauração da identidade compreensiva não é intrínseca à imagem, ainda que esta forneça os subsídios para sua instauração. A identidade compreensiva só aparece na medida em que buscamos tanto na imagem quanto fora dela elementos para interpretá-la. Quando, por exemplo, interrogamos

³¹ Traduzido do original: “una comunidad de experiencia entre los seres humanos, sean ciegos o no [...]” (LIZARAZO, 2014, p. :249).

não só o que a imagem exhibe, mas também seu lugar de *proveniência*, o gesto que a gerou (MONDZAIN, 2017). Ou ainda quando consideramos o contexto em que elas nos são apresentadas (LIZARAZO, 2014).

No caso das fotografias de Bavcar, cabe também reconhecê-las como parte integrante de um processo dialógico desde sua produção até sua recepção. Suas fotografias não aparecem desassociadas de seu discurso acerca de sua relação com as imagens o qual, ainda que não determine o sentido delas, nos fornece os subsídios para sua interpretação. Não de forma muito distinta dos textos e manifestos publicados por artistas, os quais por vezes fornecem as condições de *legibilidade* da obra expondo as regras do jogo que estas instauram, sem, contudo, determinar suas possibilidades de interpretação ou antecipar seus efeitos sobre o espectador.

Este trabalho envolve também uma *ética do olhar* que poderia nos remeter ao próprio cuidado do fotógrafo com a escolha e edição de suas imagens. Quando questionado, durante uma entrevista, sobre a necessidade de descrição das imagens para a seleção das fotografias que serão ampliadas e exibidas, Bavcar responde que:

Meu ponto de partida é que todo mundo é cego, sendo que o meu método é então de saber como abordar esta realidade. De que maneira saber como as pessoas estão me descrevendo a foto? Se meu amigo me diz “*veja aquela menina na rua, ela é fantástica, ela me agrada muito*” e se não acrescenta: “*não sei se ela poderia te agradar também...*” ele não é honesto. Seu olhar prioritário destrói o meu. A descrição, sendo sempre muito subjetiva, me obriga a encontrar um método mais objetivo. Eu pergunto, então, a várias pessoas. Ou eu tento me dar conta do que o outro vê. Por exemplo, a partir da descrição de um quadro que eu conheço bem demais, eu sei, logo em seguida, como uma pessoa vê (BAVCAR, 2001bp. 33. Grifos do autor).

Dar-se conta do que e como o outro vê, implica um esforço de reinvenção mútua também no sentido de que é preciso criar um espaço relacional no qual a experiência pode ser comunicada sem se sobrepôr à possibilidade interpretativa do outro. Um espaço no qual um novo olhar pode se formar. Implica igualmente um esforço mútuo em direção ao reconhecimento das diferenças e à busca dos termos comuns que possam criar as condições necessárias à sua inteligibilidade. Tal como coloca Didi-Huberman (2011) a respeito do tema: “[...] uma experiência interior, por mais ‘subjetiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135).

A “ética do olhar”, define então o problema sobre como algo nos é apresentado. Se este olhar é imperativo e prioritário (caráter-destrutivo) em relação ao nosso (ao não levar em consideração nossa memória e nossa experiência de modo a ofuscar as “imagens nossas”), ou se ele se insere no âmbito de instauração de um diálogo no qual o que se busca não é a imposição de uma “verdade” ou de um modo supostamente legítimo de ver as coisas, mas sim uma troca na qual as identidades são passíveis de alteração (caráter construtivo ou transformativo).

Logo, se esta *ética* se define pelos diferentes modos de exibição, ela não está desvinculada de uma *estética*. Para Rancière (2009), a estética caracteriza-se por um sistema de formas que determina o que se dá a sentir e estabelece um “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A estética também é caracterizada, como mencionei anteriormente, por uma distribuição das competências “para ver e das qualidades para dizer” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Se as imagens vêm a integrar a política ao construírem o espaço comum, a estética, a partir da leitura de Rancière (2009), consiste na *mise-en-scène* da política, essa verdadeira encenação na qual os espectadores podem ser convidados a tomar parte (como em um diálogo), ou a assistirem “passivamente” (como em um monólogo). Concebe-se assim como as imagens e seus modos de apresentação são capazes de atuar sobre a *partilha do sensível*. No caso da fotografia *Paisagem eslovena*, ao estabelecer-se uma identidade compreensiva entre os diferentes olhares reconfigura-se também a ideia de cegueira sobre um novo aspecto: não mais diz respeito a uma característica fisiológica do corpo que distingue o cego dos demais, mas sim a uma característica *comum* (partilhada por todos) ligada à necessidade de cooperação para que os distintos olhares possam se complementar sem que haja prevalência de um sobre o outro.

Tal prevalência resulta de uma determinada configuração da *partilha do sensível* que exclui os corpos com os olhares “feridos” dos cegos de participação (de tomar parte), privando-os do “direito a olhar” (MIRZOEFF, 2016). Ao redefinir a ideia de cegueira como algo comum, o fotógrafo-cego procura escapar assim à exclusão da participação demarcada por uma distribuição das competências a partir de um modelo normativo do corpo. O que Bavar provoca com suas imagens é tanto uma sensibilização às diferenças quanto um ato-reflexivo em direção às condições necessárias para que uma forma mais igualitária de participação do comum possa se formar. O fotógrafo contrapõe-se assim à *autoridade* do

visual (e da visualidade), buscando caminhos possíveis para a formação de uma *comunidade* política.

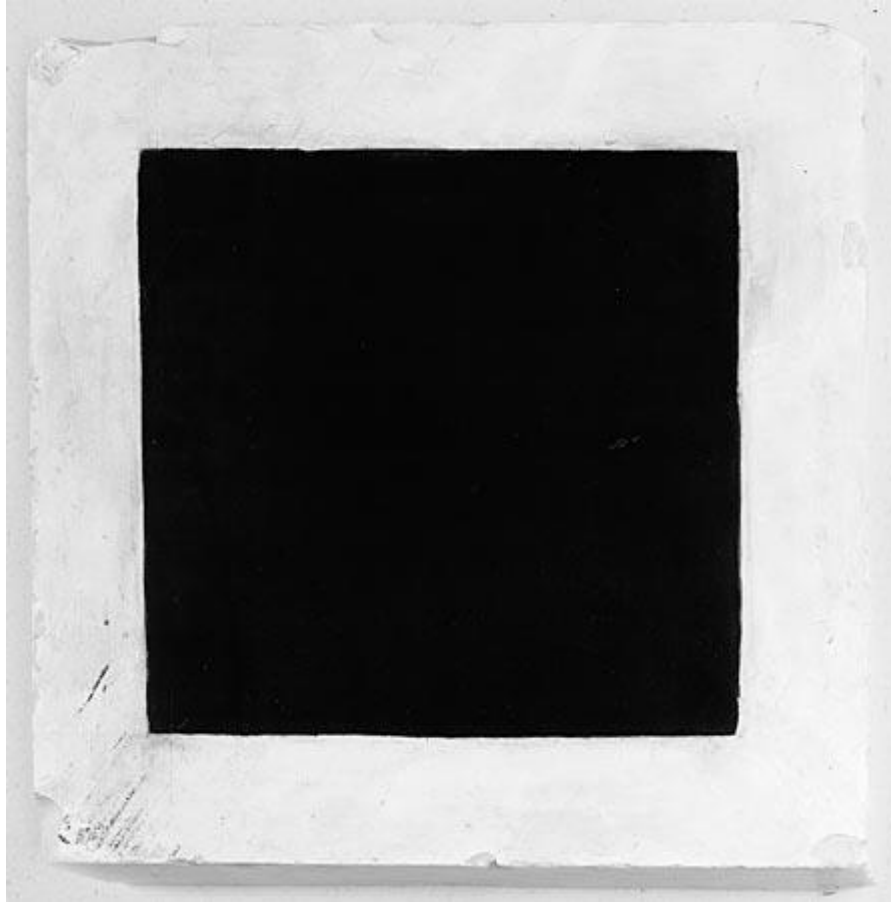
Retomarei estes temas ao longo deste trabalho visto que ele ocupa uma posição central tanto na obra de Bavcar quanto no que concerne às preocupações desta pesquisa. Por ora, no entanto, gostaria de comentar sobre alguns aspectos da estética e da obra do fotógrafo para preparar o terreno em que se planta esta discussão.

2.4 Algumas considerações sobre a estética e a obra de Evgen Bavcar

Como mencionei anteriormente, as imagens não existem separadas de um conjunto de dispositivos e de práticas discursivas que as sustentam. Ainda que não se reduzam a tais práticas (e que possam ser apropriadas por diferentes discursos), vale compreender que as imagens *acontecem* sempre dentro de determinados contextos que delimitam as possibilidades de interação e as circunscrevem no interior de redes as quais criam as condições de sua *legibilidade*. Situar as imagens em relação aos discursos aos quais a elas se vinculam é, portanto, uma forma de delimitar os problemas que são por elas articulados. Por esta razão gostaria aqui de considerar alguns aspectos da estética e da obra fotográfica de Evgen Bavcar para tentar compreender um pouco melhor as questões que suas imagens nos colocam e o campo de disputas sobre o qual elas se inserem.

Em *A luz e o cego*³², Bavcar (2000) traz uma série de apontamentos referentes às concepções estéticas que orientam seu trabalho fotográfico. Para além das relações entre verbo e imagem que comentamos anteriormente, o fotógrafo inscreve seu trabalho como uma arqueologia da luz (e da imagem) que deve considerar igualmente a escuridão, não tanto como antinomia da luz, mas enquanto sua “pré-imagem lógica” (BAVCAR, 2000, p. 11): condição necessária para sua instauração e para a ordem das coisas visíveis. Tomando como referência o *Quadrado Negro* de Malevitch como um marco a partir do qual concebe seu próprio trabalho, Bavcar interpreta o quadro como a representação da consumação de materiais ao ponto em que se torna necessário um “esquecimento estético” como forma de superação deste estágio.

³² Texto originalmente publicado no livro *Artepensamento* (NOVAES, 1994) e depois reeditado no primeiro livro dedicado à obra de Bavcar no Brasil: *O ponto zero da fotografia* (BAVCAR, 2000).



Kazimir Malevich – *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915

Seria preciso, na perspectiva do fotógrafo, ir para além do quadrado negro recusando “a positividade dos modelos repetitivos” e afirmando um compromisso com o negativo (ibid), chegando a citar Kafka ao dizer que “o que é positivo está dado, é então preciso compromissar-se com o negativo” (KAFKA apud BAVCAR, 2000, p. 12). Posto isto, propõe imaginar o quadrado negro não mais como uma superfície bidimensional, mas enquanto um volume o qual encontra na fotografia concebida enquanto *câmera obscura* um espaço que antecede o momento de criação das imagens.

Interessante notar que a proposta de imaginar o *quadrado negro* como volume tenha sido antecipada, sobre outros aspectos, pelas esculturas de Tony Smith. Sua *caixa preta*, esta forma tão “simples” que pôde, nos dizeres do próprio artista, ser concebida por telefone (isto é por palavras), é analisada por Didi-Huberman (2010) enquanto uma imagem dialética capaz de trabalhar a “tragédia do visível e do invisível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107).

Os *blocos de latência* de Tony Smith levam Didi-Huberman (2010) a questionar se mesmo a “mais simples das imagens” não seria constituída, primeiramente, pelo ato de fixar

mentalmente um “objeto questão” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 106). O cubo de Tony Smith configura-se na suspensão da oposição entre visível e invisível, pois sua significação não se esgota no que o objeto oferece visualmente, um objeto que nos obriga a *dialetizar* nossa experiência diante dele, reconstituindo-a por meio da linguagem (DIDI-HUBERMAN, 2010). A escultura então pode ser compreendida sob o signo de uma *imagem dialética* na medida em que esta:

[...] dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor o jogo de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura inventada da memória (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114).



Tony Smith – Die, 1962.

Bavcar faz do quadrado negro um volume representativo de um espaço existencial, que serve como alegoria da experiência da cegueira, e faz dele uma defesa da subjetividade, isto é, da imaginação e da memória enquanto lugar de criação de imagens capazes de questionar os modelos vigentes. A imagem aparece, portanto, enquanto *potência contranarrativa*. A obscuridade, para o fotógrafo também faz menção à “experiência de

existir no cotidiano” (BAVCAR, 2000, p. 12). Ideia da qual poderíamos nos aproximar através do conceito de contemporâneo formulado por Giorgio Agamben (2009).

Partindo das reflexões barthesianas a respeito do *intempestivo* em Nietzsche, Agamben (2009) dirá que contemporâneo é aquele que não se deixa ofuscar pelas luzes do presente, mas face ao obscuro procuraria encontrar, como alguém que olha para o firmamento, as luzes das estrelas mais longínquas as quais têm seu brilho ofuscado pela claridade das estrelas mais próximas. Contemporâneo é aquele que habita o seu próprio tempo sem coincidir perfeitamente com este; é aquele que busca o passado não tanto para compreendê-lo como de fato foi, mas para que este possa lançar sobre o presente uma luz questionadora (AGAMBEN, 2009).

Em semelhante leitura, Didi-Huberman (2013) nos dirá que o *intempestivo* não é a simples negação da história ou do tempo, mas a atuação conjunta de uma força de *contra movimento e de contratempo*, como os movimentos rítmicos de sístole e diástole do pulsar de um coração, os movimentos históricos, os movimentos da vida, são uma verdadeira luta entre distintas forças. De tal maneira que: “toda força de rememoração deve saber produzir o elemento de esquecimento que a sustenta” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.: 149).

A experiência do esquecimento se coloca então face à necessidade de um apagar das luzes, para que outras menos intensas ou mais longínquas possam vir nos encontrar. É, dizer como Freud (2010), que:

Desde que superamos o erro de achar que nosso habitual esquecimento significa uma destruição do traço mnemônico, tendemos à suposição contrária de que na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo que é preservado de alguma maneira pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas (FREUD, 2010, p. 21).

O esquecimento estético enunciado pela leitura do *quadro negro* feita por Bavcar coloca em jogo, portanto, uma dialética entre memória e esquecimento. Seria preciso esquecer dos modelos repetitivos, das formas mais imediatas e hiperexpostas que soterram os traços mnemônicos para *escavar* e, quiçá poder encontrar, sobre ruínas da memória, antigas edificações que sirvam de reduto à experiência do sujeito, e permitam a produção de novas subjetividades.

Enquanto experiência do esquecimento remonta também ao problema colocado por Deleuze (2016) a respeito do pintor frente ao quadro ainda por fazer. Para Deleuze (2016),

seria um erro conceber que o pintor está diante de um quadro em branco, antes, ele se encontraria frente a todo um conjunto de coisas e imagens, atuais ou virtuais, que poderíamos denominar como clichês (DELEUZE, 2016, p. 89). Se de alguma maneira isso vale também para o fotógrafo, poderíamos conceber, grosso modo, o primeiro procedimento estético de Bavar como uma tentativa não de preencher uma superfície branca, mas de esvaziar-la dos clichês nela implicados.

As imagens-clichês representam na perspectiva de Bavar o empobrecimento da imagem. Elas existem, nos dizeres do artista, como uma “percepção abstrata das coisas” que frequentemente só existem por meio das imagens (BAVCAR, 2000). Elas se afastam da diversidade da experiência dos sujeitos e rivalizam com sua memória. Constituem uma reiteração do real, e perpetuam uma determinada forma de organização do mundo, da política e dos espaços que desconsidera a pluralidade dos sujeitos. Representam também o empobrecimento da linguagem e da nossa capacidade de narração. Presas às redes de uma percepção abstrata, as imagens-clichês são aquelas que não suscitam em nós mais do que clichês linguísticos, não permitem a reformulação da linguagem, sua abertura para novas associações e o advento de novas significações (DIDI-HUBERMAN, 2012, pp. 215-216). Não oferecem novos objetos-questão ao pensamento, esgotando sua significação na própria referencialidade da imagem.

Em suma, clichês são as imagens que nos bombardeiam constantemente apresentando as coisas sob um *ponto de vista único* amarrado a discursos, práticas e instituições que organizam os espaços, os corpos e o tempo a despeito das experiências concretas dos sujeitos. Um ponto de vista que procura se instituir como o único legítimo na tentativa de homogeneizar a percepção do mundo, e privar os sujeitos das suas próprias imagens e de suas capacidades de atuação política. Isto se dá porque “O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva” (ARENDDT, 2017, p. 71). O fim do *comum* recai no confinamento dos sujeitos a uma existência inteiramente privada

[...] da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação ‘objetiva’ com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida (ARENDDT, 2017, p. 72).

Uma existência inteiramente privada, portanto, não no sentido de um resguardo, mas no sentido da *privação de direitos* fundamentais à atuação política. Todavia faz-se importante lembrar que o contrário, uma existência inteiramente pública, para Arendt (2017), implica o risco da perda de profundidade da existência proveniente do fato de vir à luz de a partir de um terreno mais obscuro. Daí a importância segundo a autora de encontrar uma meia luz entre os domínios público e privado (ARENDR, 2017). Discussão tecida também por Ernest Bloch (2006) em seu *O Princípio Esperança* para o qual entre as luzes baixas e as luzes altas se encontraria aquela adequada à formação de um “coletivo ideal”:

[...] o coletivo ideal nunca mais será o do rebanho, tampouco o das massas, muito menos o da empresa, mas precisamente principia como solidariedade intersubjetiva, como unidade polifônica de direcionamento de vontades, que estão repletas do mesmo conteúdo final humano concreto (BLOCH, 2006, p. 52).

Aqui retorna a discussão sobre a ética e a estética do olhar, uma vez que a imagem só é capaz de instituir uma troca “intersubjetiva”, de nos restituir o espaço comum polifônico (dialógico), quando esta é capaz de encontrar uma “*luz justa*” (DIDI-HUBERMAN, 2015), que não confine o domínio da experiência e de nossas *imagens endógenas* inteiramente ao âmbito privado, nem as ofusquem com a luz intensa de um olhar autoritário. Por este motivo a luta de Bavarcar contra as imagens clichês dá-se no âmbito da defesa da imaginação e da memória como “lugar privilegiado da subjetividade” (BAVCAR, 2005, p. 153), reduto onde se pode encontrar uma outra luz, menos voraz que a “iluminação consumidora” (BAVCAR, 2000, p. 22) dos clichês³³:

[...] 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 em nossa interioridade. Nós não percebemos senão a iluminação, sem poder ver a luz que é ligada estreitamente à nossa possibilidade cognitiva [...] (BAVCAR, 2000, p. 20).

As imagens-clichês seriam essa outra forma de cegueira do mundo contemporâneo. Obviamente as enxergamos, mas as enxergamos em demasia e delas pouco absorvemos. Seu fluxo é tão grande e seu conteúdo tão homogêneo que delas não retemos memória de tal modo que tudo ocorre como se nunca as houvéssemos visto (BAVCAR, 2005). São tão iluminadas,

³³ Nelson Brissac afirma a respeito das imagens de Bavarcar que: “*Aquele que não pode ver está, na verdade, criando uma polifonia do olhar, está multiplicando as maneiras, as possibilidades de ver [...]*” (BRISSAC, 2000, p. 42).

isto é alçadas à visibilidade de todos, que nossas próprias imagens resvalam para os fundos de uma existência privada.

Aqui é possível reinterpretar a definição do fotógrafo como “iconoclasta exterior” e “iconófilo interior” sobre outros termos. É “iconoclasta” na medida em que busca a “destruição” dos clichês e das imagens que nos são impostas; é “iconófilo” na medida em que procura dar visibilidade às suas próprias imagens restituindo-as à esfera pública. Estes dois movimentos ocorrem simultaneamente ressaltando o fato de que, frequentemente, o ato de destruir imagens é acompanhado por (ou mesmo consiste na) criação de novas imagens que tomam seu lugar.

O visível para Bavcar se estrutura então como um verdadeiro *campo de batalha*, uma disputa para fazer valer a própria experiência e as próprias imagens frente à proliferação dos clichês. O fotógrafo coloca-se assim como uma espécie de *flâneur* que esgrima contra a força da multidão de imagens que devoram a nossa memória ao soterrá-la em sua intensa iluminação consumidora. Para isso o artista coloca conceitualmente a memória enquanto uma substância plástica, material dotado de volume sobre o qual seu trabalho, como um escultor que esmera a pedra (da memória), pode vir a dar forma. Os jogos travados entre luz e escuridão são neste espaço jogos de aparições e desaparecimentos, memória e esquecimento, palavras e imagens.

2.5 Bavcar e o Surrealismo: afinidades eletivas

Sem dúvida a tenacidade da defesa de Bavcar da subjetividade e a elaboração, pelo exercício de remontagem, dos traços mnemônicos legado pelas ruínas da memória caracterizam laços profundos entre seu trabalho fotográfico e a arte surrealista.

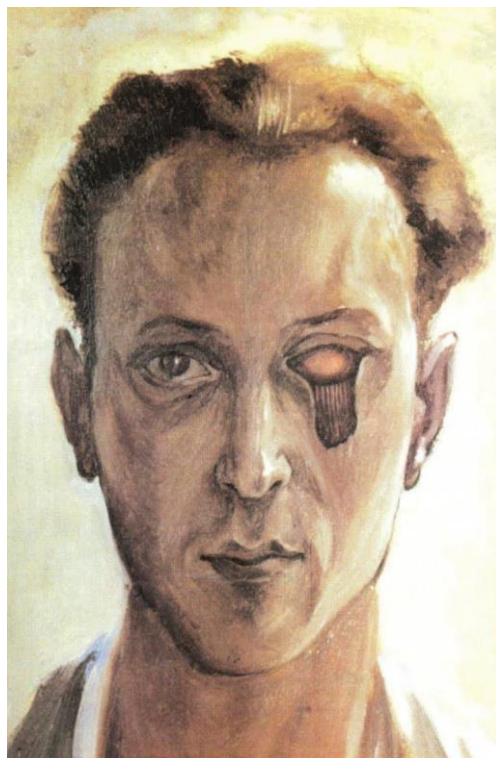
As propostas do surrealismo, este “*último instantâneo da inteligência europeia*”³⁴ (BENJAMIN, 1987: 21), levadas a cabo pelo trabalho de artistas como André Breton, Salvador Dalí, Man Ray e Marcel Duchamp, situam-se no período entreguerras no qual se instaura um ambiente de contínua tensão que provoca a necessidade de repensar a arte fora dos padrões da moral e da racionalidade burguesas que haviam levado ao primeiro conflito. A

³⁴ Ainda segundo Benjamin (1987) o fim da primeira guerra marca um período em que as “*ações da experiência estão em baixa*” (BENJAMIN, 1987, p.198), os combatentes que retornava voltava mais pobres em experiências comunicáveis e a narração é substituída por meios de informação que desvinculam a incorporação das notícias à própria experiência fazendo com que a realidade do mundo se apresente como intolerável e mais distante do que jamais.

crise desses valores conduz os surrealistas a buscarem, por meio das teses freudianas e marxistas, modelos que permitam escapar dos padrões de racionalidade e moral imposta pela arte e valores burgueses. Encontram, então, no inconsciente, na subjetividade e na interpretação dos sonhos um terreno propício à reelaboração dos signos e da realidade; um espaço promissor para a construção utópica e para a preparação de um terreno no qual a interpretação do próprio tempo leva em conta a experiência tanto do artista quanto do público (HELLMANN, 2012).

As obras surrealistas constituem-se de modo a não carregar sentidos determinados, exigindo do público uma postura ativa na leitura dos signos e das associações que apresentam, procurando restituir a imaginação como atividade primordial para a interpretação tanto das obras quanto da realidade. Para os surrealistas a realidade do mundo tal como se impõe pela racionalidade técnica e pelos valores morais vigentes torna-se inaceitável, os sonhos como possibilidade de elaboração e interpretação surgem também como potência transformadora e produtora de novos olhares e atitudes face o real. A arte surrealista se posiciona então nesse meio caminho entre o sonho e a vigília.

No terreno das artes visuais chamo atenção aqui, primeiramente, para Victor Brauner que em 1931 pintou um autorretrato no qual se apresenta com um olho extirpado.



Victor Brauner – *Autorretrato*, 1931.

Este quadro tornou-se à *posteriori* um elemento sintomático para pensar a própria “visão” surrealista, já que em 1938, logo quando os ânimos estavam exaltados pelos anúncios de uma nova guerra que se aproximava, Brauner teve seu olho esquerdo ferido ao ser atingido pelo golpe de uma garrafa de vidro ao tentar apartar uma briga entre dois amigos. O quadro é então trazido de volta à luz como uma espécie de “premonição”, colocando o artista na posição de intérprete dos sinais de seu próprio tempo, ou como seu *sismógrafo*, registrando os movimentos subterrâneos ou invisíveis: os abalos e as tensões de sua própria época (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Com um olho cego e outro vidente o autorretrato do artista coloca-o antecipadamente na rota que se traça entre o estado de vigília e o sonho como aquele que olha para o mundo na tentativa de interpretá-lo. Bavar, que apesar de em nenhum momento se referir especificamente aos quadros de Brauner, estabelece com ele vínculos significativos.



Evgen Bavar – *Um olhar ferido*. Fotografia da série: “No berço do braile”.

Sua própria cegueira (decorrente de um acidente com um dispositivo detonador de uma mina terrestre) o coloca na posição de uma vítima da guerra após a guerra. Em uma entrevista concedida à *Revista Carbono*, o filósofo e fotógrafo fala de sua infância eslovena e o como a experiência da guerra se fazia uma presença constante: nas brincadeiras das crianças que por falta de brinquedos jogavam com artefatos bélicos, nas comemorações, nas histórias que lhe eram contadas, ou mesmo nos objetos que eram transformados a partir dos despojo das guerras. O artista conta, por exemplo, sobre os vasos de flores feitos pelos adultos utilizando munições de canhão vazias, ou como ele mesmo aprendeu a fazer um pincel com munição de fuzil (BAVCAR, 2014a). Suas fotografias são também uma maneira de contar uma história não oficial, não *evidente*, a partir do trabalho sobre os restos, os vestígios de suas lembranças e da matéria do mundo. Mais do que isso, seu trabalho se alicerça, sobretudo, na possibilidade de jogar com os materiais que encontra, para, nessa atividade lúdica, elaborar as memórias do passado a partir do trabalho de elaboração e de montagem sobre esses materiais.

Quando adulto, Bavcar, passa novamente pela experiência da guerra, desta vez por ocasião da independência eslovena, sua terra natal, até então pertencente à Iugoslávia. Contamos que durante o período em que transcorreu o conflito, os aviões passavam sobre as cidades em voos rasantes exercendo pressão psicológica enquanto as pessoas corriam por entre as árvores para se esconderem e também poderem observá-los. Os tanques de guerra também passavam pelas cidades destruindo tudo pelo caminho e produzindo ruídos aterrorizantes. Quando a defesa territorial recuperou alguns dos tanques utilizados pelo exército federal iugoslavo, Bavcar pode ir com um amigo policial até o local em que se encontravam para fotografá-los à noite com a luz de suas lanternas e sob o risco de serem alvejados por soldados que poderiam estar em uma caserna não muito distante dali (BAVCAR, 2014a). Sua frágil luz tornava-o um alvo fácil para os predadores noturnos.

O tanque na fotografia exibida por Bavcar, em sua entrevista, surge como uma presença pálida e fantasmagórica no meio da noite, e como tal, ressurgiu em outra fotografia, dessa vez apenas em seus contornos mais gerais e com um texto luminoso gravado na imagem que lhe serve de legenda: “Onde é a Eslovênia?” A máquina de guerra é “cega”, incapaz de distinguir seu alvo e indiferente às vítimas inocentes de seus disparos.



Evgen Bavcar – *Tank.*



Evgen Bavcar – *Eslovênia*

Os conflitos bélicos podem assim serem interpretados sob o signo dos “olhares feridos”: tanto o das vítimas desses processos (privação da visão física) quanto também pela cegueira dos homens que, incapazes de uma leitura crítica de suas ações, desferem o ódio uns contra os outros – uma cegueira de ordem ética e moral. Os olhares feridos referem-se tanto à violência e suas vítimas quanto a um modelo de racionalidade o qual exclui a possibilidade de

novas interpretações para além daquelas que nos são impostas, implicando também os olhares negados.

Não por acaso Bavcar (2003a) dirá que “os artistas são os deficientes que a sociedade geralmente não reconhece” (BAVCAR, 2003a, p. 143), já que para ele, assim como Laocoonte foi castigado pelos Deuses por ter atirado a flecha sobre o ventre do Cavalo de Tróia apontando para os perigos que nele se escondiam³⁵, também o foram em diversas ocasiões todos aqueles que desejavam romper com as iluminações positivas para tentar postular outra forma possível de discursividade (BAVCAR, 2011).

A busca pela criação de imagens que se contraponham a esta violência, que se desencadeia em todos os níveis e âmbitos do cotidiano, uma violência tanto física quanto simbólica, pode ser localizada também na instituição da fotografia enquanto paradigma da arte surrealista. O surrealismo foi o primeiro movimento artístico que levou a superação dos debates acerca da fotografia ser ou não uma expressão legítima da arte, ao tomá-la enquanto um paradigma epistemológico do fazer artístico através do *fotográfico*. Ou seja, o surrealismo toma a concepção fotográfica enquanto uma lógica do contato, do traço, mais do que como uma reprodução mecânica das semelhanças³⁶ (KRAUSS, 2002; DUBOIS, 2014; GRUNVALD, 2015).

A câmara fotográfica “instrumento cego”, é fundamental tanto para a concepção de André Breton (apud. KRAUSS, 2002) da escrita automática (enquanto fotografia do pensamento) capaz de dar vazão à expressão do inconsciente, quanto para a concepção de uma arte “não-retiniana” defendida por Marcel Duchamp em contraposição ao princípio de semelhança icônica que as artes visuais apresentavam até então (KRAUSS, 2002; GRUNVALD, 2015).

³⁵ Esta figura da flecha sobre o ventre do cavalo é precisamente aquela que para Bavcar corresponde à sua ideia acerca dos “significantes negativos” ou das imagens invisíveis que orientam seu trabalho, capazes de apontar para um lugar que está para além da própria imagem. O ventre do cavalo de tróia também é uma imagem benjaminiana do anúncio do despertar (BENJAMIN, 2007).

³⁶ A respeito do Paradigma indiciário, Philippe Dubois (2014) ao abordar a fotografia enquanto um dispositivo teórico (ao qual denomina como o *fotográfico*) emprega as categorias do filósofo e semiótico Charles Sander Pierce o qual distingue os signos indiciários por oposição aos ícones e aos símbolos. O signo indiciário sendo aquele que em algum momento manteve uma relação de contiguidade física com o seu referente, enquanto os símbolos mantêm uma relação de “convenção geral” com aquilo a que se referem e os ícones apresentariam uma relação de semelhança. O paradigma indiciário da fotografia impede-a, para Dubois (2014), de ser abordada *a priori* como imagem *mimética*, por outro lado, tal paradigma, em nada impede que signos icônicos ou símbolos possam estar presentes na imagem fotográfica. A ideia de contiguidade física entre a imagem e seu referente no momento da tomada também permite a Dubois abordar, para além da imagem física, o próprio “*ato fotográfico*”, o processo que a originou (DUBOIS, 2014, pp. 57-108).

Segundo Dubois (2014), o paradigma indiciário fornecia a Duchamp uma concepção do fazer artístico baseado “essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial” (DUBOIS, 2014, p. 254), a fotografia era entendida não enquanto uma forma que extrai seu significado de si mesma a partir de uma relação de semelhança, “mas antes a partir de uma relação existencial” (DUBOIS, 2014, p. 257). Assim, os *ready-mades*³⁷ de Duchamp podem também ser compreendidos a partir da lógica indiciária, já que estes extraem os objetos de suas relações cotidianas e, transformando-os em signos, os inserem em outros contextos referenciais pelos quais o significado do objeto é passível de transformação. Disso decorre também o grande interesse dos surrealistas pelas sombras e pelos espelhos enquanto traços de uma presença, e que são trabalhados enquanto imagens que alteram os aspectos de seus referentes; bem como o interesse pelos manequins, máscaras e objetos de outras culturas que são extraídos de seus contextos originários e integrados em suas obras.

A fotografia, concebida sobre a lógica do índice, serve de base à transformação contínua da realidade em signo (ou em escrita) e a “situa no próprio cerne do pensamento surrealista, pois é precisamente esta percepção da realidade enquanto representação que forma o conceito do Maravilhoso e da Beleza convulsiva, conceitos chave do surrealismo” (KRAUSS, 2002, pp. 120-121).

A fotografia passa a ser compreendida enquanto um espaço de atuação (carregando as marcas da experiência do artista) que estabelece a relação entre o real e o imaginário, entre o sonho e a vigília. Ao transformar a realidade em signos, a fotografia permite aos artistas uma atuação sobre o real a partir do trabalho realizado sobre espaço pictórico. As fotografias e experiências de Brassäi e Man Ray carregam as marcas desta concepção. Man Ray, por exemplo, dedica boa parte do seu trabalho fotográfico à realização de experimentações técnicas tais como sobreposições, solarizações e o que veio a ser conhecido como raiografia (técnica de se fotografar sem a mediação de um aparato fotográfico, colocando os objetos diretamente em contato com a película sensibilizada).

³⁷ Para André Rouillé (2005) a estratégia dos *ready-mades* demove da figura do artista o papel central na obra e o desloca sobre o registro institucional e o papel do espectador: “[...] o ready-made deprecia, no artista, as noções de talento, interioridade e de motivação. O artista tende a não ser mais do que uma das engrenagens – o público e os autores do mundo da arte são outras – de uma enorme máquina de produzir obras. Aliás, Duchamp insiste no fato de que ‘o artista não é o único a realizar o ato de criação, pois o espectador [...] acrescenta sua própria contribuição no processo criativo. De uma maneira mais concisa: ‘são os espectadores que fazem o quadro’” (ROUILLÉ, 2009, p. 298).



Man Ray - Raiografia, 1923.

As raiografias exibem os objetos previamente organizados e dispostos diretamente sobre o papel fotográfico e muitas vezes os despojam das relações de semelhança para formar imagens abstratas, outras vezes demovem os objetos de suas características específicas e os mostram apenas em traços gerais, trata-se de uma técnica que dispensa o uso de lentes e de câmara, que se quisermos poderíamos chamar de “abocular” (sem olhos). Segundo Rosalind Krauss (2002), o próprio Man Ray situava os seus raiógrafos no campo da memória já que eles “lembram com maior ou menor clareza os acontecimentos, como cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas”³⁸ (MAN RAY apud KRAUSS, 2002, p. 115).

³⁸ Com efeito, a comparação da relação entre imagem e memória com as cinzas enquanto vestígios de objetos desaparecidos reverberam e se fazem presentes em diversos pensadores modernos e contemporâneos. Hannah Arendt (2017), por exemplo, escrevia inspirada pelo poeta Rilke que: “No caso das obras de arte, a reificação é algo mais que mera transformação; é uma transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até o pó pudesse irromper em chamas” (ARENDR, 2017, pp. 209-210). Georges Didi-Huberman (2012b), por sua vez, recupera esta analogia e afirmará que a imagem arde ao tocar o real, arde por sua intempestividade, pelo desejo que a anima e a põem em movimento, arde pela dor e os sentimentos que evoca e dos quais provém, arde ainda pela memória. Neste sentido o autor no provocará a nos debruçarmos sobre as imagens, aproximar delas nossos rostos e soprar suas cinzas ainda quentes para que seu fogo se agite (DIDI-HUBERMAN, 2102b, p. 216).

As experimentações fotográficas de artistas como Man Ray herdam seus princípios das fotomontagens dos dadaístas os quais recortavam fotografias e estabeleciam outras conexões entre os signos. As fotomontagens e outras experimentações dos surrealistas não são, na maioria das vezes, dotadas de significações explícitas o que consistiria em um apelo ao inconsciente, à interpretação e à imaginação tanto dos artistas quanto do próprio público.

Evgen Bavcar, por vezes também recorre a técnicas como sobreposições ou fotomontagens as quais partem da proposta de uma mudança de associações entre signos.



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série: “Nostalgia da Luz”.

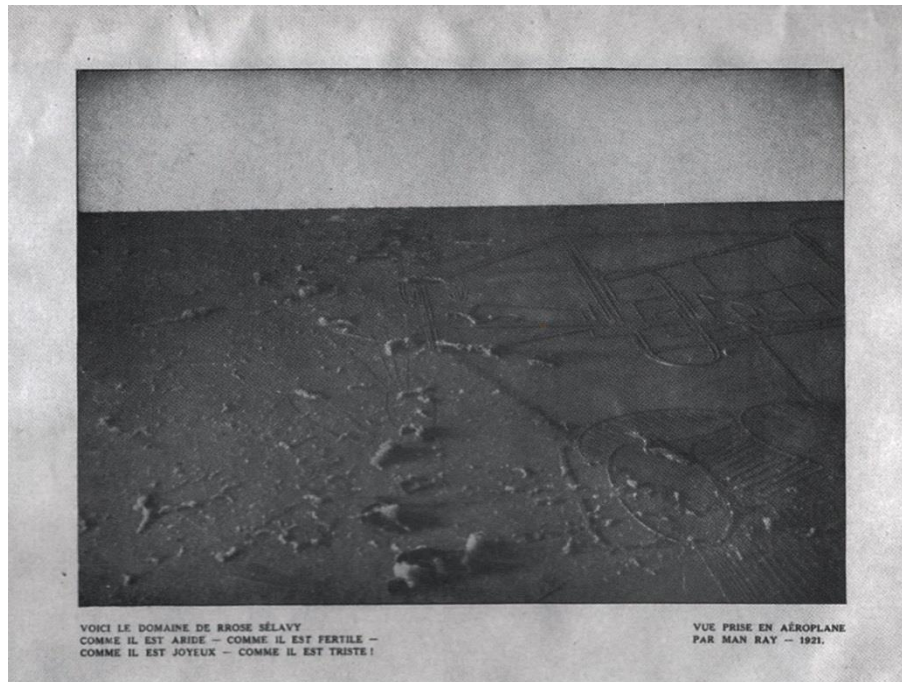
A imagem exposta acima é um exemplo destas fotografias de Bavcar que operam em princípios comparáveis às experimentações surrealistas. Nela o retrato de um garoto é cercado de recortes de papéis, sustentados por mãos, que assumem a forma de pássaros, os quais parecem conduzir o retrato para fora do enquadramento como se este fosse desaparecer de nossa vista. Tanto a fotografia quanto sua legenda oferecem poucos elementos de subsídio para interpretá-la. Contudo, no contexto das exposições das imagens, os textos (algumas vezes a própria fala) de Bavcar nos brindam com novas significações que acabam por impregnar a imagem e mudar seus possíveis sentidos a partir de um encontro dialógico.

Bavcar conta-nos, em um áudio presente em sua exposição virtual³⁹, há muito tempo ter aprendido que a altura do voo das andorinhas depende da luminosidade do ambiente: quanto mais luz houver, maior é a altura de seu voo. Deste modo, os pássaros que vemos em diversas fotografias de Bavcar são andorinhas luminosas, habitantes de um céu que seu “olhar tátil” não mais alcança; essas andorinhas encarnam um tempo nostálgico e carregam sob suas asas lembranças de infância, incluindo sua própria imagem a qual, como ele próprio afirma, não tem mais acesso a não ser a partir do olhar dos outros. Além disso, essas andorinhas apontam para o problema do conflito entre a intensidade da “iluminação” das imagens clichês e o ofuscamento de nossa memória, pois, para ter andorinhas (e nossas próprias imagens) perto de nós, seria preciso escapar do domínio das imagens muito iluminadas.

Na fotografia em questão, os procedimentos de sua realização são distintos daqueles da raiografia. Provavelmente Bavcar tenha realizado múltiplas exposições ou iluminado as andorinhas de papel de modo intermitente em diversas posições. Seja como for, a semelhança entre estes pássaros e as imagens dos raiografos é evidente, aparecem apenas em seus traços mais gerais destacados, pela luz, do fundo negro da película. O caráter de imagem como traço da memória é marcado também pela presença do retrato de Bavcar criança, constituindo assim uma dupla exposição no sentido de ser uma fotografia de outra, uma imagem que pressupõe uma outra.

Retomando a proposta de Bavcar de conceber a escuridão como uma dialética entre memória e esquecimento, percebemos que sobre o fundo da memória aparecem imagens de traços menêmonicos de elementos separados no espaço e no tempo da trajetória do fotógrafo os quais associados em uma montagem são capazes de provocar a emergência de novos sentidos. A imaginação aqui toma forma como o estabelecimento de relações entre elementos heterogêneos com os quais o artista *tomou contato* ao longo de sua vida. A memória pode ser entendida assim como traço (vestígio de um contato) inscrita no e pelo corpo, em formas de palavras por meio de textos e/ou pelo contato indicial da fotografia operado pela mediação da luz.

³⁹ Exposição Mirror of Dreams, disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/> (último acesso: 02/02/2019)



Man Ray – *Élevage de poussière* , 1920.

Ainda a respeito da importância do paradigma indiciário para os surrealistas, Vitor Grunvald (2015) analisa o caráter de manifesto presente na fotografia *Élevage de poussière* realizada numa das diversas colaborações entre Duchamp e Man Ray. Publicada pela primeira vez na revista *Littérature* em outubro de 1922, a imagem apresenta uma paisagem desértica, recoberta por traços e linhas, que é na verdade uma fotografia da parte inferior do quadro *Le Grand Verre* de Duchamp recoberta pelo acúmulo de poeira durante os anos em que permaneceu guardado no estúdio, de modo que a poeira aparece na imagem, segundo Grunvald (2015), como as marcas do tempo e indícios da presença do quadro no mundo. Chama-nos atenção, então, para o emprego do paradigma indiciário, por parte de Duchamp, como negação do princípio icônico que vigorava na pintura e para sua afirmação de uma arte não-retiniana que dependeria mais das coisas mesmas do que das semelhanças visuais. Como aponta Alfred Gell (1998):

O trabalho de Duchamp é, essencialmente, sobre a noção do continuum, na medida em que se baseia na exploração da ideia da "quarta dimensão". Essa dimensão, devo dizer imediatamente, não é "tempo" no sentido comum, especialmente o tempo como uma mera medida de duração ou o tempo dos físicos. A quarta dimensão para Duchamp – como para alguns de seus contemporâneos – era essencialmente o 'real', mas estritamente o irrepreensível domínio além ou abrangendo o mundo 'ordinário' em que vivemos e percebemos de maneira normal [...] A arte de Duchamp, para simplificar radicalmente, consiste em uma série de tentativas essencialmente cômicas de produzir "sombras" de entidades

quadridimensionais, ou pelo menos sugerir procedimentos para obter essas sombras de objetos quadridimensionais extrapolando as sombras de objetos tridimensionais⁴⁰ (GELL, 1998, p. 243, tradução minha).

É, portanto, o domínio do real que não se deixa fixar em uma única imagem o cerne da obra de Marcel Duchamp e o que estabelece elos significativos com as preocupações de Bavarca a respeito dos ícones como imagens do invisível. Trata-se, antes de tudo, de considerar, no caso de Bavarca, que o ícone não é primeiramente uma relação de semelhança, mas a imagem de um objeto que se encontra para além do que pode ser representado visualmente, as imagens seriam para ambos como sombras projetadas por objetos inacessíveis na totalidade de suas dimensões.

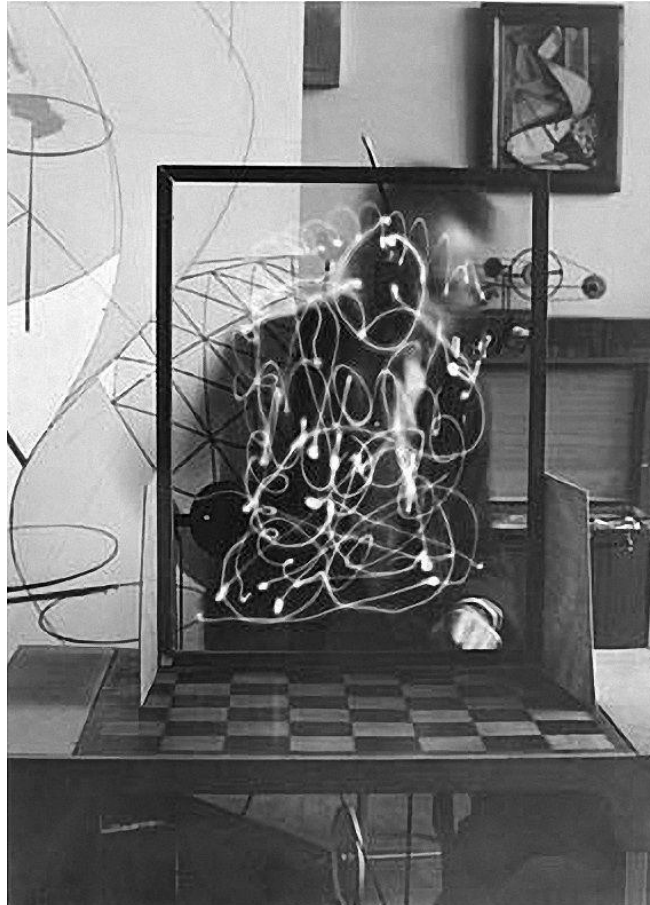


Marcel e Duchamp – *Le Grand Verre* (1915-1923).

A lógica da implicação referencial aparece também em *Caligrafia espacial*, trata-se de uma fotografia realizada por meio de uma técnica conhecida como *lightpainting* (pintura com

⁴⁰ Tradução do original: “Duchamp’s work is, essentially, about the notion of the continuum, in that is based on the exploitation of the ideia of the ‘fourth dimension’. This dimension, I should immediately say, is not ‘time’ in the ordinary sense, especially not time as a mere measure of duration, or physicists’ time. The fourth dimension’ for Duchamp – as for certain of his contemporaries – was essentially the ‘real’ but strictly unrepresentable domain beyond, or encompassing, the ‘ordinary’ world we live in and perceive in normal way [...] Duchamp’s art, to simplify radically, consist of a series of essentially comic attempts to produce ‘shadows’ of fourth-dimensional entities, or at least to suggest procedures for obtaining thes shadows of fourth-dimensional objects by extrapolating the shadows of three-dimensional ones” (GELL, 1998, p. 243).

luz em tradução livre), largamente empregada nos trabalhos de Evgen Bavcar. Em tal técnica o obturador da câmera permanece aberto registrando os traços de uma fonte luminosa, geralmente manipulada que percorre o espaço enquadrado pela câmera.



Man Ray – *Caligrafia espacial*, 1937.

O título da fotografia é bastante sugestivo das relações que exploramos até aqui. Primeiro estabelece o vínculo proposto pelos surrealistas entre fotografia e escrita que se faz presente na própria raiz do termo “fotografia” que em grego quer dizer “escrita com luz” (como bem lembra Bavcar o qual prefere conceber seu trabalho sobre este aspecto do termo). Em seguida notamos que a palavra “caligrafia” não sugere qualquer escrita, mas uma *manifestação* específica desta forma expressiva que traz as marcas de um sujeito indicando o vínculo, que une e ao mesmo tempo separa a marcação e o corpo que a produziu. A palavra “espacial”, por sua vez, denota a relação do movimento deste corpo pelo espaço enquadrado pela fotografia e para sua existência em uma terceira dimensão que ultrapassa a superfície bidimensional da imagem. O traço realizado por Man Ray é delimitado pelas molduras de um

quadro imaginário que só existe registrado na película fotográfica. Essa moldura é posicionada sobre um tabuleiro de xadrez evidenciando o caráter lúdico da imagem. O quadro traçado pela luz das lanternas manipuladas por Ray estabelece uma relação de semelhança – quase de continuidade – com as linhas curvas dos desenhos presentes no espaço à sua volta, como aquelas da parede à esquerda da imagem bem como as do quadro pendurado na parede ao fundo do aposento.

A *Caligrafia espacial* parece remeter ao próprio princípio das obras surrealistas. Retrata o processo de fabricação das suas imagens enquanto transformação do real em signos (escrita), e assinala o paradigma indiciário tanto como *traço* (um movimento pelo espaço que remete à experiência e memória do sujeito), quanto no contato com os materiais que no caso da fotografia é também a própria luz. O quadro imaginário desenhado por Man Ray, situa-se entre a transparência da moldura e a opacidade dos traços luminosos desenhados por sua lanterna e parece ser outra releitura de *Le grand verre*. *Caligrafia espacial* também demarca uma resistência do sujeito frente à ideia de uma suposta objetividade do dispositivo fotográfico, nela a fotografia não mostra tanto o que está aí (ou esteve diante da câmera), mas sim as marcas provenientes de um contato luminoso, fruto dos movimentos do corpo do sujeito, que nos mostra alguma coisa que de outro modo seríamos incapazes de ver. Instaura a fotografia em um âmbito de disputa que separa as imagens que procuram construir uma representação o mais fiel possível à percepção ocular (como se esta mesma não fosse atingida por meio de uma série de construções e abstrações) e aquelas que se apresentam como construções imaginárias — não no sentido de serem enganosas, mas no sentido de nos apresentarem outras leituras possíveis do mundo e de nossa realidade para além das convencionais.

Desta forma, considerando as relações implicadas no traço entre tempo e movimento, podemos retomar a fotografia-manifesto *Élevage de Poussière* e dela desprender outra leitura a partir dos conceitos de espaço “liso” e “estriado” apresentados por Deleuze e Guatarri (1997). Na imagem, o quadro transformado em paisagem desértica é dividido entre a superfície demarcada pelas linhas que o organizam (espaço estriado) e aquela que ainda não recebeu o trabalho de uma demarcação referencial (espaço liso). Ambos os espaços se contraefetuem de modo que é impossível determinar a prevalência de um sobre o outro. Enquanto espaço liso o “deserto” apresenta um terreno ainda a ser explorado, um lugar que construímos a partir de nossas ações e deslocamentos na superfície do mundo (nomadismo), uma concepção da realidade não tanto como o que “está aí”, dado a partir de uma organização

prévia e abstrata (sendarismo), mas sim referente àquilo que dela fazemos: resultado de uma postura de participação ativa do sujeito na construção da realidade. O modelo da fotografia enquanto olhar distanciado, que responde à organização sedentária do espaço estriado, é questionado por esta paisagem desértica, já que suas areias não deixam de ser varridas pelo vento (assim como a poeira não cessa de se acumular sobre o quadro) recobrando e transformando sua imagem, e desfazendo as demarcações do espaço o qual, no entanto, volta a ser traçado a partir de um movimento que demanda uma participação ativa e transformadora. Assim, por meio da arte “não-retiniana” é a própria organização das políticas do sensível que não cessam de se fazer e desfazer.

É precisamente neste ponto que a restituição do espaço liso ao estriado toca no âmago da obra de Evgen Bavcar, já que é no cerne de uma reformulação da política do olhar e da reintrodução da dialética entre memória e esquecimento que Bavcar alicerça seu trabalho. O esquecimento estético reivindicado por Bavcar é análogo à contraefetuação do olhar abstrato e distanciado que Deleuze e Guatarri (2017) associam ao espaço estriado, portanto, comparável à contraefetuação deste pela restituição do espaço liso. Para os autores, enquanto o espaço estriado está para um modelo ocular de visão distanciado que ordenam os espaços a partir da política da *polis* – a qual demanda uma constância de orientação, uma fixação das distâncias e a constituição de uma perspectiva central –, o espaço liso (nomáde) está para um modelo háptico de visão aproximada para a qual as referências não possuem um modelo visual que permitam sua permutação. De modo que o espaço se vela e desvela a partir dos movimentos do corpo que o percorre. O espaço liso é justamente aquele que se abre para a experiência do sujeito a qual permite escapar aos modelos de organização vigentes⁴¹:

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. [...] Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (DELEUZE e GUATARRI, 2017, pp. 162-163).

É preciso, contudo, compreender que a experiência do esquecimento dos modelos repetitivos é para Bavcar a abertura a uma reelaboração da memória entendida como “memória das sensações” (NOVAES, 2000, p. 31). Esta concepção que fornece os alicerces

⁴¹ Claudia Magni (2005) escreve sobre o tema: “[...] o nômade constrói a imagem do mundo à medida que o percorrem enquanto o sedentário se coloca no centro e a partir daí olha o universo à sua volta, em círculos concêntricos e hierarquizados” (MAGNI, 2005, p. 178).

para a estética do fotógrafo é justamente concebida sob a lógica dos afetos e do *contato*. É a memória reelaborada por um corpo que se abre para o mundo; um corpo para o qual o vento, o tato, as sensações térmicas, os odores e sabores ativam, no momento presente, memórias que lhe permitem formar novas imagens. Em um de seus textos, no qual narra sua estadia em Nápoles o fotógrafo nos conta que:

Em Nápoles, é sempre necessário olhar tudo duas vezes, nunca satisfazer-se totalmente com as lentes da conformidade. Quando fui passear pela cidade, senti que o objetivo de minha máquina aumentava até deixar os meus braços bem abertos, por entre os quais eu queria segurar as imagens mais longínquas. Foi talvez ali que esta prolongação artificial tornou-se quase parte integrante de meu corpo, ao ponto em que o crepitar de minha máquina e seus ecos se tornasse para mim uma única coisa (BAVCAR, 2001^a, p. 30).

Os braços, as mãos, as pontas dos dedos (bem como todos os seus sentidos) são utilizados para reconhecer os objetos e as pessoas que fotografa, e também para direcionar a câmera e enquadrar a imagem de tal forma que mesmo quando o assunto a ser fotografado se distancia, ele continua a ser percebido pelo fotógrafo como próximo de si, como se, mesmo à distância, estes se mantivessem em contato com seu corpo de tal maneira que todas as suas fotografias “são a principio táteis, porque ele entende o mundo como um universo que o cerca, e não como um universo que se descortina para ele à distância” (BRISSAC, 2000, p. 42).

Utilizando-se, em grande parte, da mesma técnica nas suas fotografia – o *light painting* –, a mesma empregada por Man Ray em *Caligrafia espacial*, Bavar faz com que seu corpo, suas marcas e movimentos estejam implicados nas imagens que realiza, compondo um corpo “*performático*” como elemento integrante de suas fotografias as quais seriam ícones de suas imagens endógenas frutos de seu *contato* com o mundo (MAGALHÃES, 2004; MONTIEL, 2014)⁴². Podemos observar como operam estes elementos que compõem a obra e a estética de Bavar por meio de algumas imagens presentes em sua série *Vues Tactile* (vistas táteis).

⁴² Tem razão Juan Montiel (2014) quando escreve que o emprego desta técnica, por si só, não distingue Bavar de outros (fotógrafos videntes ou não) que venham a utilizá-la, mas há que se considerar a questão também sobre outro aspecto: o de que equivale ambos sobre o prisma da cegueira. No momento em que se aciona o obturador da câmera e se passa a percorrer o espaço iluminando a cena, o fotógrafo seja ele cego ou vidente não pode ver os traços que imprime sobre a película sensível sendo obrigado a pré-imaginar a fotografia antes de fazê-la, ou deixar-se levar pelos movimentos do acaso.



Evgen Bavcar – *Sem título*. Fotografia da Série "Vista tátil" (*Vue Tactile*).

Nesta imagem vemos as mãos “luminosas” do fotógrafo percorrerem o corpo da modelo, de maneira a criar uma relação de equivalência entre o toque e a incidência de fótons na retina. A luz esculpe a imagem por meio de um deslocamento durante a tomada fotográfica que, no entanto, se apresenta de maneira sincrônica para o observador, ainda que este possa pousar o olhar ou percorrer com ele a imagem. A oposição entre o olhar nômade (háptico) e o olhar sedentário (óptico) é ressaltada na própria interpretação que Bavcar dá para estas imagens a partir do mito grego de Eros e Psique:

Por elas, o olhar físico se apaga em proveito de uma visão interior, aquela do Eros grego que se contentava com a claridade nele, enquanto Psique desejava um conhecimento exterior abstrato em relação ao seu objeto cognitivo. Ao abandonar o corpo-a-corpo original, Psique introduziu a distância, a ausência de obscuridade do objeto desejado (BAVCAR, 2000, p. 18).

Há aqui uma forte contraposição entre o que Bavcar denomina como seu olhar tátil (háptico) e o modo oculocêntrico de olhar e abordar a imagem bidimensional. Se julgamos o cego como desprovido de visão, temos aqui uma imagem que nos devolve uma “falta dos videntes”, a impossibilidade de tocar no referente da imagem. Por outro lado, as imagens que compõem esta série trazem um aspecto fundamental: é pelas mãos do fotógrafo que a imagem se forma e que, portanto, podemos vê-la com nossos olhos. Não podemos tocar no referente da imagem, uma “inelutável cisão do ver” diria Didi-Huberman (2010, pp. 29-36), no entanto talvez possamos apalpar as imagens com nosso olhar, ou fazer como Alfredo Vidales (2004) e percorrer as linhas e traços com a ponta de nossos dedos, do mesmo modo que Bavcar, pelo

toques e todas suas outras formas de contato com o mundo pode elaborar uma imagem “por uma psicogeometria” de seus “espaços íntimos” (BAVCAR, 2003b, p. 116).

A luz aparece em sua obra enquanto expressão desse contato com as sensações e com o mundo, opera então de forma bastante peculiar o paradigma indiciário. Uma luz que não é percebida apenas com os olhos e que é condição fundamental para o aparecimento das imagens. Uma luz que também está vinculada ao seu corpo, fruto de seus deslocamentos (como na fotografia de Man Ray – *Homem Raio*). Luz-lembrança que depende de uma escuridão-esquecimento: das imagens clichês muito iluminadas e de um modelo de organização política dos corpos e dos espaços. Uma luz que se deixa fazer e refazer pelas palavras, pelos cheiros e pelos ventos. A política do olhar é trabalhada por Bavarcar em suas fotografias enquanto um conflito entre distintos modelos de imagens e de intensidades luminosas.



Evgen Bavcar – *O obscuro Kleist: A tumba de Kleist em Wansee.*

Capítulo 3 – As luzes, o cego e a fotografia

Os discursos acerca da ontologia da imagem fotográfica apontam para o fato de que ela tem qualquer coisa a ver com luz. Para Roland Barthes (2015, p. 70) por exemplo, a própria fotografia é um meio através do qual as luzes do passado viriam nos atingir como os raios retardados de uma estrela. Já para Philippe Dubois (2012) a fotografia de maneira mais específica, mas também outros tipos de imagens (como a pintura e o cinema) deveriam ser pensados como uma “economia geral da luz” (DUBOIS, 2012, p. 221), para se fazer uma imagem é preciso que haja luz e que esta incida sobre o referente fazendo com que ele *irradie*, mas, ao mesmo tempo, é preciso que a luz cesse para que a imagem possa finalmente ser revelada na câmera obscura.

Na confluência dos argumentos desenvolvidos por Dubois (2012), André Rouillé (2009) irá afirmar sobre as visibilidades que estas:

[...] aplicam-se às coisas e encarnam-se nas formas, não se confundem com elas. Independentemente das coisas e das formas, as visibilidades são maneiras de ver e de mostrar, luzes e modos de distribuição da luz – distribuição singulares dos claros e das sombras, do visto e do não visto [...] Realizar uma imagem consiste, então, em utilizar concretamente uma ou outra máquina de modular a luz; em atualizar, nas formas e nas matérias fotográficas tangíveis, uma ou outra forma virtual de luz [...] tais visibilidades não são acessíveis diretamente à vista, mas atualizadas nas imagens concretas (ROUILLÉ, 2009, pp. 236-237).

A fotografia apresenta-se então como a atualização de formas virtuais da luz, maneiras de “ver e de mostrar” que constituem *visibilidades*. O interesse desta noção tal como elaborada por Rouillé (2009) é que a fotografia não é compreendida aqui simplesmente como uma forma de registro, mas com um modo de “captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível)” (ROUILLÉ, 2009, p. 36). Assim, é possível inserir a imagem fotográfica em disputas mais gerais de poder e analisar o como “em cada caso são dispostos os aparelhos, os corpos, as luzes, os olhares” (ROUILLÉ, 2009, p. 267).

Mas, se pensarmos a imagem, e mais especificamente a fotografia, enquanto uma máquina de transmutação da luz (de afetos ou intensidades luminosas), não estaríamos nos aproximando da fórmula excludente apresentada no início desta dissertação segundo a qual as imagens existiriam apenas para e pelos olhos? Penso que não, e para isso devemos nos debruçar sobre algumas diferentes concepções do que vem a ser entendido por luz (e entendido *enquanto* luz), além explorá-las por meio de imagens.

3.1 O que é luz?

Tim Ingold (2008) em seu texto *The eye of the storm: visual perception and the wheater* dedica um tópico à questão “O que é luz?”. Nele o autor diferencia a *lux* dos filósofos antigos (que consistiria em uma interpretação antropocêntrica segundo a qual os raios luminosos saíam dos olhos do sujeito em direção aos objetos) da concepção pós-revolução copernicana na qual a *lumen*, dos físicos modernos, assume a configuração de um impulso físico que nada deve à presença ou ao olho humano. Dentre estas duas concepções, o autor localizará no pensamento de Descartes a formulação de uma separação entre a luz (*lumen*) – entendida como um fenômeno externo e da ordem das sensações – e a percepção (esta concebida como um fenômeno puramente cognitivo). Assim, no pensamento cartesiano, haveria a separação entre mente e o corpo, bem como entre sensações e percepções.

Deste modo, para Ingold (2008), o pensamento cartesiano instauraria a cisão entre a visão e a luz correspondente àquela estabelecida entre o corpo e espírito. Ingold (2008) então se opõe a esta cisão e propõe que a luz não deve ser compreendida nem como a *lux* dos antigos nem como a *lumen* dos físicos modernos, mas enquanto um “fenômeno da experiência”. Em sua concepção, para aqueles que podem ver, “luz” significa exatamente isso: “eu posso ver” (INGOLD, 2008, p. 381). Mas então o que o termo luz poderia significar para uma pessoa cega?

Evgen Bavcar discorre em diversos momentos sobre esta temática, ainda que não trate exatamente sobre a relação entre luz e visão, tal como o faz Ingold (2008), mas sim entre luz e imagens. No capítulo anterior apresentei algumas das concepções trabalhadas pelo artista tal como a concepção de luz como originária das trevas e do verbo divino. Neste capítulo, no entanto, gostaria de considerar esta problemática sobre outros aspectos que também mantém vínculos estreitos com sua obra fotográfica: a luz entendida em uma dimensão multissensorial e mnemônica, e o aspecto do conflito estético-político entre a “iluminação” das imagens clichês e a “luz” das *imagens endógenas*.

Em seu livro *Le voyeur absolu*, Bavcar, nos aponta outra apreensão possível da luz ao comentar sobre sua relação com os sentidos e com a percepção. Ainda que tais passagens se revelem insuficientes para que se realize qualquer afirmação categórica de como Bavcar percebe o mundo, elas, ainda assim, fornecem rico material para repensarmos o papel dos sentidos, das palavras, da imaginação e da memória para a construção de suas imagens. Em uma das passagens que compõem o referido livro, Bavcar comenta especificamente sobre essa tríade:

Eu guardo lembranças muito vivas desses momentos de adeus ao mundo visível. Mas a monocromia invadiu minha existência, e eu tenho que fazer um esforço para conservar a palheta de nuances, para que o mundo escape a monocromia e a transparência. Eu dou cores aos objetos e as pessoas que eu encontro: eu conheço uma mulher cuja voz é tão azul que ela consegue colocar o azul em um dia que eu sei ser cinza de outono. Eu encontrei um pintor que tinha uma voz vermelho-ferrugem, e o acaso quis que ele gostasse dessa cor, o que me deu um prazer imenso. Eu adivinho o Sol pelo efeito térmico, mas eu posso me enganar. Assim, um dia, na casa de um amigo cujo apartamento eu não conheço bem, eu sabia a posição da janela pelo barulho da rua, e eu disse: <<Que Sol está hoje!>> ignorante de que era o aquecedor que emanava seu calor. Nós dois rimos (BAVCAR, 1992, p.10, tradução minha).⁴³

Essa passagem nos remete à importância que a imaginação e a memória do “mundo visível”⁴⁴ possuem na sua relação com o ambiente à sua volta, ao mesmo tempo em que ele faz um esforço de rememoração (do tempo em que ainda via), elas participam ativamente de sua relação com o seu entorno de tal modo que poderíamos evocar aqui a ideia de percepção ambiental trabalhada por Ingold (2012). Para o autor a imaginação não é uma ficção ou um trabalho da mente (ou espírito) sobre uma realidade exterior, mas sim constitutiva do próprio movimento perceptivo no qual não há uma divisão entre sujeito-objeto. Na perspectiva de Ingold (2012), que retoma as reflexões de autores tais como: Merleau-Ponty, Gregory Bateson e James Gibson, participamos do mundo com as coisas e dentro de um ambiente, neste sentido a imaginação é um movimento pelo qual, no presente, os fluxos sensíveis nos fazem recobrar nossa memória e projetar um futuro a partir de nossa própria experiência: “A percepção é imaginativa, então, na medida em que é geradora de um mundo que está continuamente

⁴³ Tradução do original: “Je garde souvenir très vif de ces moment d’adieux au monde visible. Mais la monochromie a envahi mon existence, et je dois faire un effort pour conserver la palette des nuances, pour que le monde échappe la monotonie et la transparence. Je colore les objects et les personnes que j’appréhende: je connais une femme dont la voix est si blue qu’elle réussit à mettre l’azur sur un jour que je sais gris d’automne. J’ai rencontré un peintre qui avait une voix rouge foncé, et le hasard a voulu qu’il aimât cette couleur, ce qui m’a fait un plaisir immense. Je devine le soleil par l’effet thermique, mais je peux me tromper. Ainsi, un jour, chez un ami dont je ne connais pas bien l’appartement, je savais l’emplacement de la fenêtre par le bruit de la rue, et j’ai dit: <<Quel soleil il y a aujourd’hui!>> ignorant que c’était le radiateur qui répandait sa chaleur. Nous ri tout les deux” (BAVCAR, 1992, p.10).

⁴⁴ Percebe-se rapidamente que à diferença dos cegos congênitos Bavar guarda recordações do tempo de infância em que ainda podia ver, tais como lembranças das cores, da luz e da sombra, além de conceitos como o de perspectiva, entre outros. Mas como procuram mostrar tanto Bavar (2003b) quanto Vidales (2004), a ideia de uma memória das sensações e dos afetos pode ajudar a entender o modo de “ver” dos cegos congênitos e a possibilidade compreensiva dos conceitos do mundo ocularcêntrico. Bavar (2003a), por exemplo, menciona o conceito de horizonte como o alcance máximo das mãos, assim é a partir da própria experiência corporal e da trajetória do ser que a possibilidade compreensiva deve ser alicerçada. Também nesta direção aponta Vidales (2004) ao especular que “luz” para os cegos congênitos significa aquilo que os permite ver, tal como na definição ingoldiana apresentada anteriormente.

surgindo com e em torno daquele que percebe, dentro e através de suas próprias práticas de movimento, gestos e inscrições”⁴⁵ (INGOLD, 2012, p. 7, tradução minha).

Já segundo o filósofo francês Henri Bergson (2011), a percepção é constituída por imagens (no sentido mais amplo possível da palavra, o que compreende também outros tipos de imagens que não as “visuais”), que seriam mais do que os idealistas entendem por representações e menos do que os realistas entendem por objetos. Situado a meio caminho entre estes dois termos o próprio corpo é, em sua concepção, uma imagem; de tal forma que Bergson (2011) entende por *matéria* o conjunto das imagens e por *percepção da matéria* a ação possível de uma imagem determinada (o corpo) sobre a *matéria*. Ainda na concepção do filósofo “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 2011, p.30), o movimento perceptivo, por assim dizer, se encontra entrelaçado às experiências passadas, ou seja, à memória a qual é constituída tanto por lembranças espontâneas (que se referem a determinados acontecimentos do passado), quanto por lembranças aprendidas (aquelas que se referem aos hábitos adquiridos). Mesmo a ideia de “subjetividade”, no que concerne a percepção das qualidades sensíveis, diz respeito a uma “contração do real, operada por nossa memória” de modo que as “subjetividades” longe de dizerem respeito à suposta primazia da inspeção do espírito sobre os dados sensíveis (como no pensamento cartesiano) são produzidas a partir da experiência dos seres na mesma medida em que constituem e são constituídas por memórias.

Porém, o efeito térmico do Sol, não é o único momento em que para Bavcar a luz se faz sensível:

Além disso, a luz me chega de alhures, pelo verbo e pela música. Existem também pessoas que carregam com elas muita claridade, o que as torna quase reconhecíveis. Eu me lembro de uma guitarrista que cantou para mim uma bossa-nova em português, da qual eu pouco compreendia as palavras, mas os sons se multiplicavam em vaga-lumes os quais se espalhavam nela e no seu violão: era tão luminoso que eu queria pintar. Na realidade, sua música não suscitou em mim mais que as imagens colhidas nos prados de minha cidade slovena” (BRAVCAR, 1992, pp. 10-11, tradução minha).⁴⁶

⁴⁵ Tradução do original: “Perception is imaginative, then, in so far it is generative of a world that is continually coming into being with and around the perceiver, in and through his or her own practices of movement, gesture and inscription” (INGOLD, 2012, p.7).

⁴⁶ Tradução do original: “Et puis, la lumière me vient d’ailleurs, par le verbe et par la musique. Il y a aussi des gens qui portent en eux beaucoup de clarté, ce qui les rend presque reconnaissables. Je me souviens d’une guitarriste qui me chanta une bossa-nova en portugais, dont je comprenais à peine les paroles, mais les sons se multiplient en lucioles qui se répandaient sur elle et sur sa guitare: c’était si lumineux que j’eus envie de peindre. En réalité, sa musique ne suscita en moi que des images cueillies jadis dans les prés de mon village slovène” (BRAVCAR, 1992, pp.10 -11).

Palavra, sons e pessoas são entendidas aqui como portadoras e produtoras de luz, e esta, por sua vez, encontra-se diretamente ligada às imagens do seu passado, de modo que a luz aqui *aparece* sobre o signo das imagens-lembrança. Seria preciso então evocar como Benjamin (1989) aborda a ideia proustiana de uma *memória involuntária* que não é definida pelo trabalho da inteligência sobre o passado, como em Bergson (2011), mas o retorno de uma reminiscência a partir da experiência de um encontro singular. Essa luz mnemônica é intervalar, ela pisca como os pirilampos, não “está aí” constantemente à mostra, mas se manifesta nas relações e nos encontros que Bavcar estabelece com o ambiente e com as pessoas à sua volta. As luzes são, por assim dizer, evocadas dos cantos obscuros da memória.⁴⁷ O próprio artista é assim descrito por Fernanda Magalhães (2004) – em um comentário a que tudo indica apontar mais para um sentido literal do que metafórico –, “dançando com os vaga-lumes”, ao fotografar no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, tornando-se ele mesmo um destes insetos ao ascender e apagar as luzes de suas lanternas, trocando habilmente os filtros de cores das lanternas que utiliza para fazer suas fotografias e deslocando-se pelo espaço ao mesmo tempo em que imprime seus traços na película sensível.

A despeito dos acidentes que o deixaram cego, a luz (e com ela as imagens) sobrevive “apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 216), como um brilho intermitente de um vaga-lume, sons suscitam luzes e recobram imagens de um tempo de infância. Bavcar parece mesmo antecipar aqui a *sobrevivência dos vaga-lumes*, tema trabalhado por Didi-Huberman em livro homônimo, no qual discute o pessimismo de Pier Paolo Pasolini, o qual teria notado no suposto desaparecimento dos pequenos insetos incandescentes, frente aos brilhantes holofotes e às luzes das cidades, um sinal sobre o fim da esperança política e do esgotamento da capacidade imaginativa. As pequenas luzes dos insetos de fogo (*fireflies*), que surgem como um *brilho* de esperança no inferno de Dante, desapareceriam pelo brilho de outra luz mais potente: luz dos ferozes holofotes que iluminam as figuras dos líderes fascistas, frente às luzes das máquinas de guerra e das imagens midiáticas. Nesse cenário apocalíptico traçado por Pasolini – Didi-Huberman (2011) comenta que – seriam as próprias condições de exposição do povo que haveriam se alterado, em uma leitura na qual a crise da democracia corresponderia à crise das condições de exposição do homem político, o qual passaria então a poder se apresentar tão somente sob a “luz crua, cruel, feroz – da mercadoria” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 35). Instaure-se assim um debate sobre a política da luz (ou das luzes).

⁴⁷ Penha (2013) também neste sentido destaca a importância dos conceitos de *inconsciente óptico* e de *memória involuntária* para a compreensão das fotografias e do próprio *ato fotográfico* de Evgen Bavcar.

Entretanto, na leitura de Didi-Huberman (2011), não foram os vaga-lumes que desapareceram, mas algo substancial no desejo de ver de Pasolini. Os vaga-lumes ainda formariam, em outros lugares, suas comunidades de pequenas luzes intermitentes; luzes de desejo bailando na escuridão, cabendo a nós acompanhá-las e mudarmos de lugar para poder encontra-las (DIDI-HUBERMANN, 2011). Neste sentido, existe uma verdadeira confluência entre o pensamento de Evgen Bavcar e de Didi-Huberman (2011)⁴⁸ acerca das imagens e da imaginação. Para ambos a imaginação é política (algo do nosso modo de imaginar afeta diretamente o nosso modo de fazer política) e as imagens promoveriam um encontro entre o nosso “presente ativo e nosso passado reminiscente” capaz de liberar “constelações ricas de futuro” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 61). Apesar das iluminações intensas e autoritárias que tendem a ofuscar e fazer desaparecer as pequenas luzes, as minorias ainda resistem. A este respeito, Didi-huberman (2015a) defenderá que no plano estético não existe “luz”, não existe “a luz”, mas existem “luzes”, e afirmará ainda que há mesmo uma batalha, ou conflito, entre certas luzes contra outras luzes.

O autor aponta também para o conflito entre diferentes concepções de visibilidade. A exemplo disso, e, na defesa do exercício de (mais do que uma fenomenologia) uma “polemologia da percepção”, o autor contrapõe certa concepção de visibilidade sociológica – (tal como definida por sociólogos estudiosos das imagens e da mídia) compreendida como uma nova forma de fama e prestígio ligada a geração de um “capital visual”, que consiste em tornar um determinado fenômeno ou coisa visível para o maior número de pessoas possíveis – à visibilidade fenomenológica, tal como em Merlau-Ponty (2014) compreendida como a manifestação de um visível mesmo que seja para uma só pessoa (DIDI-HUBERMANN, 2015a, n.p).

Para os sociólogos dos media⁴⁹, algo visível, é algo “*devidamente iluminado*”, para o filósofo francês algo visível é algo “*suficientemente iluminante*”, capaz em certas condições de manifestar sua própria luz. Nisso reside o problema colocado: não só como pensar nas luzes, mas também aquilo que é acessível enquanto luz. Didi-Huberman (2015a) defende que estas duas concepções não são excludentes, mas coexistem em permanente conflito, pois segundo ele, a visibilidade é, sim, um *fenômeno social total*, mas o capital não rege a lógica de todas as relações existentes, há coisas que ainda escapam e resistem a ele (DIDI-HUBERMANN, 2015a, n.p).

⁴⁸ Estas confluências entre os dois autores não são mera casualidade, ambos tem suas inspirações teóricas fundamentadas na leitura de diversos pensadores em comum, tais como os escritos de Walter Benjamin, Ernest Bloch, Georges Bataille e de Guy Debord.

⁴⁹ Dentre os quais Didi-Huberman (2015) destaca aqueles cujas abordagens foram inspiradas pelo livro *The image* de Daniel Boorstin, e os estudos da socióloga francesa Nathalie Heinich.

Expor um mesmo objeto ao maior número de pessoas possível ao iluminá-lo intensamente, significa, por vezes, despojá-lo de toda experiência concreta, tornando-o intangível ao colocá-lo sobre um pedestal ou em um palco elevado longe do alcance de todos. Essa própria dimensão de intangibilidade transforma-se assim em parte constitutiva de seu valor e do desejo de sua consumação. Por outro lado, os fenômenos “iluminantes” são resultado de um encontro singular, consistem na aparição de algo que só o pode fazer em circunstâncias adequadas (circunstâncias de pluralidade). Dizer de um fenômeno que ele é “iluminante” é dizer que ele permite o desvelamento de algo que permanecia oculto ou latente, é colocar como Benjamin (2007) que certas imagens – as imagens dialéticas – têm a capacidade de provocar o despertar de um saber ainda não consciente dos fenômenos de nosso tempo e de nossa memória. Assim que em nossos constantes encontros com o mundo o presente cita incessantemente o passado evocando nossas lembranças.

O que tanto Bavcar (1992, 2000, 2005) como Didi-Huberman (2011, 2015a) colocam em suas reflexões é que há tanto luzes do “poder”, que têm a força de se apropriar dos objetos e fenômenos de forma a instituir um modo único de ver e apresentar as coisas com o autoritário papel ordenador do espaço político, como existem também as pequenas luzes com a potência de nos apresentar vestígios de contrapoder capazes de questionar os modelos vigentes e de restituir a pluralidade como condição necessária à atividade política (verdadeiramente democrática). A luz é então simultaneamente “poética e política”: é “poética” por que “cria formas” (de ver e de mostrar), é “política” porque engendra “relações sociais” (DIDI-HUBERMAN, 2015a. n.p). É também dizer que determinadas poéticas da imagem reverberam em nossa política, que nossas concepções e conflitos políticos são constantemente estabelecidos e travados (também) por meio de luz e de imagens.

A diferença entre “luz” e “iluminação” proposta por Bavcar não deve, portanto, ser compreendida de maneira análoga àquela entre *lux e lumen*. Tampouco a “luz” ligada às “capacidades cognitivas” deveria ser totalmente reduzida ao cógico cartesiano e sua respectiva separação entre corpo e espírito. Ao contrário, a “luz”, para o artista está relacionada à memória, às sensações, ao ambiente a sua volta, ao contato com outras pessoas, e às suas relações afetivas. Mesmo a palavra, para ele, não é compreendida somente enquanto um modo de designar as coisas que estabeleça uma relação direta com seus significados de modo independente de sua trajetória. Em um texto no qual Bavcar descreve sua experiência em uma de suas estadias no México ele afirma que:

[...] desejava que uma vez no terreno as descrições daqueles lugares novos fossem feitas em esloveno, minha língua materna, daí que eu hesitara por muito tempo

quem selecionar como acompanhante. E não era por capricho, senão porque havia constatado que só a língua materna podia restituir-me a frescura das cores. De fato, quando digo uma palavra em esloveno, por exemplo verde, vermelho ou azul, essas cores estão vivas, como se as tivesse diante de mim no momento em que as nomeio⁵⁰ (BAVCAR, 2014b, p. 48, tradução minha).

As palavras, assim como as imagens pictóricas, se situam entre a transparência da designação de seus referentes e opacidade de suas próprias formas de se manifestarem, assim são carregadas de múltiplas dimensões sensoriais e afetivas, reverberando de distintas maneiras nos corpos das pessoas que se relacionam com elas.

Poderíamos pensar aqui, por exemplo, na palavra “vermelho”, em português, e que em espanhol se diz “rojo”, a proximidade dos fonemas, para os falantes de português, entre “rojo” e a cor “roxa” pode provocar estranhamentos. Dentro de suas próprias cadeias referenciais idiomáticas, essas palavras (“vermelho” e “rojo”) designam o mesmo espectro de cores, mas seus fonemas podem desencadear distintas associações dependendo da língua materna e do grau de familiaridade com o idioma estrangeiro. Algo semelhante se dá quando queremos narrar em outro idioma uma experiência de nosso cotidiano, por vezes, nos achamos em dificuldade para encontrar palavras capazes de exprimir determinados aspectos de nossa vida o que nos leva a buscar outras soluções as quais provocam verdadeiras renovações da linguagem a partir de associações de palavras ou expressões inusitadas. Deste modo podemos concluir que a linguagem se faz e refaz em nossas experiências e trajetórias e também nos singulariza no mundo.

Por fim, a palavra também se apresenta em uma multiplicidade de aspectos: pode ser escrita, falada, cantada, pintada, desenhada, fotografada, etc. Um mesmo sistema alfabético pode também ser transposto para outras formas gráficas ou táteis (como se dá no caso do alfabeto braille), escrita com letras cursivas e caligráficas, ou ainda tipografada. Em suas múltiplas possibilidades de manifestação as palavras são capazes de engendrar diferentes articulações entre sua manifestação sensível e aquilo que elas designam.

O que vale para a linguagem vale também (de modos distintos) para outras formas expressivas. Na obra fotográfica de Bavar, por exemplo, a própria luz se torna substância manipulável (plástica), uma forma de escrever no espaço, de desenhar ou mesmo de esculpir.

⁵⁰ Traduzido do original: “[...] deseaba que una vez en el terreno las descripciones de aquellos lugares nuevos se me hicieran en esloveno, mi lengua materna, de allí que dudara nuemuchu tempo a quién seleccionar como acompñante. Y no era por capricho, sino porque había constatado que sólo la lengua materna podría restituirme la frescura de los colores. De hecho, cuando digo una palabra en esloveno, por ejemplo verde, rojo o azul, esos colores estan vivos, como si los tuviera ante mí en el momento en que los nombro” (BAVCAR, 2014, p. 48).

A palavra e os sons aparecem como, ou enquanto luz, traçando formas e signos no espaço.



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série “Nostalgia”.

Nesta fotografia noturna vemos uma cidade ao fundo e, em primeiro plano, uma partitura musical, gravada com luz, pairando sobre o ar. As construções ao fundo e a partitura mostram-se como se fossem revestidas do mesmo estofamento luminoso. O som então, que pode suscitar o aparecimento dos pirilampos, além de poder gerar essas impressões luminosas, pode ser escrito e tomar outras dimensões de existência através das imagens.

É verdade que, por meio da fotografia, nós não podemos ouvir a melodia presente na partitura, embora um músico ou alguém com maior familiaridade com este sistema de notação certamente possa tentar interpretá-la. Seja como for, essa partitura luminosa irrompe sem nos revelar seu lugar de proveniência, ela surge no ar e no próprio ar se desmancha sem nada nos dizer sobre sua destinação. Sabemos, no entanto, que embora o registro da luz ambiente pelas câmeras, no momento em que o obturador é disparado, ocorra de maneira mais ou menos independente da ação e vontade humanas, os traços da partitura luminosa só podem chegar até nós por ação de um corpo que os traçou.

Deste modo, há nesta imagem da série *nostalgia* uma sobreposição de camadas: uma delas diz respeito às coisas que supomos, por meio da ação da luz ambiente (iluminação), “estarem lá” (como as construções ao fundo da imagem), e a outra referente à luz (iluminante) que reivindica uma presença menos de *fato* do que de *direito* e que só pode vir a manifestar-se por meio da intervenção no espaço pictórico. Esta constatação provoca uma erosão no conceito de índice, pois tanto as construções quanto a partitura são marcas de um contato

mediado pela luz, mas não o são da mesma forma. Ambos estão presentes na imagem, mas não “estão lá” do mesmo modo. Esta cisão, no entanto, não é em nada semelhante àquela entre realidade e ficção, ela ocorre dentro do espaço pictórico para nos lembrar de que, enquanto imagens, elas têm a mesma consistência. Ao passo em que uma procura imitar a percepção ocular com se esta fosse a medida da própria realidade ou do reconhecimento das coisas (a partir da relação com seu referente material), outra dá uma existência visível a algo que não poderia fazer parte deste modelo perceptivo. A coexistência de ambas na mesma imagem faz com que uma separação rigorosa entre percepção e imaginação caia por terra. A imaginação atua de maneira a modificar os espaços do possível imprimindo neles a marca do sujeito de modo a apresentá-los na multiplicidade de aspectos.

Considerando, então, que as próprias palavras podem ser iluminantes, isto é, compreendidas *enquanto* luz, devemos então nos perguntar: o que estas diferentes formas de trabalhar as luzes enquanto uma substância maleável ou como possibilidade de expressão podem nos dizer sobre as relações entre palavras e imagens, e sobre o conflito entre diferentes regimes de visibilidade?

3.2 Políticas e poéticas das luzes: redefinindo as relações com as imagens

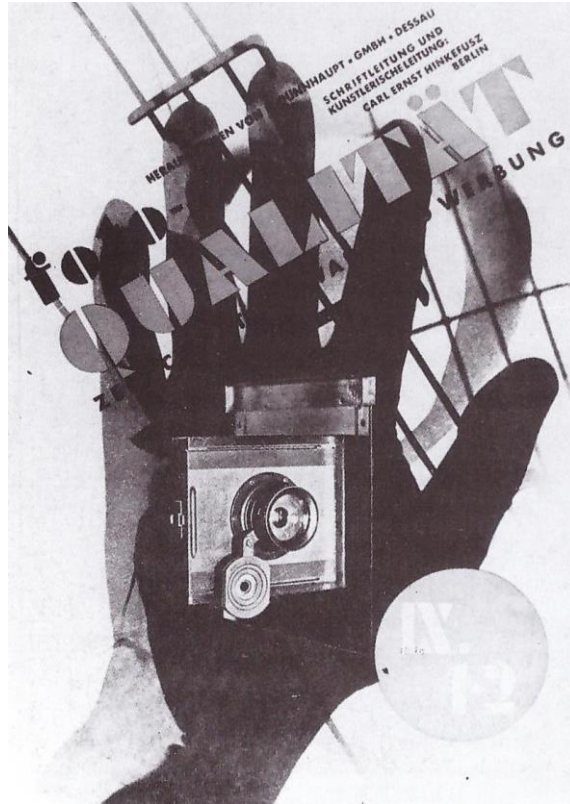
3.2.1 Poéticas do corpo: algumas interações entre imagens e palavras.



Hebert Bayer – *Autorretrato*, 1937.

Rosalind Krauss (2002) expõe o paradoxo presente no seminário *Quando falham as palavras* destinado a promover a nova objetividade alemã⁵¹. Tal paradoxo reside na contradição entre o título do seminário (que anuncia os pressupostos da nova objetividade) e a imagem escolhida para a divulgação do mesmo. Em outras palavras, a contradição entre a promoção da ideia da máquina fotográfica como um modo de “escrita automática” (que consistiria em uma substituição da escrita e da leitura pelo olhar) e um autorretrato de Hebert Bayer, no qual uma mão que aparece portando um lápis sobre uma folha de papel “mais parece prestes a escrever do que a desenhar” (KRAUSS, 2002, p. 206). Neste sentido, o “novo fotógrafo” promovido pelo encontro que discursava sobre a máquina como substituta da mão enquanto instrumento da escrita, é contradito pela própria imagem escolhida para promovê-lo. Fato que leva Krauss (2002) a afirmar a respeito do tema: “Eis o novo fotógrafo! Pode-se dizer o que bem entender, mas, paradoxalmente, ele aparece disfarçado de escriba” (KRAUSS, 2002, p. 208).

⁵¹ A nova objetividade foi um dos movimentos artísticos que surgiram nos anos 1920 no período entreguerras juntamente com o modernismo alemão, no que diz respeito à fotografia e à produção de novas visibilidades, o movimento pode ser contraposto às visibilidades pictorialistas. Conforme expresso por André Rouillè (2009) enquanto os pictorialistas consideravam o olho humano um órgão mais perfeito do que a objetiva da câmera, e, tentavam, por meio da intervenção manual, conquistar efeitos estéticos que aproximassem a fotografia de sua interpretação da visão ocular bem como da pintura, os fotógrafos da nova objetividade consideravam as objetivas mecânicas superiores ao órgão humano. Os valores atribuídos pelos pictorialistas às sombras, à opacidade e ao desfocado atrelados a certa ideia de subjetividade, são substituídos na produção de visibilidades da nova objetividade pela clareza, foco e nitidez dos detalhes e das linhas (KRAUSS, 2002, p.266).



Laszlo Moholy-Nagy – Página de capa para *Foto-Qualität*, 1931.

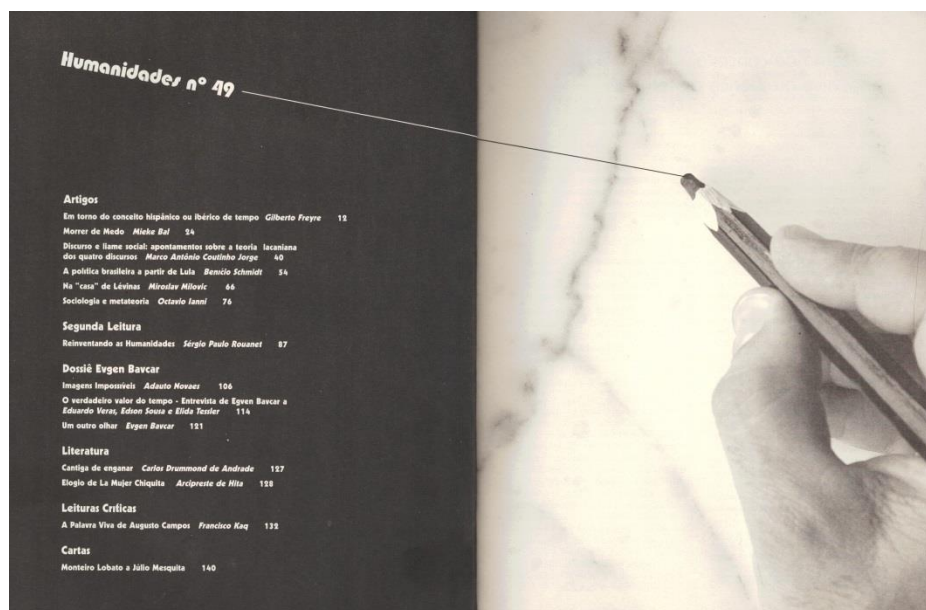
Diversas fotografias que exploram a relação entre mãos, escrita, e imagem são realizadas durante este período, algumas delas (como a capa para a *Foto-Qualität* feita por Moholy-Nagy em 1931) colocam, através da montagem, o próprio aparelho fotográfico inserido na palma da mão de forma a se fundirem. Outras imagens publicitárias do período mostram o corpo do fotógrafo em *plongée* de maneira a ampliá-lo e a colocar as mãos e a câmera como uma extensão de seu campo visual (KRAUS, 2002).

A palma da mão como manifestação da pulsão natural para fabricar e deixar traços obcecou a fotografia e usurpou o campo da imagem fotográfica, impregnando-a ao mesmo tempo com a noção de permanência do traço escrito, em oposição ao efêmero da imagem puramente visual. Talvez falhem as palavras, mas, em todo caso, elas permanecem. A invasão do visual pelo textual é um dos capítulos da fotografia situado entre as duas guerras mundiais que ainda está por ser escrito [...] A “nova visão” define uma relação permanente entre mão e visão. Todavia não se trata de uma relação de complementaridade, mas de competição em que a visão é perdedora (KRAUSS, 2002, p. 214).

Algumas considerações devem ser realizadas a respeito da conclusão de Krauss (2002) expressa na passagem acima. Primeiramente, a concepção da relação entre mão e máquina como expansão do campo “visual” faz com que se dilua a ideia de que é “olho que fotografa”. Barthes (2015, p. 21) já afirmava algo semelhante quando dizia que o órgão do fotógrafo não

é o olho, mas o dedo que dispara o obturador da câmera. Em segundo lugar, seria preciso dar um passo atrás e suspender a noção do “puramente visual” colocada por Krauss (2002), e considerar como Mitchell (2005) que as imagens possuem tanto uma dimensão multissensorial quanto estabelecem diferentes câmbios com a linguagem. Portanto, muito mais do que pensar a substituição de uma por outra, valeria considerar os diferentes modos pelos quais imagem e linguagem se entrelaçam na constituição das visibilidades. Assim, é preciso também admitir a possibilidade de uma dimensão de complementaridade entre ambas. A fotografia que longe está, portanto, de ser um substituto da escrita, expõe também concepções de cooperação e conflito entre “o olho, a mão e a boca” (BOHEM, 2017, p.32), relações de engajamento do corpo para com o sensível envolvendo diferentes possibilidades expressivas.

Ao procurar por elementos que me permitissem trabalhar esta temática, não menos que para meu espanto, encontrei no *índice* (por ironia do destino) da edição nº 49 da revista *Humanidades*, que traz um dossiê sobre Evgen Bavcar, uma fotografia que consiste em uma citação do autorretrato de Bayer apresentado anteriormente:



Índice da Revista *Humanidades* nº49. Diagramação: Evandro Salles

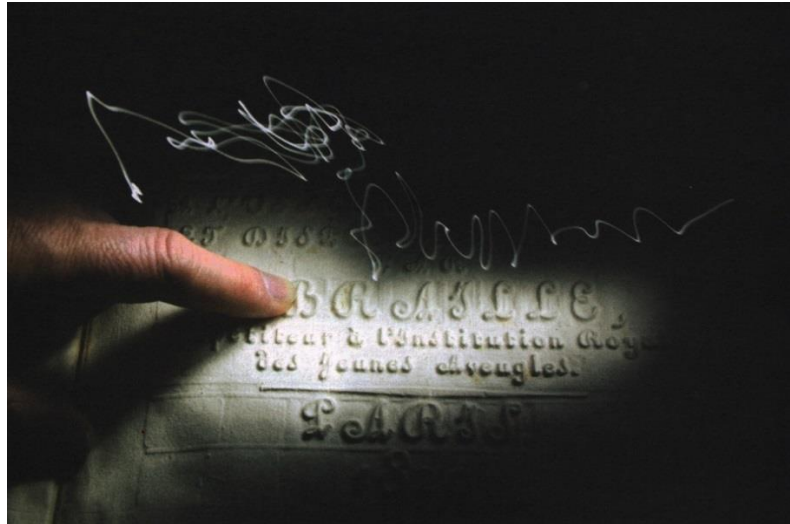
Imagem sintomática já que a mão, que parece escrever o conteúdo do índice, cria um traço de ligação entre os textos e as imagens que compõe a revista. A própria mão opera assim uma mediação entre palavra e imagem, o que certamente chama atenção para o fato de que as fotografias de Bavcar que integram a edição também são veiculadas junto aos textos do

próprio fotógrafo e de pesquisadores que tratam sobre seu trabalho e o entrevistam.

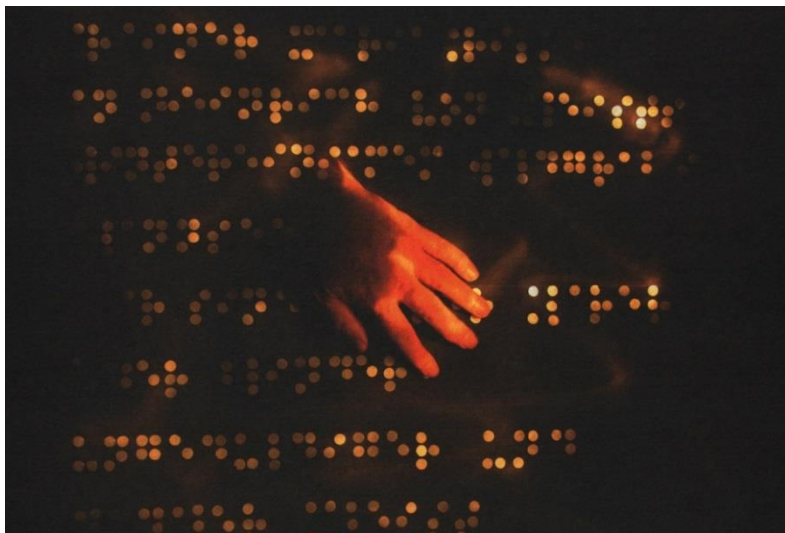
Ao me deparar com esta imagem e com discussão tecida por Krauss (2002) lembrei-me de uma série fotográfica de Bavcar, reunida em um volume da editora *Diecisiete* dedicada ao fotógrafo, na qual mãos, luz e diferentes modelos de escrita são explorados. Nestas imagens, as mãos do fotógrafo não escrevem, mas percorrem diferentes superfícies contendo formas de escrita, como por exemplo: um livro manuscrito, uma página contendo o primeiro alfabeto concebido para cegos (ainda com letras cursivas em alto-relevo), e também um texto em braille. Em cada uma destas imagens a luz trabalhada pelo fotógrafo parece exprimir diferentes impressões resultantes do encontro entre seu “olhar tátil” – como ele mesmo denomina – e a superfície do texto.



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série “La cuna del Braille”.



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série “El primer libro para ciegos de Valentin Hauí”.



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série “La cuna del Braille”.

No primeiro caso, a luz toma lugar de uma sombra, quase como em uma imagem em negativo, ela escorre das mãos do fotógrafo pela superfície lisa do papel. O toque é iluminante, faz reconhecer a materialidade e a textura da folha, mas não o conteúdo de seu texto. Na segunda imagem apresentada, vemos o dedo indicador (pouco importa se do próprio fotógrafo ou não) percorrer as letras em alto-relevo, elas mesmas visualmente reconhecíveis, mas a luz parece esboçar um traço de impressão do texto de início como rasgos informes para logo em seguida formar algo que lembra um rascunho composto por letras ainda ilegíveis. Por fim, na terceira imagem, mal podemos ver o suporte contendo a superfície do texto em braille a qual se apaga em proveito dos pontos luminosos que parecem saltar do texto. Nessas imagens, novamente a luz se divide entre aquela que ilumina os objetos no momento da tomada fotográfica e aquela que expressa uma sensação do toque. A mão então surge como a medida da relação entre o próprio corpo (e suas *imagens endógenas*) e as possibilidades, abertas pelo seu contato com diferentes superfícies, de formar novas imagens enquanto a luz é trabalhada pelo fotógrafo de modo a procurar exprimir uma sensação tátil em termos visíveis.

Não por acaso, nessas fotografias, os objetos escolhidos por Bavcar para integrá-las constituem documentos e textos que remetem ao surgimento do braille o qual tornou a escrita e a leitura de textos acessível para as pessoas com “deficiência visual”. Bavcar exprime o acesso à esta forma de escrita como pontos luminosos que se formam em meio a escuridão e, neste caso, o braille é ao mesmo tempo texto e imagem. Curioso, no entanto, que nessas fotografias conforme o modo de escrita se torna iluminante ou (legível) para o fotógrafo-cego, ele se torna ilegível para os videntes que não conhecem o código da escrita e tão pouco tem a sensibilidade das mãos necessária para realizar sua leitura, tais imagens expressam também concepções distintas do corpo:

Foi uma outra ideia do corpo que levou Louis Braille a dar aos cegos a escrita tridimensional, enquanto que Valentim Hauï não se havia mostrado suficientemente radical no seu invento. Com efeito, este último usara letras normais, escritas em relevo, impondo assim a lógica da percepção dos olhos à percepção tridimensional, a do toque, que constitui o olhar aproximado (BAVCAR, 2003c, p. 182).



Evgen Bavcar – *Impossível mirada de Narciso.*

A situação se inverte em a *Impossível mirada de narciso*, nela Bavcar retoma o tema das mãos e introduz no âmbito de sua problemática um retrato de infância. A legenda da imagem adquire dupla conotação referindo-se simultaneamente a impossibilidade de, por si próprio, visualizar seu retrato e a de identificar-se com ele. A fotografia aqui segue princípios análogos aos da montagem reunindo elementos de temporalidades distintas: o retrato de infância e as mãos adultas do fotógrafo que o tocam. Os corpos representados apresentam-se fragmentados e incapazes de integrarem uma unidade totalizante, o rosto da criança e as mãos do fotógrafo adulto separam-se do restante do corpo o qual procura reunir pelo toque o que se separou pelo tempo e pela imagem.

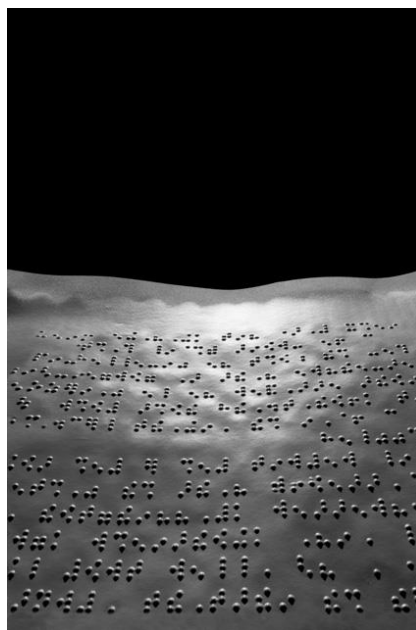
O tema das mãos e do autorretrato são bastante significativos aqui. Para Mondzain (2017), por exemplo, as impressões das mãos em negativo nas pinturas rupestres, formadas pelo sopro de pigmentos sobre elas, dão origem aos primeiros autorretratos resultantes do contato entre o corpo físico e o suporte ao qual a imagem vem a se fixar. A imagem então surge do corpo e dele se separa constituindo um traço vivente do sujeito que se vê modificado pela sua própria obra. Ao fixar o corpo em um modelo separado de si mesmo a imagem permite que, sobre o ícone, se projetem discursividades que repercutem também no corpo que por ele é representado, assim as imagens também retornam ao corpo podendo transformar o sujeito no objeto de um saber. Este saber, por sua vez é produzido pela articulação entre o sensível da imagem e o modo pelo qual ele é articulado pela linguagem, desta forma a imagem constitui simultaneamente um meio sensorial e discursivo que é constantemente modificado ao longo das relações que travamos com ela.

No caso do autorretrato de Bavcar, a legenda da fotografia se insere na imagem de

maneira a procurar delimitar a problemática que ela nos apresenta: a impossibilidade de uma identificação de si pela redução da totalidade do sujeito à uma imagem e o próprio impedimento de acesso à essa imagem por conta de seu suporte e o modelo sensorial que este apresenta, o qual torna a imagem irreconhecível para o cego que toca em sua superfície na tentativa de vê-la.

Estes trabalhos de Bavcar nos levam a considerar, como Belting (2015), que a imagem não é simplesmente uma forma ou figura que reside apenas em um quadro, em uma parede ou qualquer outro suporte, mas antes elas *acontecem* dentro das possibilidades oferecidas por determinado encontro entre corpo, imagem e mídia. O que quer dizer também que a alteração em qualquer um dos elementos desta tríade modifica a maneira pela qual a percebemos e as relações que podemos estabelecer com as *imagens exógenas*.

Esta problemática desponta também em trabalhos de outros artistas. Joan Fontcuberta (2012), por exemplo, estimulado pela relação entre os cegos e a fotografia (passando pela literatura), desenvolveu sua série *Semiópolis* na qual fotografa textos de Jorge Luís Borges escritos em braille formando “quase-paisagens”. Para o artista, estas fotografias constituiriam “imagens indecifráveis”, já que a superfície plana substitui o relevo do braile, de modo que: aqueles que poderiam decifrar o conteúdo do texto fotografado não o podem fazê-lo, pois este perdeu seu relevo, e aqueles que podem visualizar a imagem (em geral) não dominam, ou mesmo desconhecem, o código necessário para decifrar o conteúdo do texto (FONTCUBERTA, 2012, pp. 55-56).



Joan Fontcuberta – *Sem Título*. Fotografia da Série: “*Semiópolis*”.

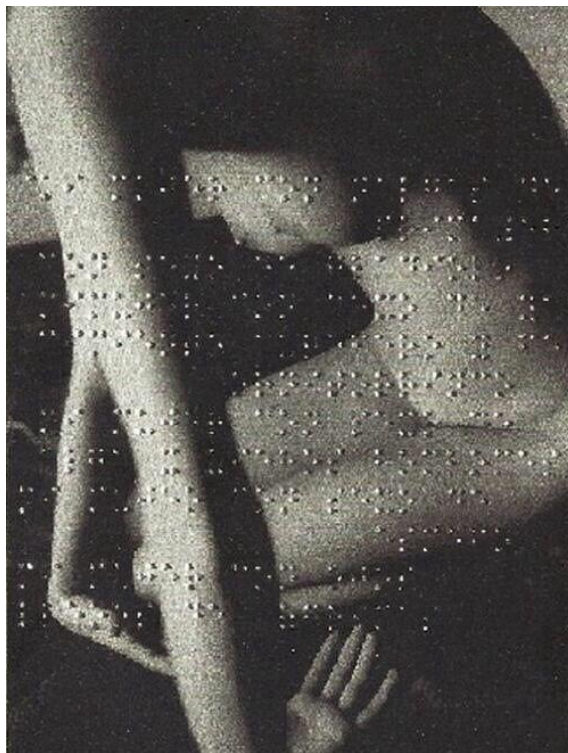
A forma com que as imagens nos são apresentadas também torna a leitura (para quem domina ambos os códigos o braille e a língua em que o texto foi escrito, que no caso é o espanhol) uma tarefa onerosa, pois muitas vezes os escritos exibem verticalmente o eixo de orientação das linhas horizontais, embaralhando assim o sistema de pontos do texto, que, além de tudo, é frequentemente recortado pelo enquadramento da câmera. Assim concebida, as imagens de *Semiópolis* são pensadas para se transformarem em uma verdadeira “terra de ninguém”: um lugar no qual “ninguém” tem propriedade para dizer ou definir “o que” da imagem.

Tal como as fotografias de mãos produzidas por Bavcar, *Semiópolis* nos coloca uma verdadeira questão: o que vale na imagem, suas qualidades sensíveis ou a mensagem nela contida? Questão que vem ainda acompanhada por outra: a de saber como as qualidades sensíveis de uma imagem alteram também as possibilidades de definir e interpretar seu conteúdo. Nesta série, poder enxergar a imagem do texto enquanto uma paisagem artificial não diferencia o vidente do cego para o qual os objetos e sua disposição no quadro podem facilmente ser descritos. Não os diferencia também porque não modifica as possibilidades de interação com elas. Como o próprio Fontcuberta (2012) sinaliza, na medida em que estas imagens são ininteligíveis “sou cego ao seu conteúdo” (FONTCUBERTA, 2012, p. 56). As imagens, nesta perspectiva, são como esfinges: ou as deciframos ou elas nos devoram.

No mesmo período em que Fontcuberta construía *Semiópolis* na virada da década de 1990 para os anos 2000, outros artistas também se viam estimulados pelo uso da escrita em braille como dispositivo conceitual para suas obras. Vale destacar que, muito provavelmente, influenciados por fotógrafos cegos que despontaram no cenário artístico neste período, e que vinham ganhando espaço e repercussão nos anos anteriores tais como o próprio Evgen Bavcar e Gerardo Nigenda. Este último inclusive trabalhava na biblioteca Jorge Luis Borges (para pessoas com deficiência visual) em Oaxaca no México, a qual se situava no mesmo edifício que o Centro Fotográfico Alvarez Bravo. Fontcuberta (2012) declara abertamente ter sido sua visita a este espaço o mote inspirador de sua série. Nigenda, como mostrarei a seguir, também trabalhou desde logo nestes interstícios entre literatura e fotografia.

Outro artista que se apropriou do braille enquanto dispositivo conceitual foi o argentino León Ferrari, o qual já possuía um grande volume de trabalho dedicado à exploração da relação entre imagem e texto, como quadros constituídos por labirintos de palavras muitas vezes ilegíveis. Ferrari inaugura na virada do mesmo decênio a sua série intitulada *Brailles* na qual trabalha conceitualmente a escrita “dos cegos” como um modificador das nossas relações com as imagens e com as obras de arte. Escrevendo textos

bíblicos ou de escritores como Borges e André Breton sobre fotografias de nus, imagens de tortura e de guerra, o artista busca criar uma tensão na relação do público com estas obras. O próprio cartaz da exposição que dizia “estas obras podem ser tocadas” é o convite para a contradição (GIUNTA, 2006). Instiga o público a não se contentar apenas com observar as imagens à distância (como *voyeurs*), encorajando-o a acercar-se das cenas pelo toque. Rompe também com uma configuração normativa dos museus caracterizada pela prerrogativa de que as obras são intocáveis e invioláveis devendo ser mantida uma distância respeitável em relação a elas.



Leòn Ferrari – *Sem Título*. Fotografia da Série: “Brailles”. Poema União livre de André Breton escrito sobre fotografia de Fernando Scianna.

O emprego do braille aqui (desta vez mantendo seu relevo) recorre ao apelo à superfície da imagem propondo uma relação física entre os corpos das imagens e os corpos dos observadores. O rompimento desta distância por meio do apelo ao contato é capaz de revelar um “sentido oculto” daquilo que mostra a imagem, ou a que ela se vincula, alterando respectivamente os sentidos e os modos de engajamento do corpo do espectador para com imagens já existentes sem a necessidade de modificar (ao menos bruscamente) seu aspecto “visual”. O pudor, no entanto, toma conta do visitante da exposição fazendo com que ele se

choque ao considerar se deve ou não aderir à proposta do artista, evidenciando assim que nossos modos corporais de observar as imagens trazem marcas de valores morais inscritos em nossos corpos e manifestos por nossas práticas.



León Ferrari. *Ama-te*, 1997. “Amarás o teu próximo como a ti mesmo” (Mr. 12,31): palavras de Jesus escritas em braille sobre estampa de Utamaro que mostra a técnica de masturbação mokodaijuji: beliscar o clitóris entre os dedos indicador e médio.

Além disso, o “sentido oculto” da imagem, por vezes, não está apenas no conteúdo do escrito tátil, mas em algo que se processa quando o visitante da exposição se permite tocar na obra. Assim que em *Ama-te* as palavras de Jesus “Amarás o teu próximo como a ti mesmo” escritas sobre a estampa de Utamaro provocam o espectador não só a tomar contato com este conteúdo escrito, mas também a participar da prática de masturbação que a imagem exhibe. No jogo proposto por Ferrari, o apelo à superfície da imagem irrompe de tal forma que o observador ao tocá-la transpõe uma dupla distância: aquela que se interpõem entre seu corpo físico e a imagem, e a que separa a imagem de seu referente. A dimensão háptica torna-se então uma forma de tornar presente os corpos representados na imagem de tal modo que tocá-la não é entrar em contato com seu suporte, mas entrar em contato com o próprio corpo que ela exhibe.

Como escreve Ana Maria Batistozzi (2006) a respeito destas obras:

Para Ferrari, as questões do poder são debatidas e inseridas no terreno do corpo. É nesse espaço íntimo onde se define o alcance da liberdade de uma civilização [...] o artista rastreou a trama com a qual o poder político e religioso faz do corpo um campo de batalha (BATISTOZZI apud GIUNTA, 2006, p. 233).

Nestes trabalhos de Léon Ferrari as fronteiras entre imagens e textos e entre “visual” e “tátil” são erodidas em favor de um modelo de corpo entendido em sua dimensão de totalidade para o qual as formas expressivas e os modos de percepção não correspondem às designações rígidas estabelecidas por meio de um modelo de corpo funcionalista. Neles tanto os corpos das imagens, quanto os dos observadores são compreendidos em uma dimensão multissensorial carregada de materialidade e atravessados por práticas discursivas.

O erotismo carregado, presente em grande parte dessas obras, coincide em alguns aspectos com aquele expresso nas imagens de nus femininos presentes na série *Vistas Táteis* de Bavcar. Em ambos os casos o tato e as mãos, são marcas de um contato fruto do rompimento ou da evidenciação de uma distância estabelecida entre o observador e a imagem. O toque muito mais do que um sentido diferenciado da visão é, ele próprio, *iluminante*, capaz de fazer emergir outros aspectos da imagem ou mesmo de construí-la e transformá-la.

Por sua vez, o fotógrafo-cego mexicano Gerardo Nigenda, também escrevia em braille sobre suas fotografias. De início, escrevia descrições da imagem e de suas sensações ao fotografar, mas depois também acabara por criar poemas e distribuições específicas das palavras sobre a superfície da imagem que não seguiam a linearidade do texto (escrevendo muitas vezes ao contrário ou em linhas diagonais). Mesmo em suas imagens com textos mais descritivos, as fotografias – geralmente feitas em preto e branco – são cobertas de palavras que indicam coisas que não podemos ver, como cores, ou objetos que aparecem completamente desfocados.



Gerardo Nigenda. *Sem Título. Fotografia com texto em braille "Primeiro pátio CEFAB"*.⁵²

A fotografia de Nigenda exposta acima opera de maneira bastante distinta àquelas de Fontcuberta e Ferrari apresentadas anteriormente. Se em todas elas a suposta primazia da visão sobre outros sentidos, no que diz respeito à leitura e interpretação de imagens, é suspensa pelo código de escrita em braille, nesta imagem de Nigenda ocorre o que poderíamos pensar radicalmente como uma suplantação da visão pela escrita em alto-relevo. Nela, a imagem, completamente desfocada e em preto e branco, oferece-nos poucos elementos visuais capazes de nos situar no espaço fotografado. Mas se a fotografia só é capaz de nos oferecer uma imagem precária deste lugar, por outro lado, o texto escrito sobre sua superfície é rico de descrições “visuais”, permitindo “ver” as cores, as plantas, as pessoas e tudo aquilo que a imagem por si só não é capaz de mostrar. Na precariedade da imagem é a descrição oferecida pelo artista cego que nos permite ver o que ela tem para nos mostrar. Deste modo a imagem é capaz de inverter a estrutura das relações cotidianas entre cegos e videntes. Não é mais o vidente que tem a propriedade para dizer o que a imagem dá a ver e descrevê-la para o cego. Pelo contrário, sendo incapaz de reconhecer na imagem um sistema de orientação óptico (à distância), é o vidente que necessita da descrição do cego para poder

⁵²Fotografia do primeiro pátio do Centro Fotográfico Álvarez Bravo. Texto em braille transcrito: “Presenta pilares de color blanco. En la pared tiene una enredadera de color verde y flores moradas. La unión de pilares está compuesta de plantas y macetas de color verde. Las plantas son cactáceas en su mayoría. En el fondo se ve el vigilante, don Tino, y al fondo la entrada principal. El piso del primer patio es de cantera verde. La toma se hizo desde la parte posterior hacia el frente. Por lo que se muestra la entrada principal.” Disponível em: <http://www.gerardonigenda.org.mx/es/obr/patio-cfmab> (último acesso em: 18/04/2918).

compreender o conteúdo expresso pela imagem.

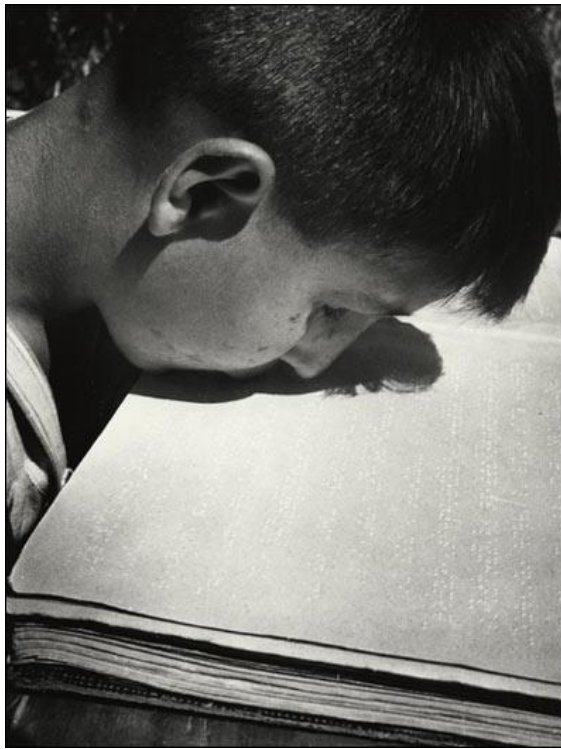
Apesar de todas suas nuances e diferenças, o que estes diferentes trabalhos têm em comum é a potencialidade de nos mostrar que “as palavras não estão no lugar das imagens. São imagens, ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação” (RANCIÈRE, 2017, p. 95), o que não quer dizer que cada uma dessas formas expressivas não possua suas especificidades, e sim apontar para o fato de que elas não podem ser reduzidas a uma forma “pura” ou “elementar”, onde uma não seja impregnada pela outra. Além disso, nos mostram que as imagens produzem corpos não só ao os representarem, mas também ao possibilitarem uma verdadeira rearticulação dos dados sensíveis e dos modos de engajamento do corpo que alteram os modelos estabelecidos de sua organização no espaço político-social.

Como expresso nos trabalhos destes artistas, “ver uma imagem” pode não se resumir aos olhos e envolver (até mesmo exigir) também tocá-las e “ouvir” o que elas têm a dizer. De modo que a habitual separação dos sentidos de acordo com uma lógica funcionalista do corpo é destituída dando lugar à possibilidade de reinvenção dos modos de ser e estar no mundo capaz de afetar tanto os observadores destas obras, ao proporem diferentes maneiras de engajamento ou de articulação dos dados sensíveis, quanto seus produtores ao possibilitarem a legitimação de suas experiências e de seus corpos operando uma alteração da distribuição das capacidades e incapacidades de ver e de dizer (RANCIÈRE, 2017).

Para Rancière é precisamente isso que constitui os processos de subjetivação política: “na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e da evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2017, p. 49). Devemos ainda considerar outras possíveis relações “não contadas” que provocam esta cisão no sensível. Levar em conta que as mãos não são instrumentos de escrita ou de leitura, nem os olhos instrumento de visão, mas partes integrantes de corpos em contínuo processo de devir. Como Bavcar pontua o corpo “ferido” do “deficiente” é também um corpo que sabe se reinventar:

Quando às vezes ouvimos dizer que “os cegos têm os olhos na ponta dos dedos”, trata-se de um evidenciar exclusivo, portanto redutor, da percepção tátil através das mãos – por exemplo, a leitura do Braille; ao mesmo tempo, tal enunciado parece ingênuo quando penso no meu colega do Instituto dos Jovens Cegos de Ljubljana, Svenko, cego e sem braços, que podia ler Braille com a ajuda do lábio inferior. Muitas vezes penso nele e me digo que os seus lábios deviam ser dos mais instruídos do mundo, pois abarcavam tantas letras e tantos textos em relevo. Este modo de leitura representa para mim os beijos mais sublimes que possa suscitar a relação sujeito-livro, a relação entre o espírito e o objeto do conhecimento. Em Svenko, os olhos haviam-se deslocado para a ponta dos lábios. Eu poderia fazer toda uma demonstração a propósito do deslocamento do olhar físico através do corpo. Para um cego, é todo o corpo que de algum modo se torna órgão da vista, pois qualquer parte do corpo pode olhar de perto um objeto que lhe seja exterior (BAVCAR, 2003c, pp.181-182).

Assim, talvez devêssemos nos lembrar do garoto cego da fotografia de David Seymour (publicada em 1948, e que integra sua série *Crianças da Europa*, na qual procura documentar a vida de crianças abandonadas ou órfãs no pós-guerra).



David Seymour – Garoto cego lendo com os lábios, 1948.

Do mesmo modo que as imagens não são feitas apenas com ou para os olhos, o braille também não é somente destinado às mãos. Se, como nas fotografias de Bavcar, o tocar as imagens (ou o braille), pode liberar faíscas iluminantes, talvez devêssemos fazer como o poeta Mellarmé e atestar o momento em que as cinzas das imagens são liberadas pelos nossos claros beijos de fogo.

No entanto as fagulhas destes sinais emitidos pelos corpos-vaga-lumes, corpos minoritários, só são capazes de aparecer no espaço público, de nos atingirem, em condições adequadas. Os contatos iluminantes provenientes das pequenas luzes, essas “visibilidades fenomenológicas” que ocorrem nos meandros das experiências singulares de encontro com o mundo disputam o espaço de sua aparição com as ferozes luzes da cidade e das imagens clichês, ordenadoras das formas de experiência e de organização da percepção da realidade, promovidas em larga escala pela indústria midiática. Deste modo, a pluralidade da vida e das formas de existência encontra-se frequentemente ameaçada pelas ferozes luzes autoritárias

que impõem uma visão única dos espaços de nossas experiências.

3.2.2 Devolvendo estrelas ao céu noturno: as luzes menores e a restituição do comum

“Você é dos cegos modernos ou dos antigos, explique-nos lá de que maneira não vê” – J. Saramago

O conflito entre distintas luzes longe está de ser um problema meramente teórico, diz respeito diretamente a um modelo hegemônico de (re)produção de nossa existência pouco sensível às diferenças e devorador da pluralidade das formas de vida. Podemos mencionar aqui um exemplo trazido por Johnathan Crary (2014) em sua discussão – não menos apocalíptica⁵³ que o pessimismo político de Pasolini – sobre o capitalismo e o fim do sono Crary (2014) comenta que no final da década de 1990 foi anunciada, por um consórcio espacial russo-europeu, a construção de satélites destinados a refletir a luz solar para a Terra. Tais satélites, após serem colocados em órbita, teriam a capacidade de iluminar 25 quilômetros quadrados da terra com uma intensidade de iluminação que superaria a da luz refletida pela Lua em mais de cem vezes. Este projeto que teria como intenção inicial levar iluminação para favorecer a exploração industrial e as atividades ao ar livre durante as noites polares no leste da Rússia e na Sibéria, acabou por ter seus planos expandidos na intenção de fornecer iluminação para regiões metropolitanas inteiras sob a expectativa de assim reduzir os custos com energia elétrica, o que resultou de imediato em oposições ao projeto oriundas de diversas frentes (CRARY, 2014). :

Astrônomos temeram os efeitos nefastos da observação espacial a partir da Terra. Cientistas e ambientalistas apontaram consequências fisiológicas prejudiciais tanto aos animais quanto aos seres humanos, uma vez que a ausência de alternância regular entre dia e noite interromperia vários padrões metabólicos, inclusive o sono. Associações culturais e humanitárias também protestavam, alegando que o céu noturno é um bem comum ao qual toda a humanidade tem direito, e que desfrutar da escuridão da noite e observar as estrelas é um direito humano básico. De qualquer modo, direito ou privilégio, ele já está sendo violado para mais da metade da população do planeta, em cidades em que estão permanentemente envoltas na penumbra da poluição e da intensa iluminação (CRARY, 2014, p. 14).

⁵³ O emprego do termo “apocalíptico” é bastante apropriado aqui já que, como lembra Didi-Huberman (2011), o termo da tradição judaico-cristã faz menção à grande sobrevivência que anuncia o fim dos tempos, uma luz intensa que vem a devorar todas as outras luzes menores.

Neste sentido Crary (2014) afirma que não é somente a escuridão e a obscuridade que são destruídas pela lógica do capitalismo 24/7⁵⁴, mas também “toda condição de visibilidade, exceto as funcionais” (CRARY, 2014, p. 14). Este exemplo ilustra bem as problemáticas em torno da luz e da visibilidade enquanto um bem administrável e suscetível às operações de mercado, mas também enquanto fonte de controversas e de disputas entre distintos atores. Colocar, como as “associações culturais e humanitárias”, o céu noturno como bem comum e reivindicar o direito a ver a luz das estrelas é também inserir no cerne da discussão política o conflito entre distintas luzes e o direito às imagens.

Enquanto os fenômenos e objetos iluminados são geradores de valor e de signos estabelecidos que muito rapidamente tornam-se bens a possuir, integrando essas “visibilidades funcionais” ao regime do Capital, as estrelas do céu noturno seriam como os pirilampos cintilando no meio da grande noite de nossas existências. Imagens frágeis e “sem valor” que resistem à redução de suas luminosidades (e das experiências que elas provêm) a valores quantitativos e sentidos predeterminados. Elas introduzem no seio de um espaço de signos e valores estabelecidos o brilho de uma incerteza capaz de reconfigurar todo o campo de nossas relações (DIDI-HUBERMAN, 2015a).

As estrelas, mesmo não sendo obra de mãos humanas, talvez constituam uma das primeiras imagens do espaço *comum*. Elas possuem uma vida própria carregadas de mistérios e indeterminações. São capazes de nos guiar por terrenos desconhecidos, revelar nossas posições e nos dar uma direção. Às estrelas, para além de nossos olhares, dirigimos nossas inquietações. Interpelamos sobre nossas origens e sobre nossos destinos. Podem ser agrupadas e dar origem a constelações repletas de histórias e mitologias contadas desde os tempos mais remotos. Elas transcendem o tempo de nossa existência física, constroem uma constância e uma duração do mundo que o torna reconhecível em sua pluralidade de aspectos.

Ofuscar a luz das estrelas para iluminar as mercadorias, constituir signos estabelecidos e dar lugar à exploração econômica ininterrupta é transformar aquilo que é de direito de todos (o comum) em privilégio de poucos. É nos destituir desse modelo de imagens capaz de se colocar entre nós como coisas sobre as quais interrogamos nossas origens e decidimos nossos destinos.

⁵⁴ Expressão que se refere ao funcionamento ininterrupto 24 horas, 7 dias por semana.

As luzes ofuscantes que iluminam a vida noturna das cidades também se manifestam como um problema para Evgen Bavcar. Em um áudio que compõe sua exposição virtual *The mirror of the dreams*⁵⁵ podemos ouvi-lo dizer:

Há cidades da Europa que eu visitei à noite como um viajante noturno. Eu sempre mostro o símbolo de cada cidade, por exemplo, eu representei o símbolo de Paris com um gato, o símbolo de Genebra com uma águia, o dragão é o símbolo de Ljubljana capital da Eslovênia. O dragão é um símbolo da noite na mitologia e é um símbolo da força das trevas. Quando São Jorge derrotou o dragão ele também derrotou as trevas, mas isso nos levaria a uma discussão da iconografia cristã e uma mistura que é parte eslávica e parte pagã. Para mim, as cidades da Europa existem à noite, mas é muito difícil fotografar à noite porque há muitas luzes em todas essas cidades, as pessoas tem medo da escuridão. Para mim, é muito difícil trabalhar nessas cidades (BAVCAR, *The mirror of the dreams*, áudio, transcrição e tradução minha)⁵⁶

O que, a princípio, pode parecer um contrassenso, visto que os equipamentos fotográficos, com seus filmes ou sensores cada vez mais sensíveis, são projetados para capturar luzes em ambientes pouco iluminados, como comumente concebemos a noite mesmo em grandes centros urbanos. Fotografar à noite constituía um desafio para fotógrafos como Brassai, numa época em que as películas fotográficas eram bem menos sensíveis e os fotógrafos se desafiavam a captar a luz noturna na busca pelo advento de uma nova visibilidade. Mas para Bavcar, que frequentemente se utiliza da técnica conhecida como *lightpainting* para realizar suas imagens (técnica esta que requer longos períodos de exposição), a intensidade da luz das cidades é feroz, queima demais a película, impede suas imagens de se manifestarem, ou então ofuscam completamente o traço riscado por suas lanternas dificultando assim que este possa se expressar ao fotografar nos espaços urbanos. O próprio artista descreve sua concepção fotográfica (concebida enquanto câmera obscura) como um “método efêmero do apagar da luz para que esta possa melhor se fazer valer” (BAVCAR, 2000, p. 17).

⁵⁵ Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar13.html> (último acesso em 10/06/2018).

⁵⁶ Traduzido do áudio em inglês: “There are cities of Europe that I visited as a nocturne pilgrim, at night. I always show the symbol of each city, for example, I represented the symbol of Paris with a cat, the symbol of Geneva is a eagle, the dragon is the symbol of Ljubljana capital of Slovenia. The dragon is a symbol of the night on the mythology as a symbol of the force of darkness When St. George defeated the dragon He also defeated the darkness, but this would lead us to a discussion of Christian iconography and a mist that is part Slavic and pagan part. For me, the cities of Europe exist at night, but it is very difficult to take pictures at night because there are too much lights in all these cities, people are afraid of darkness. It is very difficult for me to work in these cities.” Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar13.html> (último acesso em 10/06/2018).



Evgen Bavcar – Paris com gato.

Isto não se dá sem conflito. Como bem lembra Nelson Brissac (2000) de uma descrição de Bavcar de seu próprio trabalho segundo a qual ele afirma: “*Eu fotografo contra o vento*” (BAVCAR, 2000, p.41). É dizer: que o vento recorta as coisas e as torna perceptíveis, mas também é dizer: fotografar à despeito e contra tudo, fotografar, contra as forças que se opõem a ele sejam elas: o discurso normativo que afirma que os cegos são desprovidos de imagens, ou as luzes deslumbrantes, ofuscantes e ferozes da cidade e das imagens midiáticas. Além disso, Bavcar em *Le voyeur absolu* (1992) afirma que o vento ao mesmo tempo em que faz ver, também faz desaparecer (assim como a luz), basta uma brisa mais intensa, para que a paisagem desapareça no turbilhão, para que as vozes e os sons (que o situam no ambiente) antes audíveis deixem de sê-lo. As imagens são também uma questão de *intensidades*, o que equivale a dizer que: “um mesmo objeto, um mesmo fenômeno, muda de sentido conforme a força que dele se apropria” (DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 138).

Bavcar, assim como Brassai e outros artistas com sensibilidades próximas ao surrealismo, é um *noctâmbulo*. Caminhantes noturnos dispostos a se perder no labirinto das grandes cidades para poder encontrar signos capazes de abrir novos caminhos. Para eles o cair da noite é o momento em que os contornos das figuras tornam-se menos nítidos e suas formas mais permutáveis, é também o tempo do sono e do sonho. O caminhar para os surrealistas consistia em um exercício importante para reivindicar a cidade à própria maneira. Como bem lembra Rosalind Krauss (2002), a cidade para estes artistas é um lugar representativo do mundo moderno em que cada signo engole o outro, em que cada objeto esconde e anuncia o sentido de outro. A arte surrealista se encontra vinculada à prática da cidade que apresenta também um inconsciente próprio.

Essa cidade-surrealista opõe-se ao próprio projeto modernizador que busca regular a organização dos espaços da cidade e as suas formas de ocupação. Podemos fazer como Michel de Certeau (2014) e contrapor a visão totalizadora dos espaços da cidade planejada à “prática cega” de seus habitantes, os quais com seus passos escrevem um texto sem poder lê-lo. A cidade praticada pela enunciação pedestre do viandante reescreve sobre o mapa o seu próprio percurso criando o descontínuo, fragmentando o espaço de modo a rearranjá-lo à sua própria maneira ao se apropriar do sistema topográfico por meio da experiência espacial que produz o lugar (CERTEAU, 2014).

Se, como dito anteriormente, um dos motivos pelos quais a fotografia tornou-se importante ferramenta conceitual para os surrealistas foi por permitir a transformação contínua da realidade em signos ou texto, a prática do caminhar também se coloca como uma forma de produção do espaço e dos signos da cidade. No intuito de melhor compreender o interesse de Bavares pelas noites metropolitanas e a rivalidade que sua fotografia estabelece com a iluminação citadina faz-se interessante uma rápida introdução por meio das fotografias da Paris noturna de Brassai as quais tocam diretamente nas problemáticas levantadas por Bavares e permitem contextualizar suas imagens em relação à construção de um olhar histórico de artistas sobre o tema.



Brassai – *Sem Título*. Fotografia da Série: “Paris à noite”.

A Paris noturna de Brassai tanto pode ser tida como o relato de um percurso, que

Edgar Morand (1987) ao prefaciар o livro *Paris by Night* constrói sua própria narrativa imaginando-se, por meio das imagens, como alguém que caminha por toda uma noite na cidade, descrevendo seus encontros com as personagens e cenários, bem como as alterações nos movimentos da vida citadina no decorrer das horas.

Mas, para além do registro fotográfico feito por um pedestre, a fragmentação da cidade também permite estabelecer comparações e efetuar uma leitura daquilo que a fotografia transformou em signo. A “cidade-luz” de Brassai é uma cidade envolta por uma névoa densa. A luz elétrica que ilumina os grandes espetáculos, os ícones da cidade, os salões e festas burguesas é a mesma que mantém os trabalhadores encarregados de suas funções e atrapalha os sonhos dos sem-teto. Ninguém dorme, ou talvez apenas das três às cinco da manhã como escreve Morand (1987). Não há tempo para descanso e resta pouco tempo para sonhar. Talvez por isso mesmo a fotografia possa nos oferecer um meio de sonhar durante a vigília e anunciar o despertar do sono cotidiano.

A Paris noturna é uma cidade em que a fronteira entre os espaços públicos e privados se desvanecem. Se Rosalind Krauss (1990), observando os motivos do fascínio de Brassai e de seus contemporâneos pelo tema das passagens, nota que a elisão de fronteiras entre o público e o privado faz com que qualquer gesto ou atitude de intimidade torne-se “uma proclamação pública de painel publicitário” (KRAUSS, 1990, p. 151). É também porque cada vez mais as possibilidades de manifestação só podem aparecer “publicamente” com signos a consumir. Nota-se muito rapidamente que os painéis publicitários enquanto peças de propaganda e a intimidade da vida privada tomam o espaço público de assalto e dele subtraem a sua potência de lugar privilegiado para os processos de deliberação política e de formação de enunciações coletivas. A luz noturna nas fotografias de Brassai é aquela que ilumina os objetos de consumo, os locais de trabalho e que apresenta os próprios símbolos da cidade e do país como vitrines de lojistas. É uma luz da reprodução de uma determinada forma de vida, procurando manter cada coisa e cada ser em seu respectivo lugar no espaço social.



Man Ray – *Eletricidade (a cidade)*, 1931.

Man Ray, que apesar de ser mais conhecido por suas experimentações e fotos realizadas em estúdio, foi outro fotógrafo que soube muito bem sintetizar esta problemática em uma única imagem. Nela os letreiros de gás neon que anunciam os hotéis, cafés, bares e lojas se sobrepõem à imagem da Torre Eiffel a qual havia sido alugada pela empresa Citröen instalando nela letreiros para a realização de uma propaganda que cortava os céus da cidade. E que, por suas dimensões colossais, podia ser vista a quilômetros de distância, além é claro, de mostrar o poderio e *expertise* da empresa ao apropriar-se de um dos principais ícones da França para a promoção de sua marca, a qual, aliás, tornar-se-ia imagem inúmeras vezes por fotógrafos e eventuais viajantes que, por ventura, quisessem sacar uma foto de um dos principais pontos turísticos do país, o que obviamente traria ainda mais publicidade e retorno à empresa. Os anúncios que proliferam pela superfície da imagem de Man Ray tornam a cidade irreconhecível pelo excesso de informações visuais e faz com que ela se apresente como um signo de consumo, a própria cidade torna-se um produto à venda.



Brassaï – *Sem Título*. Fotografia da Série: “Paris à noite”.

Desde a exposição universal de 1900 a torre Eiffel recebeu diferentes iluminações, o que não passou despercebido aos olhos de ninguém, muito menos os de Brassai que não pode deixar de incluir uma fotografia dela em *Paris by night*. A cidade-luz é também cidade sem estrelas, a iluminação elétrica procura imitar de uma maneira vaidosa e pouco convincente aquilo que ela mesma fez desaparecer. O portão entreaberto do Trocadero enquadra a torre e provoca a sensação de estarmos a observando do interior de um lugar privado enquanto ela emite uma luz que, refletida pela neblina, torna a noite branca. Não se sabe se estes portões permitem ou negam o acesso ao espaço público, mais provável seria que se mantendo entreabertos eles nos convidem à transgressão dessas fronteiras e a reivindicar o que é nosso por direito: apagar a torre e ver as verdadeiras estrelas que ela esconde.

A Torre Eiffel também é um ícone presente em uma das fotografias noturnas de Bavar:



Evgen Bavcar – A Torre Eiffel, Paris.

Em sua já referida exposição virtual o fotógrafo afirma ter visitado a torre mais de quarenta vezes e tocado sua estrutura até se familiarizar com ela, em seguida procurou registrar a imagem obtida neste processo em múltiplas fotografias. Para então poder desenhar sobre o espaço da cidade, Bavcar teve primeiro que recorrer ao estúdio em seu apartamento registrando diversas vezes seus traços para depois sobrepô-los a uma tomada da cidade, já que a iluminação ambiente desta não possibilitaria ou tornaria muito mais difícil a realização em *locus* dessa técnica (*light painting*). Deste modo a câmera fotográfica é empregada como uma forma de modular diferentes intensidades luminosas para produzir a imagem desejada. Sua técnica consiste assim em diminuir a luz com a qual iluminamos nosso cotidiano para realçar aquela de sua autêntica possibilidade de expressão.

O que vemos nesta imagem é, portanto, o ícone da Torre Eiffel multiplicado por sobreposições de tomadas sucessivas nas quais o fotógrafo os desenhou com suas lanternas para os inscreverem em uma paisagem a qual, todavia, não corresponde àquela em que a torre se encontra no espaço geográfico da cidade. As pequenas torres multiplicadas lembram as impressões que persistem em nossa retina após passarmos muito tempo olhando diretamente para uma mesma fonte de luz. Essas impressões surgem como contornos incandescentes que continuamos a ver por todos os lados durante algum tempo e que aos poucos esmaecem até finalmente desaparecerem. A Torre Eiffel, que é o símbolo máximo da luminosidade metropolitana gera este efeito em nós, não só por sua intensa iluminação elétrica, mas também pela sua persistência em inúmeras imagens que procuram representar a cidade de Paris.

Sabendo ou sem saber, a fotografia de Bavcar explicita tal sensação, nela as imagens da torre fora de seu lugar prefixado na topografia da cidade indicam que o ícone não é mais capaz de nos fornecer uma orientação precisa. Os desenhos luminosos presentes na fotografia disputam com a rua a atenção de nossos olhares incapazes de se decidirem por um ou por outro, assim as imagens muito iluminadas destituem-nos da capacidade de nos orientar no lugar em que ocupamos no momento presente.

A respeito desta fotografia Bavcar (2001b) dirá que sua estratégia conceitual é justamente a de “absolutizar” os clichês para que estes o deixem de ser. Mais do que a expressão do como o artista concebe o ícone parisiense *per se*, essa imagem nos mostra como ele interpreta a quase onipresença destes signos no mundo contemporâneo, promovidos em larga escala pelas imagens midiáticas.

Penha (2015) analisa esta e algumas das fotografias de cidades de Bavcar em contraposição aos clichês urbanos promovidos pelos cartões-postais. Segundo a autora, a tentativa de enaltecimento das cidades para a atração de turistas por meio dos cartões-postais se pauta por regras rígidas de composição, tais como: “angulação central ou superior, a supressão de elementos temporais específicos, na tentativa de eternizar certas regiões, e a predominância da temática da paisagem” (PENHA, 2015, p. 2). Desta forma, os cartões-postais promovem uma história e um imaginário das cidades, alheios aos seus próprios processos de construção, e, que inclusive implicam o apagamento de seus traços para possibilitar a tessitura de uma narrativa harmônica e totalizante.

Para Penha (2015), os cartões-postais estabelecem um padrão de visualidade que é por nós reconhecido pela força do hábito e da repetição destas imagens, o clichê estaria então numa dinâmica relacional específica do lugar em que os ícones ocupam nessas imagens. Ao deslocar os ícones de seus contextos habituais, Bavcar cria imagens que não podem ser compreendidas em sua totalidade visto que, como lembra Penha (2015), nelas os ícones guardam tanto as memórias do artista, quanto a memória coletiva que repercute sobre eles. Desta forma ao analisar a fotografia *Liubliana e o dragão*, a autora afirmará que:

[...] na medida em que o observador é conduzido a reconhecer nela diferentes camadas estriadas. Não pode se pautar na segurança da repetição promovida pelos modelos reconhecíveis. E apenas pode ser afetado pelo estranhamento que causa a ausência do habitual em torno de um elemento familiar (PENHA, 2015, p. 5).



Evgen Bavcar – Liubliana com o Dragão.

Diminuir a intensidade luminosa de um objeto ou fenômeno é também demovê-lo da sua maneira habitual de exposição para fazer com que possamos observá-lo de outras maneiras, trata-se de subtrair das imagens-clichês o seu poder de *representação*. Isto é: o poder de tomarem o lugar político das memórias e dos processos coletivos, dos conflitos e dissensos neles implicados, para a construção de uma narrativa que se afirma como a cristalização ou triunfo do “progresso da humanidade”. A visão absoluta, que para Bavcar é sinônimo de cegueira porque desprovida de olhar, é aquela que têm a ilusão de poder apreender todos os aspectos de um fenômeno a partir de um único ponto de vista. Absolutizar o clichê, seria, ao contrário, multiplicar as perspectivas possíveis sobre este fenômeno e mostrar que cada imagem guarda inúmeras camadas de significação latentes.

Ao sobrepor as imagens dos ícones e espaços citadinos deslocando-as de seus contextos, Bavcar opera de modo semelhante à estratégia de Man Ray que inscreve sobre a imagem da torre os símbolos de consumo que se associam à propaganda que ela própria ostenta. Tal estratégia se aproxima àquela dos *ready-mades* os quais operam retirando os objetos de seus contextos referenciais originários e ordinários, fazendo com que eles se singularizem incorporando significados que estão para além de ser um representante de uma mesma classe ou tipo ressaltando também a sua dimensão material e os indícios de sua presença no mundo. No entanto, enquanto a imagem de Man Ray é regida por um princípio de semelhança que cria a continuidade entre a propaganda da Citroën e os anúncios publicitários inscritos em seu entorno, permitindo a decodificação da imagem ao apontar para uma construção de sentido, as fotografias das cidades noturnas de Bavcar operam de maneira

oposta removendo qualquer indício que possa tornar óbvia a relação entre os elementos que nelas se encontram aproximando-se assim do antirretiniano e do espírito da negação da arte de Marcel Duchamp.

Também se reconhece aqui que uma estratégia de superfície toma o lugar das respectivas noções de perspectiva e de profundidade. Se a perspectiva é a construção de uma paisagem capaz de projetar sobre um espaço, por meio de procedimentos de abstração matemática, um modelo que privilegia o ponto de vista fixo (tanto pela redução do observador ao diagrama de um ponto que vê, quanto pelo escoamento de seu olhar em direção a um ponto de fuga), as estratégias de superfície são, ao contrário, a promoção de uma itinerância do olhar (PINNEY, 2017). O teor dessas imagens de Bavcar encontra-se nessa relação tênue e delicada que se mantém nos interstícios e flutuações entre as diferentes camadas da superfície que suas fotografias exibem, sem poder aderir plenamente a nenhuma delas. É precisamente no interstício destas diferentes camadas o lugar em que Penha (2015) localiza o *invisível* destas imagens. O olhar perscruta essas fotografias como alguém que percorre um espaço desconhecido na busca de encontrar elementos familiares que possam lhe situar nele. Somos desta forma, compelidos a refazer o próprio procedimento imaginante que as constituíram, isto é: a elaboração daquilo que vemos pela “psicogeometria” de nossos “espaços interiores”.

A fotografia *Liubliana com o dragão* é particularmente emblemática desta série de Bavcar, já que, como mencionado, o artista localiza no dragão toda uma trama iconológica proveniente de distintas vertentes teológicas que repercutem anacronicamente sobre a discussão do espaço citadino tecida pelas imagens do fotógrafo. Se como ele afirma: “São Jorge ao derrotar o dragão também derrotou as trevas”⁵⁷, essa trama é exibida no sentido da produção de uma narrativa da história dos vencedores em que se bane do reino da luz (e da visibilidade) tudo aquilo que ousa se contrapor à ela. Um dos múltiplos sentidos da imagem pode ser interpretado a partir desta enunciação como o soterramento da memória pelas edificações modernas que contam a história grande-eloquente da ideologia do progresso e da racionalidade técnica.

Assim a busca de Bavcar não é tanto pela reconfiguração dos espaços físicos das cidades, mas pela reconstituição de suas memórias. Diferentemente da história oficial cristalizada pelos monumentos e edificações erigidas pelo processo modernizador, esta memória não está inscrita nas coisas, mas é ativada pelo contato que estabelecemos com elas como uma memória involuntária produzida por associações espontâneas de elementos

⁵⁷ Fala de Evgen Bavcar. Transcrição e tradução do inglês de áudio presenta na exposição *The mirror of dreams*. Disponível em: <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/bavcar13.html> (último acesso em 10/06/2018).

distintos no espaço e no tempo (BENJAMIN, 1989, pp. 103-149). Para isso Bavcar (1998) brinca com as imagens como ele brinca com os relógios ao abri-los para explorar os mecanismos que querem regular o cronometro de nossos corações, realizando uma desmontagem do tempo para o exercício de uma remontagem da memória.

Desmontar as imagens-clichês (ou absolutizá-las), é necessariamente, arrancar-lhes os clichês linguísticos e os discursos que as sustentam e as impregnam, é desfazer suas relações óbvias, e despossuí-las dos sentidos predeterminados para “forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 37). É também fender a ilusão da unidade do todo, criando multiplicidade a partir da singularidade da experiência. Bavcar assim produz com suas imagens um plano de imanência em que diferentes olhares podem vir a se cruzar já que ninguém detém sobre elas (nem mesmo o próprio fotógrafo) a *propriedade* para definir o sentido da imagem, mas todos têm qualidade e *direito* para falar sobre elas, assim cada imagem sua não é uma, mas são muitas, já que são constantemente recriadas a cada novo olhar que lhe é dirigido. A reconstrução da memória promovida pelas imagens de Bavcar resulta precisamente deste aspecto, apresentando assim todos os elementos que para Didi-Huberman (2015a) caracterizam uma “luz menor” a qual conservaria os mesmos aspectos apresentados por Deleuze e Guattari (2017) a respeito da “literatura menor” em Kafka, ou seja: um forte coeficiente de desterritorialização, a ligação do individual na política, e a formação de enunciações coletivas.

É na condição de “estrangeiro” (BAVCAR, 2014a, n.p), concebendo os cegos como “exilados da luz” (BAVCAR, 2003a, p. 143), vivendo parte de sua vida justamente numa Paris conhecida como “cidade-luz” (título alcançado não pela iluminação diurna, mas sim pelas próprias luzes artificiais que rivalizam com suas fotografias), e convivendo com o sentimento da mais profunda exclusão que Bavcar procura em seu “*deserto íntimo*” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 155) as condições de formulação do seu desejo de formar comunidade, de restituir ao espaço público objetos comuns capazes de recriar os enunciados políticos.



Evgen Bavcar – *Genebra com estrelas.*

Os ícones das fotografias noturnas de Bavcar que surgem cortando os céus da cidade formam constelações nos lugares em que as estrelas não podem mais aparecer por conta da forte iluminação de nosso cotidiano. O desaparecimento destes corpos celestes (destes corpos minoritários) é o sintoma mais evidente de nosso narcisismo e da “cegueira” em relação ao outro, sintoma também de uma profunda privação: “Eu deploraria amargamente essas ausências cósmicas se não houvesse a arte, e eu não sei por que eu estabeleço essa ligação que não tem sentido a priori, se não justamente na privação”⁵⁸ (BAVCAR, 1992, p. 12, tradução minha).

Este sentimento de ausência, de vazio, referente ao desaparecimento das estrelas é também o elo fundamental de sua cegueira pessoal com a cegueira generalizada do mundo contemporâneo este “*mal branco*” (ARTAUD, 2006, pp. 1-8; SARAMAGO, 2014)⁵⁹, mal majoritário. A arte para Bavcar, e com ela suas fotografias, são o meio de elaboração desta

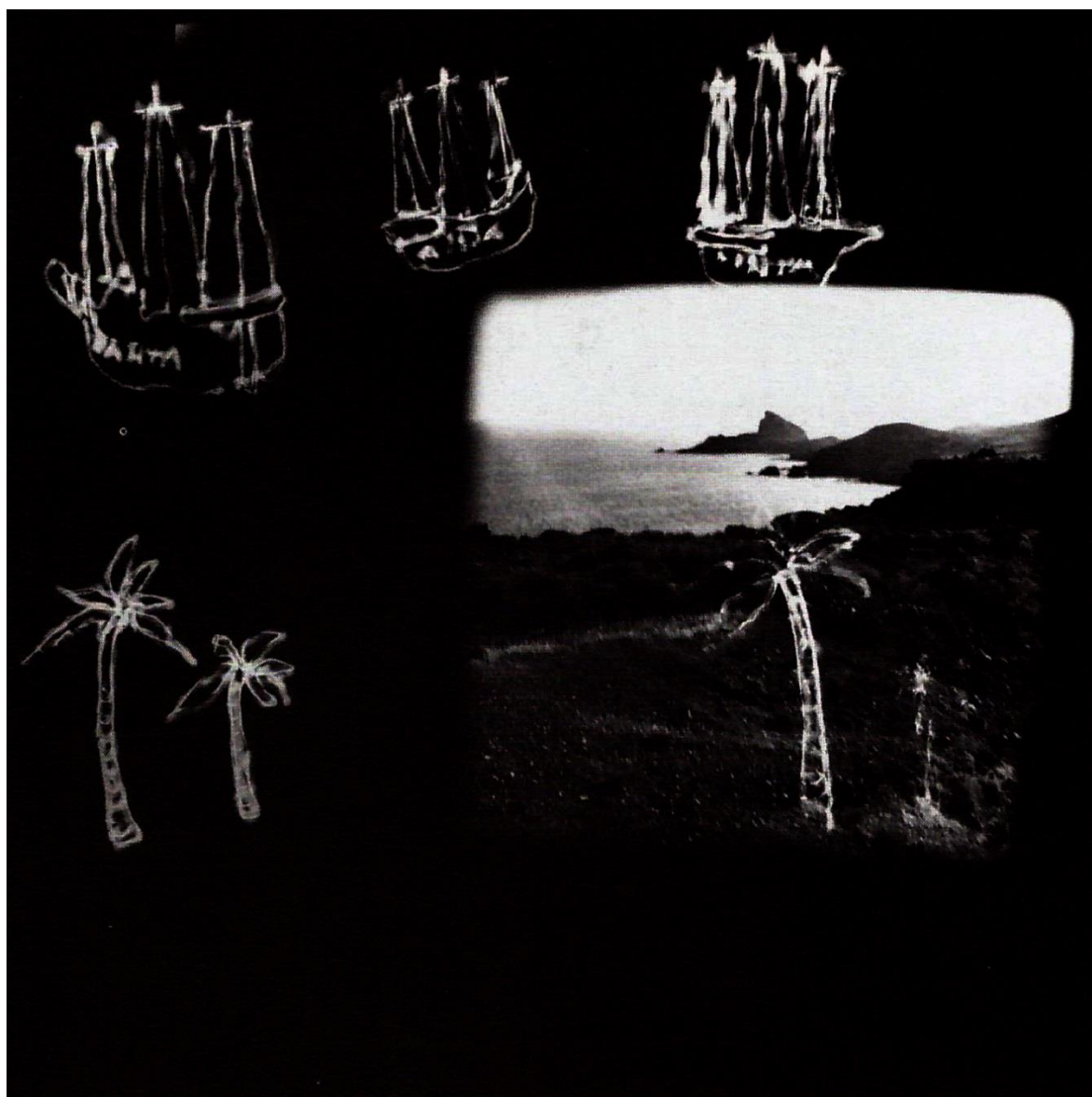
⁵⁸ “Tradução do original: “Je déplorerais amèrement ces absences cosmique s’il n’y avait pas l’art, et je ne sais pourquoi j’établis ce lien que n’a pas a priori de sens, sinon justment dans la privation.” (BAVCAR, 1992, p. 12).

⁵⁹ Antonin Artaud (2006) escreve sobre a doença contagiosa do excesso do homem branco europeu, bastando um barco transportando pessoas sadias atracar em uma ilha sem contato prévio com a civilização europeia para que diversas doenças como influenzas e reumatismos se espalhem sobre esta região. Para Artaud (2006), o branco é a cor de tudo aquilo que é excessivo, assim como para Saramago (2014) que em seu *Ensaio Sobre a cegueira*, escreve sobre esta doença altamente contagiosa que se espalha pelo mundo, sendo seu sintoma: a visão tornando-se opaca e branca como leite e impedindo os videntes de ver.

perda e deste luto, mas também aquele que encontra para sua necessária superação, uma maneira de devolver estrelas ao céu noturno, de restituir os *espaços do comum*, espaço de devires minoritários. Tal ato é concebido pelo fotógrafo como uma forma de doação (a partir da máxima lacaniana): “Se para alguns o amor é dar o que não se tem, não lamento esse ato de amor que chamo minha fotografia conceitual, isto é, a doação da imagem” (BAVCAR, 2003a, p. 145).

Porém Bavcar (2005) dá a outrem aquilo que não é de sua posse, não para que o outro simplesmente se aproprie da imagem, mas sim para que lhe devolva sobre a forma do verbo e assim também lhe torne visível à sua própria maneira. Delineiam-se aqui os princípios da dádiva e do dom, que Marcel Mauss (2003) caracterizava como um sistema de prestações totais que instauram os laços e relações sociais entre pessoas e grupos, bem como os códigos da moral e do direito. Didi-Huberman (2017), soube muito bem interrogar este princípio da doação (ou restituição) da imagem enquanto um objeto retirado do corpo privado que retorna à esfera pública⁶⁰, e sublinha a problemática entorno da inclusão do receber no ver: “a imagem que você vê e que você recebe, você a recebe por bem, você a recebe até o fim? Ela acaba por ser nossa, tanto minha, quanto sua e de todos os outros onde ela poderá se difundir como bem comum?” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 220). A questão formulada por Didi-Huberman (2017) nos leva a considerar a reivindicação do direito e do desejo de imagens de Bavcar enquanto uma troca de olhares (ou de imagens) que reconfiguram os espaços e laços sociais, tema do próximo capítulo desta dissertação.

⁶⁰ Didi-Huberman (2017) nos apresenta esta problemática a partir do trabalho do cineasta Harun Farocki o qual irá “resgatar” dos arquivos privados imagens de eventos históricos que deixaram de circular publicamente, as quais trabalhará por meio de sua montagem de modo a devolvê-las à esfera do comum.



Evgen Bavcar – *Nostalgia*.

Capítulo 4 – Do desejo e do direito às imagens (e à palavra)

4.1 Do desejo de imagens

Quando perguntado sobre o porquê um cego fotografa, BAVCAR afirma que o cego fotografa por um *desejo de imagens*, e isso nada mais seria do que uma antecipação de um *desejo de memória* (BAVCAR apud FOULKES, 1999, p. 45). Antecipar uma memória denota a confluência de tempos distintos no presente, ou melhor, na *duração* (BERGSON, 2010). Se a “memória” é algo que remete ao passado, antecipá-la é construir o futuro a partir da produção mnemônica no presente. O *desejo de imagens* abre então uma fratura do tempo, concebido como a *confluência* de temporalidades *heterogêneas* (DIDI-HUBERMAN, 2013), reivindicando a autonomia para interpretar o próprio tempo:

O que significa o desejo de imagens é que, quando imaginamos as coisas, existimos. Não posso pertencer a esse mundo se não posso dizer que o imagino da minha própria maneira. Quando um cego diz “imagino”, isso significa que ele também tem uma representação interna de realidades externas. Ter uma necessidade de imagens é criar um espelho interiorizado, em outras palavras um *speculum mundi* que expressa nossa atitude à realidade que se encontra fora de nosso corpo. O desejo de imagens é então o trabalho de criar, a partir de cada um de nossos olhares autênticos, um objeto possível e aceitável para nossa memória (BAVCAR apud FOULKES, 1999, p. 45 tradução minha).⁶¹

Construir esse “objeto possível e aceitável para a memória” é afirmar a própria singularidade da experiência, de sua pequena luz, frente aos demais. É dizer também que só se pode ser cosmopolita quando o mundo reconhece a sua pequena identidade e as suas produções imaginais, ou seja, quando estas conseguem alcançar a dimensão de uma visibilidade no espaço público solicitando o reconhecimento dos olhares dos outros. Seu desejo de imagens consiste, portanto, em um desejo de produzir alteridade.

⁶¹ Tradução do original: “Lo que significa el deseo de imagenes es que, cuando imaginamos las cosas, existimos. No puedo pertenecer a este mundo si no puedo decir que imagino a mi propia manera. Cuando un ciego dice ‘imagino’, ello significa que el también tiene una representacion interna de realidades externas. Tener una necesidad de imagenes es crear un espejo interiorizado, em otras palabras un *speculum mundi* que expresa nuestra actitud hacia la realidad que yace fuera de nuestro cuerpo. El deseo de imagenes es, entonces, el trabajo de crear, a partir de cada una de nuestras miradas autênticas, un objeto posible y acetable para nuestra memoria” (BAVCAR apud FOULKES, 1999, p. 45).

Deste modo, ao colocar o corpo como “espelho partido da história” (BAVCAR, 2003c, p. 177), o artista irá pôr em questão todos os corpos que foram excluídos do processo de construção da narrativa do progresso. Neste sentido, Belting (2014), nos mostra os mecanismos pelos quais as imagens da ciência e aquelas veiculadas pelos *mass media* frequentemente constroem em nosso imaginário modelos ideais do corpo humano (que são também modelos ideais de humanidade), os quais servem como miragens que nos orientam a perseguir certos modelos de beleza, saúde, juventude e sexualidade sem, no entanto, refletir a realidade de nossos corpos praticados, os quais permanecem velados. Essas imagens também não aparecem desvinculadas de modelos estéticos precisos, tanto ao que se refere ao modo de apresentação destes corpos, como no modo de produção sensível das imagens que os veiculam. Compondo um *regime de visibilidade* o qual insere a imagem em um dispositivo que “*regula o estatuto dos corpos e o tipo de atenção que eles merecem*” (RANCIÈRE, 2017, p. 96), formando convenções entre as formas sensíveis e os significados a elas vinculados.

O corpo do deficiente, concebido como espelho partido, é aquele que nega as construções ideológicas do corpo e suas pretensões de universalidade apresentando sua contranarrativa sobre a perspectiva de uma história dos “vencidos”⁶², opondo-se assim à autoridade da visualidade (BAVCAR, 2003c; BENJAMIN, 1987).

⁶² Benjamin (1987) apresenta sob a égide do materialismo histórico a necessidade escovar a história a contrapelo, papel que ele atribui tanto ao artista quanto ao historiador. Se contrapondo a marcha do progresso a qual se daria dentro de um tempo vazio e homogêneo, o papel do historiador e do artista seria o de apresentar um tempo saturado de “agoras” que expõem as contradições do presente.



Evgen Bavcar – *Sem título.*

Quando o *desejo de imagens* é também um desejo de recontar a história sobre outra perspectiva, desfazendo as classificações e organizações provenientes de certo *regime de visibilidade* produtor de consensos, ele também se encontra na reivindicação de um direito: o *direito a olhar*. Esse direito não é uma questão de visão ou apenas de montagem de imagens visuais, mas o ato de solicitar outro tipo de atenção, mostrar algo que antes não se poderia mostrar e fazer-se visível sob um novo aspecto (MIRZOEFF, 2016).

Contudo, não é a criação de uma imagem do corpo que orienta o trabalho artístico de Evgen Bavcar, mas sim a produção de um verdadeiro arquivo imaginal, um *corpo de imagens* que expressa sua atitude frente à realidade e aos acontecimentos sensíveis. Como bem coloca Rancière (2017):

Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do isso e do eu, do qual emergem mundos próprios do nós político (RANCIÈRE, 2017, p. 65).

Este trabalho de elaboração que para Bavcar é o atributo da imaginação, para Rancière (2017) caracteriza o processo de produção de dissensos que altera as formas sensíveis pelas quais os fenômenos e acontecimentos são apresentados e os modos pelos quais os atribuímos aos sujeitos que deles tomam parte, de maneira a alterar nossa percepção sobre o que vem a constituir a realidade do mundo. (RANCIÈRE, 2017).

Segundo Mirzoeff (2016) o direito a olhar é também a reivindicação de um direito à existência e expressa uma resistência à saturação da interpretação dos dados sensíveis para a finalidade de dominação. Mais precisamente é a reivindicação de um direito ao real (ou a participação na construção do que vem a ser a realidade enquanto bem *comum*), em que a recusa à segregação encontraria uma “gramática da não violência” pela qual se confrontam “um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir, mas ainda está em devir” (MIRZOEFF, 2016, p. 749). Este processo que constitui a lógica da subjetivação política situa-se entre a negação de uma identidade imposta pelo outro e a possibilidade de criação de novas formas de enunciação, neste sentido as produções imaginais vêm a constituir o corpo político dos sujeitos na medida em que mediam e alteram as suas possibilidades de aparição no espaço público.

A fotografia, para Bavcar, é menos um modo de reprodução da realidade do que um dispositivo conceitual que lhe possibilita criar e produzir imagens a fim de devolver um olhar que os videntes por muito tempo dirigiram para os cegos sem que estes pudessem fazer o mesmo. Isso não significa confundir a fotografia com a visão, mas antes considerá-la como um recurso possível para a criação de imagens e produção de discursividades. Fotografar é um modo de engendrar uma discursividade sobre o mundo que valide sua posição em relação aos outros, por um meio que legitime, perante seus olhares, as suas próprias imagens contrapondo-se ao fato de que: “Somos olhados sem saber a quem pertence nossa imagem, e somos imaginados sem poder contestar as imagens que nos impõem” (BAVCAR, 2005, p. 156). É assim que podemos entender o atrito que Bavcar explicita em relação ao projeto *Blind* (Cego) de Sophie Calle⁶³.

4.2 Do direito às imagens e à palavra

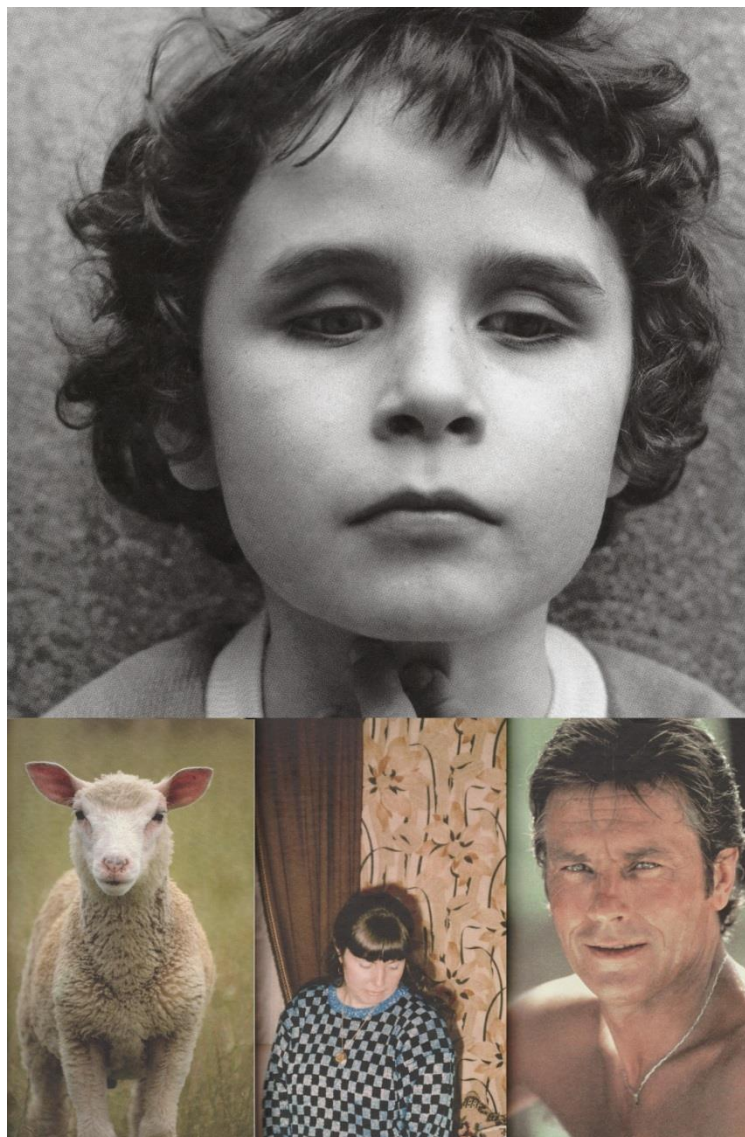
⁶³ Não se trata aqui de tecer uma crítica ao trabalho de Calle (2011) ou de Paheco (2007) (tratados a seguir), os quais são válidos dentro de suas respectivas propostas, trata-se antes de evidenciar uma disputa e uma reivindicação de Bavcar entorno do que diz respeito ao direito dos cegos de imaginarem o mundo à sua própria maneira.

Em uma entrevista concedida à Elida Tessler e à Muriel Caron Bavcar (2001b) comenta sobre o dia em que a artista plástica Sophie Calle pediu para que ele a recebesse. Tendo aceitado a proposta, explica que ao receber a artista ele mergulhou a sala em completa escuridão afirmando estar lhe recebendo em seu ambiente profissional: “a câmera obscura”. Foi então indagado por Calle sobre o que ele considerava belo, ao que respondeu: “O que você quer que eu diga? Se você deixar eu lhe olhar, talvez eu possa dizer se você é bela ou não” (BAVCAR, 2001b, p. 31). Calle então se retira do apartamento de Bavcar sem havê-lo visto. O desentendimento entre os dois artistas é comentado por Bavcar (2001b) da seguinte forma:

Eu não gostei da simplicidade de seu procedimento que incluía um lado exótico: perguntar a um cego sobre a imagem de beleza, imagem esta que ela iria em seguida fotografar. Isto significa finalmente falar em seu nome. Os cegos têm direito a sua própria palavra (BAVCAR, 2001b, p. 31.).

O projeto que levou Calle a procurar Bavcar se intitula *Blind* e foi publicado em livro sob o mesmo título. Na primeira parte do livro a frase inaugural é: “Eu encontrei pessoas que nasceram cegas. Que nunca viram. Eu perguntei a elas qual era sua imagem de beleza”⁶⁴ (CALLE, 2011, p.9. tradução minha). Em seguida são expostos retratos frontais de pessoas (supostamente) cegas ao lado de descrições sobre o que elas consideram ser tal imagem de beleza. Nas páginas seguintes são postas fotografias, feitas pela própria artista (com algumas exceções as quais são citadas ao final do livro) a partir da descrição fornecida. Por fim, ao virar a página correspondente às fotografias, encontramos uma página branca com a transcrição em braile de tais imagens.

⁶⁴ Tradução do original: “I met people who were born blind. Who had never seen. I asked them what their image of beauty was” (CALLE, 2011, p.9).



“Ovelha, é isso que é bonito. Porque elas não movem e porque elas têm lã. Minha mãe é bonita também, porque ela é alta e seu cabelo é longo. Alain Delon.” (Sophie Calle, 2011).

O retrato frontal adotado por Calle (2011), ainda que não siga estritamente o rígido modelo estabelecido pelas fotografias de documentos indenitários, tem dupla conotação. Primeiramente exhibe um *rostro* ao qual tendemos a atribuir uma existência singular que, no entanto, não aparece vinculada a nenhum nome próprio. Em segundo lugar, o enquadramento próximo ao rosto no formato das fotografias 3x4 atribui maior destaque aos olhos dos retratados. Desta forma, se o rosto sensibiliza aqueles que entram em contato com o trabalho de Calle (2011) a procurarem por uma existência singular eles se deparam, no entanto, com uma figura literalmente anônima restando elaborar através dos vestígios oferecidos pela artista os traços que remontariam a sua existência.

Até aí, tudo pode parecer claro. Um rosto anônimo, que parece reivindicar uma existência singular; a informação prévia de que se trata de uma pessoa cega e sua descrição de uma imagem de beleza seguida por uma fotografia que procura ilustrar tal imagem. Contudo, Elida Tessler (1998) aponta um “perigo” que se esconde por trás desse discurso. A autora afirma que Calle realmente teria se encontrado com pessoas cegas, as fotografado, coletado seus depoimentos e pesquisado o universo dos cegos. No entanto, não tendo ouvido alguns depoimentos que gostaria de ter escutado, Calle, teria também inventado algumas respostas e forjado fisionomias. Sendo assim, Tessler (1998) lança a pergunta: dentre as obras que compõem a série, quais corresponderiam às pessoas e respostas reais e quais teriam sido forjadas?

Ronaldo Entler (2006) ao discorrer sobre o trabalho de Calle e de Boltanski para pensar a relação entre a fotografia e a arte contemporânea considera que:

Quando fundamentam seus trabalhos num efeito de realidade produzido pela fotografia, esses artistas não pretendem sublinhar o poder de analogia ou a capacidade retórica das imagens fotográficas. Ao contrário, o que fazem é demarcar a incompletude e a precariedade de sua mensagem para garantir nela um espaço de identificação. O interesse não é científico e o compromisso não se dá com uma suposta verdade (ENTLER, 2006, p. 51).

Dito de outro modo, na análise de Entler (2006), os efeitos de verdade adotados nos trabalhos de artistas contemporâneos como no caso de Sophie Calle (2011), não tem como preocupação garantir uma conexão com uma “existência real e singular”, mas antes provocar a reflexão sobre a própria incapacidade da imagem de representar (tomar o lugar de) um sujeito real, essa “precariedade” da imagem seria, no entanto, um espaço fundamental para garantir a identificação do espectador para com os retratados.

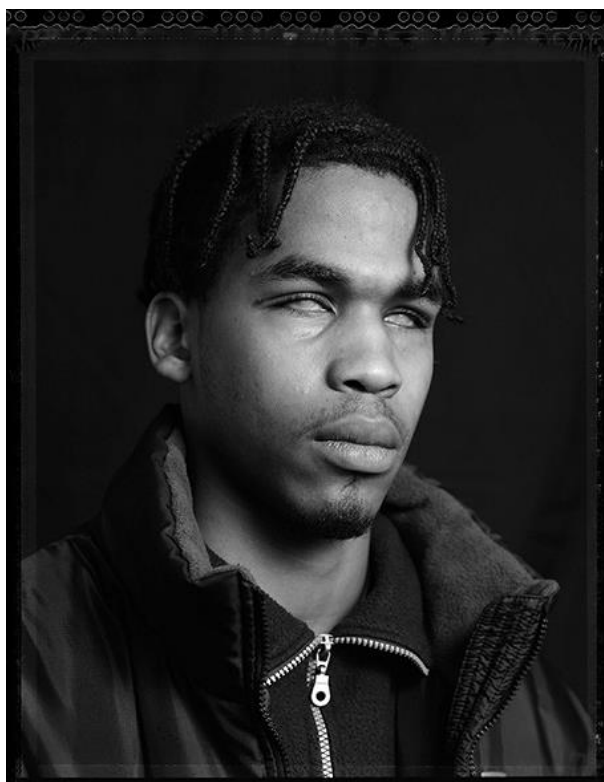
Em semelhante análise André Rouillé (2009) afirmará que é pela ficção “dando ao inapresentável a forma de um outro inacessível, que Sophie Calle se desvia do realismo” (ROUILLÉ, 2009, p. 371). E, no entanto, isso não se faz sem que a artista recorra a efeitos de verdade como “(falsas) garantias de autenticidade necessária à ficção” (ROUILLÉ, 2009, p. 372). Os efeitos produzidos pelo trabalho de Calle (2011) sobre o espectador dependem da imersão deste em uma trama estabelecida pela artista, na qual as fotografias não podem ser separadas de aparência objetiva de textos que se apresentam como coletados em entrevistas o que cria uma rede de associações entre palavras, fotografias, coisas e pessoas (ou personagens).

O problema do atrito entre Bavcar e Calle, no entanto, não me parece estar localizado nas reflexões sobre as imagens enquanto dispositivo ficcional que constituem o trabalho de Calle (2011), mas como o próprio Bavcar afirma: em seu *procedimento*. Por trás dos rostos anônimos, Calle (2011) mascara toda uma máquina repleta de mecanismos que desapropriaria os cegos, na perspectiva de Bavcar, de suas imagens e de suas palavras. Ao estabelecer sua trama ficcional Calle (2011) disfarçaria sua própria perspectiva sobre o tema da cegueira por meio da criação de outras identidades que falam em seu lugar. Utilizados como máscaras, por trás dos rostos dos “cegos” anônimos está o de Calle (2011) que produz significância fixando-a em subjetividades forjadas. Além disso, a forma com que as “imagens de beleza” são exibidas apresentando entre elas grandes confluências estéticas e formais, como os enquadramentos e as cores levemente desaturadas, criam a ilusão de equivalência e homogeneidade nos modos pelos quais essas diferentes “pessoas cegas” imaginam suas próprias imagens. Bavcar localiza então uma questão ética e estética no trabalho de Calle (2011). Ética porque, obviamente, envolve a postura da artista em relação às pessoas que entrevistou (e em relação aos cegos que reivindicam seu direito às imagens), e estética porque muda o lugar de quem fala e dos possíveis de se falar sobre a relação deste grupo, melhor seria dizer das pessoas enquadradas nesse grupo, para com as imagens (RANCIÈRE, 2017). Bavcar acaba por apontar então para outro lado da criação das ficções documentais, sejam elas artísticas ou não: elas também produzem efeitos políticos reais e não somente efeitos de realidade.

Um segundo trabalho artístico que apresenta pontos em comum com o de Calle (2011) pode nos ajudar a compreender melhor a questão. Trata-se do projeto *O olhar dos cegos* (2007) de Georges Pacheco. Nele o artista pede para que pessoas cegas posem para um retrato fotográfico. Utilizando-se de uma câmera de grande formato, deixa o cabo disparador da máquina em posse dos retratados. A regra do jogo proposta pelo artista, e estabelecida entre os participantes, é esta: sua voz indicaria o posicionamento da câmera enquanto os retratados poderiam posar da forma com que quisessem e disparar o obturador da máquina no momento em que bem entendessem para uma única tomada fotográfica, entretanto, ao contrário do que o artista afirma, não se trata exatamente de um autorretrato⁶⁵. O enquadramento e o foco da

⁶⁵ Aqui reside um ponto que merece ser melhor discutido. Annateresa Fabris (2004) expõe múltiplos aspectos sobre a questão do retrato e do autorretrato. Ao citar Gisèle Freund a autora aponta para uma permeabilidade – ao invés de uma rígida separação – entre o retrato e o autorretrato, isto pois, o retrato também pode virtualmente exercer o papel de autorretrato para o retratado que se reconhece nele. No entanto, considero aqui que a imposição de formatos predeterminados cerceiam as possibilidades de escolha dos retratados. Evidentemente que pode acontecer de alguém se identificar com a foto 3x4 que carrega em seu documento de identidade, todo ato fotográfico instaura um terreno de disputas e tensões sobre qual o jogo é permitido de acordo com as regras

câmera são controlados por Pacheco (2007). O artista, assim como Sophie Calle (2011), também dirige perguntas aos retratados, pedindo para que estes lhe descrevam o mais detalhadamente possível aquilo que fotografaria “se pudesse ver”, as respostas fornecidas pelos interlocutores são chamadas por Pacheco de “imagens-desejo”.



Ma photo serait un paysage avec des arbres et quelques oiseaux passant.

“Minha foto seria uma paisagem com árvores e pássaros passando”⁶⁶ – João Miguel Luis Cabral.

Fotografia do projeto *Olhar dos cegos* de Georges Pacheco.

Se, como afirma Pacheco (2007), pretendia-se interrogar se os cegos responderiam as mesmas normas de apresentação de si e às mesmas definições de identidade que os videntes, suas escolhas de enquadramento não legam muitas outras opções aos retratados. Ao optar por um fundo preto na tentativa de destacar o modelo fotográfico e “evitar encenações”, o próprio artista acaba por criá-las e estabelecer essas imagens dentro de um campo discursivo

estabelecidas No entanto, penso nos autorretratos como a possibilidade de escolha dos modos de produção da própria imagem e da apresentação de si, dito de outro modo: como a possibilidade de escolha das regras do jogo que se pretende jogar. Por outro lado, também o autorretrato não necessariamente implica em autoreconhecimento nem mesmo em identificação, mas problematiza a própria noção de identidade.

⁶⁶Fonte: <http://www.georges-pacheco.com/index.php?/portfolio/le-regard-des-aveugles/> (último acesso: 20/06/2018).

orientado pelas normas do retrato identitário calcadas na pose e na fisionomia dos sujeitos retratados. Ainda que essas escolhas de enquadramento e cenário possibilitem criações de tipos variados, a intenção do artista recai em “perigos” semelhantes aos apontados por Tessler (1998) sobre o trabalho de Sophie Calle (2011). Aliás, a escolha do retrato frontal com destaque aos aspectos fisionômicos, vale dizer, é empregada por ambos os artistas com resultados similares. No trabalho de Sophie Calle (2011) tal recurso é empregado de forma a levar-nos a crer na veracidade do relato atribuído a um indivíduo singular, já no caso do trabalho de Pacheco (2007) o retrato identitário cerceia as possibilidades dos modelos de apresentação de si forçando-os a responder a uma concepção pré-estabelecida de identidade/identificação calcada no rosto, na pose e nos olhos que não necessariamente correspondem às aquelas dos modelos.

Ademais, a própria formulação da pergunta feita por Pacheco (2007) aos modelos, corresponde ao problema apontado por Bavcar a respeito do direito dos cegos às imagens. Os retratados, pela introdução do condicionante “se” (pudessem ver) na formulação da pergunta feita pelo artista, são desautorizados a criarem fotograficamente suas próprias imagens, tendo que se submeter (mesmo que de maneira consentida) ao olhar do artista. A fotografia é colocada então como território exclusivo dos “videntes” dentro do qual os “cegos” só poderiam transitar com devida autorização. Se Pacheco (2007) não procura criar fotografias a partir das descrições fornecidas pelos retratados – deixando-nos no encargo da possibilidade de imaginá-las ou não – por outro lado não deixa por isso de desautorizá-los a fazê-lo. “Concede-os” a palavra, mas não o direito de produzirem suas próprias imagens o que evidencia a relação assimétrica entre o fotógrafo e os modelos.

Quanto à Sophie Calle, Bavcar (2001) alega que ela:

[...] não levou em consideração que uma imagem não é forçosamente visual [...] todo cego tem direito de dizer ‘eu me imagino’. E se imaginar, é ter imagens. Mesmo que eu diga, por exemplo ‘Eu te imagino como um elefante’. Nós somos todos cegos diante das formas cósmicas dos hindus, ou diante do eterno feminino (BAVCAR, 2001, p. 32).

As imagens na concepção de Bavcar não são “forçosamente visuais” porque não concernem somente ao aparato ocular, mas antes dizem respeito à relação entre visível e invisível, entre memória e a imaginação. Podemos então interpretar que, na concepção de Bavcar (2001), ao querer tornar visível as imagens descritas pelos cegos (fictícios ou não), Sophie Calle (2011), se pauta por uma concepção de imagem calcada no visual, impondo sua

própria lógica e forma de ver o mundo ao outro sem levar em consideração que este possa conceber a “mesma” imagem de maneira bastante distinta. O caráter de desapropriação do direito dos cegos a construírem suas próprias imagens encontra-se ancorado num procedimento adotado pela artista que engendra uma discursividade sobre os cegos e faz com que a construção de suas imagens tenha que passar necessariamente pelo crivo dos videntes para serem legitimadas.

No que diz respeito aos retratos feitos tanto por Calle (2011) quanto por Pacheco (2007), ambos parecem seguir, além do que já foi mencionado aqui, o cânone da famosa imagem de Paul Strand intitulada *Blind Woman* (Mulher Cega):



Paul Strand – *Blind Woman*, 1916.

Strand pertencente a uma geração de fotógrafos (as) que se reivindicam neorrealistas praticando o fotojornalismo como forma de crítica social (BERGER, 2017). Na fotografia em questão vemos o retrato de uma mulher cuja identidade não nos é revelada, o que não é o caso dos retratos feitos por Pacheco (2007), carregando uma placa que assinala sua condição: “*Blind*”. Este retrato visto depois de transcorrido mais de um século de sua tomada expõe um

rosto anônimo que carrega consigo um rótulo o qual designa sua pertença a um grupo, o separando dos demais. Apesar de ser uma fotografia de cunho jornalístico que busca retratar a marginalização social e explicitar o controle e estigmatização dos corpos dos deficientes por parte do governo norte-americano da época, esta fotografia também é expressão de uma pulsão *voyeurística* que consiste em olhar sem poder ser visto, em representar o outro excluindo-o do processo de fabricação de sua própria imagem.

John Berger (2017), ao se deparar com duas monografias retrospectivas sobre Paul Strand comenta esta fotografia:

Os primeiros trabalhos abordam, em sua maioria, pessoas e lugares em Nova York. O primeiro deles mostra uma mendiga meio cega. Um dos olhos é opaco, o outro, agudo e cauteloso. Em torno de seu pescoço ela carrega uma placa na qual está impressa a palavra BLIND [CEGA]. É uma imagem com uma clara mensagem social. Mas ela também é algo mais. Veremos depois que, em seus melhores retratos, Strand nos apresenta uma evidência visível, não apenas da presença dos retratados, mas da vida deles. Se, por um lado, cada uma dessas evidências de uma vida é como um comentário social – Strand adotava, de modo consciente, uma posição política de esquerda –, por outro, essa evidência serve para sugerir visualmente outra vida vivida em sua totalidade, de dentro da qual nós mesmos não somos mais do que um vislumbre. É por isso que as letras pretas B-L-I-N-D numa placa branca fazem mais do que soletrar uma palavra. Enquanto a foto está diante de nós, nunca podemos deixar de lê-las. A primeira imagem do livro nos obriga a refletir sobre o significado de enxergar a si mesmo (BERGER, 2017, p. 67).

Talvez escoe aqui um pouco do excesso de tinta da palavra “nunca” empregada pelo autor nesta passagem. Não é certo que vemos sempre as mesmas coisas em uma fotografia, mas há algo escrito sobre essa placa branca que foi também escrito sobre este rosto, algo que sinala a própria legibilidade do rosto sobre o qual a placa foi apregoada. Se Berger (2017) vê nessa imagem uma evidência de “outra vida vivida em sua totalidade” só o pode fazer na condição de atribuir ao rosto uma identidade singular, enquanto a placa (que não poderia deixar de ser lida) aponta para outro lugar: o da identificação a um grupo. Do mesmo modo, se neste retrato o rosto aparece indissociável da placa que carrega, e, se os olhos são tão importantes quanto as letras escritas na placa, é porque esta fotografia explicita aquilo que Deleuze e Guatarri (2012) conceberam como uma “semiótica mista” (*muro branco – buraco negro*).

De acordo com esta semiótica mista, o rosto é produzido por uma *máquina abstrata de rostidade* que fixa no buraco negro dos olhos uma subjetividade ao mesmo tempo em que a pele serve de tela (*muro branco*) no qual se inscreve (*ricocheteia*) uma significância

(DELEUZE e GUATARRI, 2012). Neste sentido, o rosto não é primeiramente individual, mas atualiza “o virtual em um plano de referências e coordenadas” (ROUILLÉ, 2009, p. 202), delimitando um campo que “neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE e GUATARRI, 2015, p. 36). Ainda sim, para estes autores, a saída para desfazer o rosto está justamente em “não mais olhar os olhos nem nos olhos, mas atravessá-los a nado, fechar seus próprios olhos e fazer de seu próprio corpo um raio de luz” (DELEUZE e GUATARRI, 2012, p.63), desfazer-se do rosto envolve um mergulho no próprio “buraco negro” da subjetividade no qual poderão ser descobertas “as partículas capturadas, sufocadas, transformadas” (DELEUZE e GUATARRI, 2012, p. 66), tarefa para qual a arte, segundo os autores, é um importante instrumento.



Evgen Bavcar – *Autorretrato.*

Capítulo 5 – Autorretratos e as imagens-mancha

Evgen Bavcar ao colocar-se em suas fotos direta ou indiretamente, inserindo em suas imagens partes de seu corpo ou os traços de seu deslocamento, não só fotografa como também acaba por inventar uma figura ou *persona* do “fotógrafo cego”. Neste sentido analisaremos aqui quatro autorretratos apresentados no livro *Memórias do Brasil* (2003a) no intuito de tentar compreender como Bavcar (2003a) constrói a própria imagem por meio da fotografia, inventando esta figura e atualizando a própria ideia de cegueira.

O primeiro destes retratos⁶⁷ abre as séries de fotografias de Evgen Bavcar publicadas no livro e foi realizado por ocasião da visita de Bavcar à Pelotas, quando, caminhando pelas ruas da cidade, o fotógrafo ouviu os trotes de um cavalo que se aproximava e decidiu parar para poder conversar com seu dono e melhor observar o animal que, tanto o fotógrafo quanto seus acompanhantes viriam a descobrir, chamava-se: “Quero-ver”.



Evgen Bavcar – Sem Título. Fotografia da Série: “Memórias do Brasil”.

⁶⁷ A fotografia em questão não está inserida juntamente com as outras três das quais tratarei aqui sob o título da série “autorretratos”, mas sim sob o título da série “memórias do Brasil”.

Ao relatar o ato fotográfico resultante deste encontro, Bavcar (2003a) pontua que: “Tendo sentido e ouvido o cavalo, eu quis me aproximar. Pedi gentilmente a seu dono se podia tirar uma foto do animal. Não se tratava, claro, de uma foto artística, mas de uma identidade simples” (BAVCAR, 2003a, p. 126). Tal afirmação abre um leque de discussões. Se, por um lado, inicialmente desassocia essa fotografia do corpo de seu trabalho artístico, por outro, tal imagem é reincorporada sobre o título da série *Memórias do Brasil* e abre seu livro fotográfico. Talvez devêssemos nos atentar aqui para o emprego no tempo passado do verbo “tratar” que gera uma ambiguidade esclarecedora, como se empregado neste contexto remetesse à própria *vida da imagem* e não somente ao momento do ato fotográfico: “não se tratava [...] de uma foto artística”, no entanto passou a ser. Mas o que haveria acontecido para que o destino dessa imagem se alterasse?

A questão parece se complicar um pouco mais quando descobrimos em um texto do psicanalista Edson Sousa (2006), um dos acompanhantes de Bavcar em ocasião de sua visita à Pelotas, que em verdade foi ele quem, a pedido de Bavcar, realizou a fotografia:

No momento da despedida: a pergunta essencial que dá o tom à cena que vai acontecer. Sem esta pergunta a cena não teria adquirido sua magia, sua surpresa, seu desenlace impressionante. Bavcar pergunta como se chama o cavalo? A resposta é surpreendente: “Quero-ver”... Bavcar surpreso se aproxima do cavalo e o abraça dizendo: “Sou eu!” Encontra de forma inusitada seu duplo, seu nome trotando esquecido em uma rua sombria de uma cidade no sul do Brasil. Pede-me para tirar uma fotografia, que aliás saiu fora de foco e que talvez até por isso tenha sido publicada na abertura do seu belíssimo livro *Memórias do Brasil* (SOUSA, 2006, p. 84).

O que a princípio era para ser um mero registro de um evento, uma fotografia a ser guardada, torna-se por um acidente ou por um (des)encontro, como aquele que reuniu Bavcar e o cavalo, parte integrante de sua obra: uma “foto artística”. Apesar de ter sido Sousa quem disparou o obturador, a fotografia em certo sentido continua sendo de autoria de Bavcar, não porque seja seu corpo o retratado por ela ou por ele ter pedido para fazê-la, mas porque foi ele quem orquestrou a situação e deu vida a imagem lhe atribuindo novos significados e sentidos a partir de sua inserção em sua obra, ou seja, em certa forma de olhar para o mundo⁶⁸. Tal como afirma Fontcuberta (2016): “hoje nos damos conta que o

⁶⁸ Algo semelhante me ocorreu quando estive em uma palestra com o fotógrafo com baixa visão João Maia, mantenedor do projeto “Fotografia Cega”. Durante o evento fui convidado, juntamente com outros participantes, a realizar uma série de fotografias com a técnica utilizada por Bavcar (lightpainting). Fotografei e fui fotografado por Maia, mas também fiquei responsável por operar as configurações da câmera (velocidade do obturador, ISO e abertura do diafragma) e acertar seu enquadramento seguindo as orientações do fotógrafo. Eu certamente

importante não é quem aperta o botão e sim quem faz o resto: quem coloca o conceito e administra a vida da imagem” (FONTCUBERTA, 2016, p. 40).

Portanto, muito mais do que discutir quem fez a foto, vale tentar compreender o porquê ela não só foi incluída no livro como também foi escolhida para abrir sua série de *Memórias do Brasil*. Empreender essa busca pode nos auxiliar a pensar algumas questões sobre esta imagem em particular e sobre a série de (autor)retratos de maneira mais ampla. Iniciemos esta discussão com as seguintes perguntas: o que seria uma fotografia enquanto “identidade simples”? Como tal imagem se diferenciaria de uma “foto artística”?

Quando pensamos em uma fotografia como “identidade simples”, é comum concebê-la enquanto documento ou registro de um evento transcorrido, uma afirmação ou testemunha da presença em dado tempo e espaço, uma volta ao *isso foi* barthesiano (BARTHES, 2015). O registro de um evento diferenciar-se-ia do impulso inicial que leva BAVCAR a realizar uma imagem “artística” ao ser concebido não como forma de exprimir sua “condição existencial”⁶⁹ ou sua forma de olhar para o mundo, mas apenas como prova ou testemunha de um encontro. Neste sentido, o destino da imagem (ou sua destinação) poderia ser, talvez, o de ser guardada como lembrança em algum álbum, ou ainda o de ser enviada para alguém como correspondência, mas provavelmente não o de ser incorporada em sua obra.

Enquanto documento, ou registro, é bastante comum também esperarmos que a fotografia obedeça alguns critérios que possibilitem o posterior reconhecimento do evento registrado: o enquadramento a destacar aquilo que se pretende demonstrar situando o modelo em relação ao contexto em que se encontra e/ou às coisas e seres que se apresentam em relação a ele, a perspectiva da qual a imagem é feita, e de maneira mais convencional, esperamos das imagens fotográficas foco e nitidez para que o evento se torne acessível (para que transpareça) aos nossos olhos e olhares. Do documento, em um sentido mais banal e profano do termo, espera-se que ateste algo do que aconteceu no passado, que apresente um valor de testemunho, e que, para isso, torne o evento legível. Entretanto é importante destacar que “A nitidez e o detalhe não são [...] de modo algum, traços absolutos do documento, assim como o flou [efeito de desfoque] não é condição obrigatória da arte” (ROUILLE, 2009, p. 84).

Se a concepção de imagem documental nos conduz de volta às danças com o *isso foi*, ao consultarmos Barthes (2015) uma vez mais, nos deparamos com uma contradição em termos. Quando olhamos para uma fotografia, segundo o autor, vemos o referente e não o

disparava a câmera, mas nem por isso fazia a imagem que era traçada pelos movimentos das lanternas manipuladas por Maia e pelos outros participantes da oficina.

⁶⁹ É o próprio fotógrafo que torna manifesto seu desejo de tomar a fotografia, pensada enquanto “câmara obscura”, como a possibilidade de exprimir sua condição existencial (BAVCAR, 1994)

objeto material (*medium*) para o qual lançamos nosso olhar. O objeto se apagaria em proveito da imagem que ele sustenta e ostenta, colocando-se como um material transparente/translucido o qual permitiria as luzes do passado nos atingirem no momento presente como uma emanção de seu referente. Não estaríamos aqui muito longe da concepção da fotografia como uma “janela para o mundo”.

Em um segundo momento, no entanto, nos deparamos com outro problema colocado pelo autor. Ao se demorar diante de uma fotografia, Barthes (2015) afirma dispender do tempo na tentativa de escrutá-la, o que para ele quer dizer: “[...] virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa” e logo em seguida comenta “o que está oculto é, para nós ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível” (BARTHES, 2015, p. 84). Por mais paradoxal que possa parecer esta constatação, ela remete a uma discussão entre Janouch e Kafka, citada por Barthes (2015), na qual Kafka afirma: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio” (KAFKA apud BARTHES, 2015, p. 52).

Se por um lado, ao escutar a imagem (procurando fazê-la falar) de nada adianta ampliá-la na tentativa de mergulhar em sua profundidade, por outro, fechar os olhos é condição de deixá-la remontar a ferida que esta abre em nós, o que Barthes (2015) chama de *punctum*: esta pungência da fotografia como a que ele reconhece na famosa imagem de sua mãe no Jardim de Inverno – única fotografia que ele não exhibe por considerar que seríamos indiferentes a ela. É dizer também que aquilo que ele reconhece nesta imagem não está presente nela, mas está presente nele, ou melhor, na relação afetiva que ele mantém com esta fotografia. Barthes (2015) encontra nesta fotografia a atualização das imagens virtuais – dos sonhos e lembranças – que tem de sua mãe, mas é incapaz de nos mostrar por meio da imagem (ROUILLÈ, 2009, p. 213-214).

O autor então assume outra estratégia, ao recusar exibir a fotografia de sua mãe no jardim de inverno, nos torna “cegos” a ela ao optar por, ao invés de exibi-la, descrevê-la para nós apelando para um exercício de nossa imaginação mais do que de nossa percepção, como se o que a imagem exibisse visualmente, além de não passar apenas de uma parte de suas muitas camadas de significação (EDWARDS, 2012), consistisse até mesmo em um empecilho à sua interpretação por seu apelo demasiadamente concreto, demasiadamente referencial. O exercício descritivo proposto por Barthes (2015) consiste, antes de tudo, em produzir e mobilizar no leitor (a) o desejo de ver sem lhe oferecer os meios de uma possível satisfação (ou frustração) desse desejo.

É também neste sentido que André Rouillé (2009, p. 135) aponta *A câmera clara* de Barthes como marca do início do declínio do regime da *fotografia-documento* caracterizado por um valor fiduciário correspondente à realidade material (os corpos e as substâncias) que a fotografia designaria, e a ascensão do regime de uma *fotografia-expressão* no qual não mais se representa, mas se *exprime* os acontecimentos, os “incorporais”. As práticas fotográficas passam a levar em conta, para além do dispositivo técnico, a autoria e a subjetividade do fotógrafo, a escrita e o dialogismo. A imagem fotográfica deixa de ser concebida de maneira isolada dos contextos e práticas que a envolvem e passa a ser pensada dentro dos dispositivos e discursos que se entrelaçam a ela.

No que concerne ao retrato de Bavcar com o cavalo (“Quero-ver”), diante dele nos deparamos com uma fotografia desfocada e nos damos conta de que a “identidade”, concebida por Bavcar, pouco ou nada tem de “simples”. Ainda que seja perfeitamente possível reconhecer na imagem um *rostro* (delineado pela superfície branca em torno dos buracos negros dos olhos) e a figura de um cavalo, o desfoque, ainda que suave, faz com que a imagem seja ligeiramente opaca, e não plenamente transparente como quer Barthes (2015), ressaltado a materialidade do suporte da imagem e com ele sua dimensão háptica. Ao mesmo passo em que a imagem oferece ao observador certa resistência em revelar-se de modo que o reconhecimento das figuras presentes na fotografia dá-se, sobretudo, de maneira indireta ou *alusiva* demandando um esforço, um *desejo de ver*⁷⁰ (NOVAES, 2003, p. 107). Como o próprio fotógrafo pontua em seu relato referindo-se às viseiras de “Quero-ver”: “Minha identificação com o cavalo não se deve a uma eventualidade particular. Eu também trazia, em alguma parte, a cortina que me impedia de ver” (BAVCAR, 2003^a, p. 126). Operando como as viseiras do cavalo, o desfoque da imagem provoca um terceiro elo de identificação⁷¹: a do espectador que ao ser vedado do acesso a uma imagem transparente vê-se obrigado a se confrontar com uma *imagem-mancha*⁷², tornando-se ele também um “Quero-ver”. O desfoque acidental da imagem passa assim a ser mobilizado como dispositivo conceitual integrante da obra do fotógrafo, marcando a passagem do “mero registro” a seu uso artístico enquanto forma de expressão.

⁷⁰ Adauto Novaes nos aponta nesta direção quando escreve a respeito da obra fotográfica de Bavcar que esta nos provoca o “desejo de desvendar presenças alusivas” (NOVAES, 2003, p. 107).

⁷¹ Certamente estamos aqui estamos novamente no campo de formação de uma identidade compreensiva, conforme apresentado no capítulo 2 deste trabalho.

⁷² O próprio Sousa (2006) escreve em seu texto a propósito da ideia de *manchas* que trabalharei neste capítulo: “Os monocromos psíquicos funcionam como manchas que tentam encobrir um pouco os buracos que o sexual produz. Sintomas costurando a borda de nosso radical desamparo diante do desejo do Outro. Monocromos que obedecem à cadência da repetição e que inscrevem em nosso corpo uma espécie de cegueira” (SOUSA, 2006, p. 84).

É verdade que a triangulação (artista-cavalo-espectador) sob o signo de um desejo de visão não está dada apenas pela fotografia, mas também faz parte de sua inserção em um dispositivo, de seu jogo dentro da obra do fotógrafo, e caracteriza a materialidade do livro enquanto espaço expositivo. A imagem “complementa-se” pelo relato de Bavcar, ou seja, mostra-nos que a reconhecemos também pelo “ato cego” de inferência e de projeção daquilo que sabemos sobre a imagem. As próprias palavras do artista que narram sua aventura por Pelotas surgem como a sua surpresa diante do nome do cavalo o qual também fornece outros elementos para (re)interpretar a fotografia. A imagem que inaugura o livro de Bavcar, bem como seus relatos que o encerram, pode ser tida como uma maneira de nos apontar que tanto mais podemos ver em uma imagem quanto mais renunciemos à sua pretensa transparência, isto é: quanto mais renunciemos à designação direta ou demasiadamente literal de seu referente.

Podemos aqui tomar o exemplo trazido por Gottfried Bohem (2017) quando este evoca um exercício peculiar que Leonardo da Vinci propunha a seus alunos a respeito da mancha (*macchia*): “Trata-se de uma estrutura de manchas aleatórias sobre um muro decrépito, e Leonardo aconselha aos pintores aspirantes a observá-las atentamente, para aprender a descobrir as nuances, as feições, os corpos, os monstros ou ainda as paisagens” (BOHEN, 2017, p. 26). A mancha informe, tal como no Sudário de Turim⁷³, dá lugar por meio de um

⁷³ O Santo Sudário de Turim é para Dubois (2014) uma imagem indiciária a qual consistiria no véu mortuário que teria recoberto o rosto de Cristo preservando as marcas deste encontro físico com o rosto divino. Esta imagem sagrada, sobre a qual diversos autores derramaram tinta, apresta aspectos fundamentais, na leitura de Dubois (2014), para a compreensão da fotografia enquanto instrumento mediador da percepção. Tratando da relação entre ver, pensar e acreditar, Dubois (2014) explica que a primeira reação dos fiéis ao contemplarem o Sudário era de um esforço para ver aquilo que, no entanto, não se via. Ao comparar o sudário com a “primeira prova de crime” – prova da morte do Cristo – Dubois (2014) equipara a relíquia sagrada à imagem fotográfica por meio do paradigma indiciário, ou seja, pela ideia de que há uma contiguidade física entre o referente da imagem e aquilo que ela própria apresenta, tais como os sinais de fumaça ou as sombras. Esta equiparação sudário-fotografia se estende para a da perscrutação da imagem fotográfica por Barthes (2015), pois para os fiéis, se aproximar da imagem, arregalar os olhos não responde ao enigma que o indicie sagrado coloca. Mais valeria então fechar os olhos, e deixar o desejo de ver remontar a imagem. É como se os vestígios do cristo presentes no manto tocassem as chagas dos fiéis (*punctum*) de maneira que: ao fazerem arder as suas feridas, incendiassem o seu desejo de ver o qual, por fim, remontaria pelas visíveis manchas da imagem o invisível rosto do Cristo. Assim, um visível manifesto e um invisível latente tecem a trama daquilo que se “vê”. Mas o caso do sudário se estende para além da relação com o próprio manto. Dubois (2014) conta que: “Relíquia até então muito discreta, ‘muito avara de milagre’, o Sudário, uma vez ‘revelado’, tornou-se a própria Paixão com todo o seu cortejo incrível de polêmicas, de hermenêuticas e de pesquisas de todos os gêneros. Em 1898, portanto, o cavaleiro Secondo Pia é encarregado da missão de fotografar o Sudário para poder dele oferecer uma representação permanente aos fiéis. Muito exatamente na noite de 28 a 29 de maio, o cavaleiro-fotógrafo colocava em seu banho revelador a última de suas tentativas para obter uma nova prova adequada da mortalha, todas as precedentes tendo-se reveladas subexpostas. Vejam o que aconteceu: no momento da revelação no quarto escuro, no fundo da cuba cheia de água, Pia viu o que ninguém até então jamais vira. Olhada inaugural, histórica: um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol. Um rosto que o encarava. [...] Eis o milagre, a Aparição do Invisível [...] o corpo de Cristo era finalmente Revelado [...] O milagre fotográfico conquistou então o próprio Santo Sudário: essa relíquia, essa mortalha manchada, esse pano impregnado de uma presença desaparecida tornou-se ele próprio a marca negativa do Corpo de Cristo que nele foi deposto. É o Sudário que se fizera

esforço de imaginação projetiva (de memórias, lembranças e também de palavras) à formação de uma figura ou forma que não está dada de antemão (DUBOIS, 2014). É verdade que o Sudário de Turim e os muros decrépitos de da Vinci têm um caráter bastante distinto do leve desfoque do retrato de Bavcar com o cavalo, todavia não se trata aqui de pensar a ideia de mancha em sentido literal, mas enquanto um elemento de indeterminação da imagem que comporta um caráter projetivo (tanto mnemônico quanto imaginativo) de elementos que lhe são externos. Esboça também uma resistência da imagem à designação direta de seu referente, e a implicação da participação do espectador no seu reconhecimento que é simultaneamente: reconhecimento *da* imagem (a inferência daquilo que ela designa ou exprime) e reconhecimento *na* imagem (o que nela nos interpela).

A própria ideia de *mancha* está presente em um dos relatos de Bavcar em *Memórias do Brasil*, quando descreve a pregnância de pontos vermelhos em seu olhar na ocasião de seu voo de partida:

Tendo o avião alcançado sua altitude de cruzeiro, imaginei, sob as nuvens, a paisagem lá embaixo, enquanto os sonhos nascentes velavam meus olhares; vi então o Brasil como um tapete verde semeado de pontos vermelhos. Não podendo compreender o que eram essas manchas vermelhas, pensei nos campos de papoulas que outrora me descreveram. Vinham-me as palavras de um poema que as evocavam, mais fortes que a própria visão [...] Há muito essa cor não se fazia tão fortemente presente. Ela se mostrava como uma precisão espantosa, como se eu me aproximasse de novos objetos vermelhos de meu passado: vasculhando minha memória, redescobri as estrelas vermelhas nas placas dos veículos, a bandeira com a foice e o martelo, o tecido que cobria a tribuna oficial em 1º de maio; e também as manchas de sangue de nosso gato Tucuman, atropelado por um carro. [...] Depois, de repente, quando eu quase renunciara às excursões em minha paleta de outrora, tornei a vê-la: era ela que se enfiava em minha cabeça, a moça de saia escarlate [...] A partir de umas pequenas manchas, muito pálidas de início, invadiu toda a minha noite. Certamente, precisarei ainda de muitas imagens e regressos ao país “cor de brasa” para fazer que ela não me abandone mais, e para que os fragmentos de cores reavivadas da memória me ajudem a encontrar, sob meus dedos, outros sonhos (BAVCAR, 2003^a, pp. 109-112).

A mancha vermelha de Bavcar que repercute sobre suas memórias e imaginações remete-nos às reflexões de Merlau-Ponty (2014) sobre a cor que participaria de constelações que fazem parte de cristalizações de mundos imaginários. A mancha-vermelha seria assim uma contração entre “horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos” (MERLAU-PONTY, 2014, p. 219), que produz diferenciação entre coisas e cores. Também

fotografia” (DUBOIS, 2014, p. 227). Como os pescadores que encontram imagens de santos no fundo de mares e rios, a fotografia opera assim um “milagre” da aparição.

escreve Sousa sobre o tema afirmando que: “As constelações escondidas que produzimos funcionam [...] como manchas que rasgam as superfícies uniformes” (SOUSA, 2006, p. 79). A mancha é este elemento que arrebatava a possibilidade da visão imediata das coisas e rompe com a ilusão da pura transparência do meio fazendo com que tenhamos que recorrer às palavras e a outras imagens de nossas memórias para poder ver o que a imagem ao mesmo tempo anuncia e esconde. Ela é esse outro que nos olha e nos interpela sem que saibamos exatamente de onde o faz.

Somos reportados então a triangulação que Phillipe Dubois (2014) estabelece entre “a mancha, a trama, o drama”: A mancha: ver algo onde a princípio não há quase nada a ver – apenas “manchas ou nuvens” – e, tomado pelo desejo, constituir a partir destas manchas uma forma, estabelecendo um *drama* ancorado em diferentes operações imagéticas e discursivas que se configuram em uma *trama* (DUBOIS, 2014, p.232). Mas não seria toda fotografia, mesmo a mais nítida delas, uma espécie de mancha? A imagem, como traço, não seria “pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível”?⁷⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 87).

A fotografia do retrato-mancha de Bavcar com “Quero-ver” evoca uma noção particular do signo indiciário que Rosalind Krauss (2002) afirma ser o seu ponto culminante: o sincategorema; nível “em que o signo permanece vazio até ser preenchido por um referente. Ele, porém, só se preenche provisoriamente, de tal forma que o referente não passa de uma constelação de interconexões fragmentárias dispostas ao acaso [...]” (KRAUSS, 2002, pp. 149-150)⁷⁵. A hipótese que pretendo explorar aqui, a partir da leitura dos autorretratos que

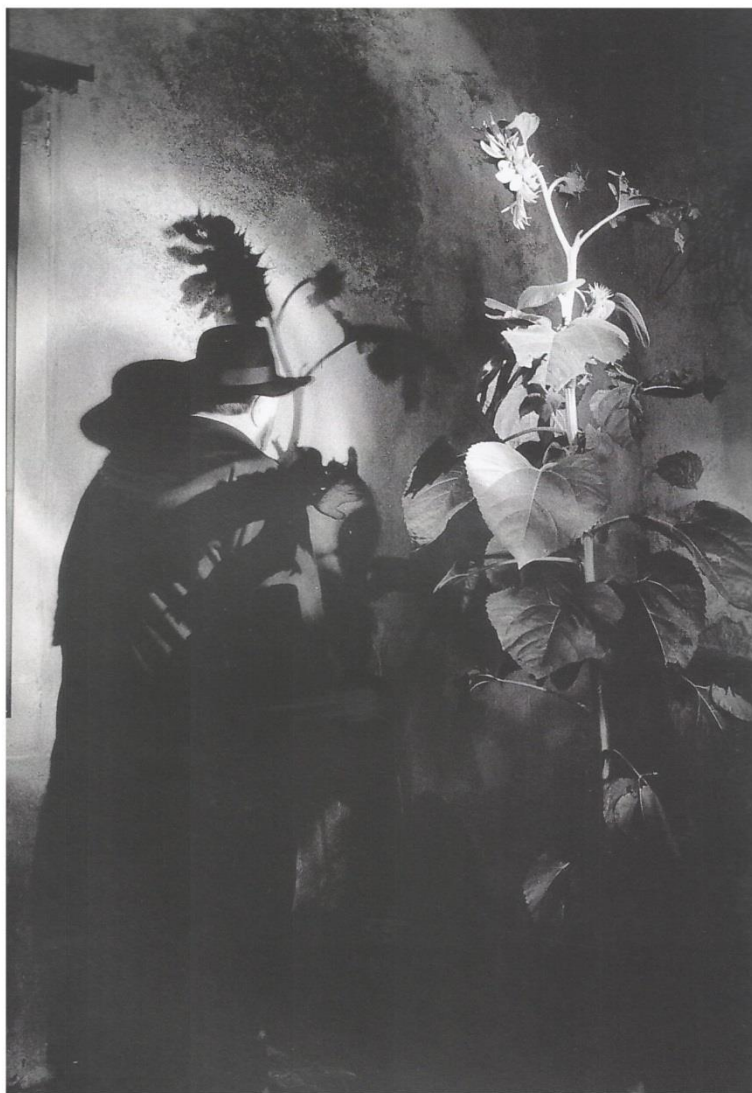
⁷⁴ Jean-Luis Comolli (2009) nos lembra das fotografias aéreas de reconhecimento militar feita pelos americanos quando estes, em um dia de céu limpo – 4 de abril de 1944 – (condição ideal para a tomada das fotos) sobrevoavam com aviões bombardeiros equipados com câmeras automáticas a região da Silésia. Neste voo foram realizadas as primeiras imagens aéreas de Auschwitz, e, no entanto, o exército americano naquele momento apenas reconheceu nessas imagens algumas fábricas e uma central elétrica. Foram necessários 33 anos para que (em 1977) dois funcionários da CIA encarregados de analisar imagens aéreas do campo de concentração de Auschwitz encontrassem essas imagens nos arquivos. Para Comolli, para que aquilo que não foi observado outrora nessas imagens se manifestasse teria sido necessário antes de tudo: “Um impulso, uma paixão, um movimento que volte a colocar essas imagens, que as arrisquem em nós, as façam mover em nós circuitos significantes. Em suma, que as imagens sejam montadas com outras imagens, outras associações (Holocausto-Auschwitz, ou então fábrica-campo de concentração, trabalho forçado-extermínio, etc.), com palavras, cifras fechadas, com outros signos, outras representações, para que a pista, talvez se manifeste” (COMOLLI, 2009, p.200, tradução minha).

⁷⁵ O sincategorema é mobilizado por Krauss (2002) para pensar o movimento de André Breton que após uma noite de encontros e percursos pela cidade de Paris passa a recitar fragmentos do poema *Tournesol* o qual havia escrito dez anos antes, percebendo então que não só o poema descrevia o mesmo percurso que traçou naquela noite, como também havia diversas analogias entre o que tinha escrito anos antes e o encontro que se sucedeu. O poeta então empreende uma análise em que se coloca enquanto sujeito e toma o poema como a manifestação de seu inconsciente, nesta empreitada aponta para um movimento em duas direções, entre passado e futuro, em que situa a si mesmo como o campo em que as associações entre o poema, o percurso e os eventos podem ganhar sentido.

farei a seguir, é a de que a fotografia de Bavcar com “Quero-Ver” apresenta um caráter quase de manifesto em seu livro: se esperamos encontrar nele as imagens feitas por um cego, a mancha nos devolve uma imagem de nossa própria cegueira comum.

5.2 Os autorretratos e suas sombras

5.2.1 A “origem” da fotografia é cega



Evgen Bavcar. *Sem Título*, Fotografia da Série “Autorretratos”.

Nas três fotografias que compõem a série “Autorretratos” o único elemento que nos fornece alguma pista interpretativa é o seu próprio título. Desta maneira, ao vermos (como no primeiro destes autorretratos que apresento logo acima) uma figura humana em pé próxima à parede deduzimos se tratar de Bavcar, porém o rosto, superexposto, desaparece na luz e com

ele os traços fisionômicos da figura retratada; enquanto seu corpo parece emergir da sombra projetada sobre a parede sem se desvencilhar completamente desta. Ao fundo, a incidência de uma luz com foco concêntrico desenha sobre a textura da parede uma lua com suas enormes crateras. Em primeiro plano, nem figura sem rosto nem paisagem lunar, mas uma planta que cresce da escuridão em direção à luz como em um processo de revelação.

O motivo encenado por Bavcar aqui, e que se repetirá de diferentes maneiras nos outros dois autorretratos que analisaremos em seguida, é o da “fábula” ou imaginário da origem da pintura. Tal como comentada por Dubois (2014) a partir de Plínio o Velho, trata-se da ideia de que a pintura teria nascido “do fato ‘de se ter delimitado o contorno da sombra humana’” (DUBOIS, 2014, p. 117). Nesta história, a filha de um oleiro de Sícion (ao ter de se despedir de um rapaz pelo qual era apaixonada e que partiria para uma longa viagem) resolve, em um quarto iluminado apenas por uma chama, desenhar na parede os contornos projetados pela sombra de seu amado a fim de conservar um traço físico de sua presença. Essa cena, a qual conjuga elementos tais como a projeção luminosa e a sombra que incide sobre a parede que serve como tela (suporte da imagem), remete Dubois (2014) à própria concepção de *fotografia* enquanto *escrita pela luz*, mas também, inversamente, como *skiagraphia: escrita pela sombra*.



David Allan Scottish –A origem da pintura [*'A donzela de corinto'*], , 1775.

Em uma segunda versão desta fábula, a pintura teria sido “introduzida no Egito por Giges, o lídio que, estando junto a uma fogueira e olhando a própria sombra que se projetava na parede, desenhou de repente (súbito) seu próprio contorno [...] com um pedaço de carvão”. (Vasari apud. DUBOIS, 2014, p.123). A origem da pintura passaria aqui do retrato para o autorretrato de sombra. A escolha deste motivo por parte de Bavcar parece bastante provocativa já que, apesar de termos representações pictóricas da cena descrita por Plínio (como a pintura de David Allan Scottish que se encontra reproduzida aqui), elas surgem a partir de descrições feitas por meio da *ékphrasis*. Deste modo, Bavcar acaba por encontrar um motivo no qual a “origem” da imagem se entrelaça com sua própria descrição por meio do

verbo. No entanto, diferente da cena tal como representada no quadro de David Allan Scottish (em que a donzela pinta a sombra do seu amado) e daquela que descreve o autorretrato de Giges, na fotografia de Bavar temos um gesto quase imperceptível: uma mão que surge das sombras se estendendo sobre o corpo iluminado.



Detalhe da fotografia da série *Autorretratos*

Tal gesto provoca uma inversão: não mais se desenha ou pinta sobre sombra, mas é a própria sombra que emerge do corpo e que traça seus contornos. Bavar parece brincar de colocar a fotografia *en abyme* jogando com o paradigma indiciário ao fotografar a sombra de uma sombra. Isto, pois, se considerarmos a fotografia como um duplo (um outro) daquele que pousou para a imagem, resulta então que a sombra desta duplicata se torne uma triplicata. A mão que emerge das sombras e se estende sobre o ombro marca a separação (e a autonomia) da imagem em relação ao corpo que as produziu, bem como a diferença entre a forma e seu modelo rompendo com qualquer vestígio que poderia restar de uma ilusão especular ou de uma relação direta entre o índice e seu referente. Fato que nos leva a questionar a própria noção de identidade vinculada a esta imagem por meio do emprego do termo *autorretrato*.

Sobre este aspecto Benjamin Mayer Foulkes (2014) destaca que:

O autorretrato do fotógrafo cego traz à luz a lei do autorretrato, que é a disjunção entre o ícone e seu criador: o autorretrato se reconhece somente por conjectura, nada há na imagem que garanta a identidade do retratado e do retratista. Longe de

constituir uma exceção de gênero, o autorretrato do cego é sua instauração, uma espécie de grau zero do autorretrato (FOULKES, 2014, p. 35, tradução minha).⁷⁶

Este enunciado proposto por Foulkes vai ao encontro das reflexões tecidas por Derrida (1990) quando trabalha sobre duas hipóteses no livro dedicado à sua exposição: *Memoires of the Blind: the self-portrait and other ruins*. A primeira hipótese: todo desenho é cego, e talvez também todo desenhista, pois o ato de desenhar envolveria perder de vista ou o modelo ou o próprio traço, de modo que desenhar compreenderia simultaneamente uma antecipação e um ato de memória. A segunda hipótese: todo desenho de um cego é um desenho feito por um cego, dito de outro modo, o desenhista que retrata um cego é alguém que se deixa fascinar e se reconhece em sua figura (Ibid, pp. 2-3).

Ao tecer suas reflexões Derrida (1990) afirmará ainda, no que diz respeito ao autorretrato, que o desenhista para poder se retratar deveria encarar somente o ponto focal de um espelho situado de frente para ele no mesmo lugar que ocupará o espectador que olhará para a imagem. Assim, o autorretrato consistiria em designar um lugar para o espectador o qual, no momento em que substitui o lugar do espelho, não pode mais ver o autor como tal. Segundo Derrida (1990), o desenhista no intuito de mostrar a si mesmo deveria ver no espelho apenas seus olhos e então os substituir por outros olhos que o fitam. Ou, no caso de o desenhista se retratar encarando outra coisa, ele deveria acrescentar ainda um terceiro objeto, “*sem olhos*”, que o encara, de tal modo que “nós [os espectadores] somos a condição da visão dele [...] e de sua própria imagem”⁷⁷ (DERRIDA, 1993, p. 62, tradução minha). Todavia, poderíamos inverter a afirmação e pensar que o espectador, ao mesmo tempo em que se coloca como condição de visão do próprio retratista, também partilha algo da “cegueira” do desenhista já que observa e legitima um motivo que nunca existiu enquanto tal.

Para Derrida (1993), o efeito do autorretrato sempre demandará um referente externo, não visível, permanecendo sempre possível dissociar o signatário do assunto ou do sujeito retratado, de forma que sua identificação sempre permanecerá no plano da conjectura, apenas provável ou incerta, e independente de qualquer leitura interna à obra: “objeto de uma inferência e não de percepção”⁷⁸ (DERRIDA, 1993, p. 64, tradução minha). Ao depender de

⁷⁶ Tradução do original: “El autorretrato del fotógrafo ciego saca a plena luz la ley del autorretrato, que es la disyunción entre el icono y su creador: el autorretrato se reconoce sólo por conjetura, nada hay en la o que garantisse la identidad del retratado y el retratador. Lejos de construir una excepción de género, el autorretrato del ciego es su instauración, una especie de grado cero del autorretrato” (FOULKES, 2014, p. 35).

⁷⁷ Tradução do inglês: “We are the condition for his sight [...] and of his own image” (DERRIDA, 1993, . 62).

⁷⁸ Tradução do inglês: “an object of inference and not of perception” (DERRIDA, 1993, p.64) .

um efeito jurídico, ou verbal, que não pertence ao interior da obra, o título do “autorretrato” chamará sempre um terceiro a testemunhar evocando sua memória mais do que sua percepção:

Se o que se chama de autorretrato depender do fato de ser chamado de 'autorretrato', um ato de nomeação deve permitir ou autorizar que eu chame qualquer coisa de autorretrato, não apenas qualquer desenho ('retrato' ou não), mas qualquer coisa que acontece comigo, qualquer coisa pela qual eu possa ser afetado ou me deixe ser afetado⁷⁹ (DERRIDA, 1993, p. 65, tradução minha).

O efeito projetivo da inferência seria, portanto, o que permite nos reconhecermos tanto em nossa própria imagem quanto em qualquer outro objeto ou coisa que julgemos ter a ver conosco, qualquer coisa que nos devolva o olhar como se nela estivéssemos implicados. De forma que todo autorretrato é, por princípio, uma imagem-mancha e toda obra de um artista, no limite, poderia ser considerada como um grande autorretrato, na medida em que lhe concerne, lhe diz respeito, o implica e que, por outro lado, carregue a sua assinatura ou sua marca. Tal como Bavcar que se deixa afetar pelo nome e pelas viseiras do cavalo “Quero-ver” o *reconhecendo* como seu duplo e pedindo para que lhe façam uma foto que é, em última instância, um autorretrato com seu próprio duplo – com sua própria sombra. Neste sentido, Derrida (1993) chegará mesmo a dizer que os autorretratos são como memórias ou ruínas que continuam a ser produzidas pela estrutura da obra sem nenhuma promessa de restauração e que “a ficção performativa que engaja o espectador na estrutura do trabalho é dada a ver somente através da cegueira que a produz como verdade. Como um vislumbre através de um cego” (DERRIDA, 1993, p. 65, tradução minha)⁸⁰.

Desta forma, Bavcar ao colocar a si mesmo no motivo que encena a origem da pintura (que é ao mesmo tempo análogo à origem da fotografia enquanto a impressão de um traço projetado pela luz que incide sobre um corpo) vai ao encontro das reflexões derridianas e inscreverá a própria ideia de cegueira como origem de toda representação: representar algo é perdê-lo de vista. Porém o artista vai ainda mais adiante ao demover os traços fisionômicos do rosto em seus retratos rompendo com as normas ditadas pelos retratos identitários que se

⁷⁹ Tradução do inglês “If what is called a self-portrait depends on the fact that is called ‘self-portrait’, an act of naming should allow or *entitle* me to call just about anything a self-portrait, not only any drawing (‘portrait’ or not) but anything that happens to me, anything by which I can be affected or let myself be affected” (DERRIDA, 1993, p. 65).

⁸⁰ Tradução do inglês: “The performative fiction that engages the spectator in the structure of the work is given to be seen only through the blindness that it produces as truth. As if glimpsed through a blind” (DERRIDA, 1993, p. 65).

calcam neles para forjar um vínculo de semelhança para com o retratado, tornando sua figura uma presença meramente alusiva. Além disso, o próprio motivo fotografado encarna, ele mesmo, um retrato fazendo com que a ideia de “unicidade” ou de um modelo originário, que sirva de referente para a criação da imagem, seja erodida.

5.2.2 O princípio de realidade e a imobilidade do olhar



Evgen Bavcar. *Sem Título*. Fotografia da Série: “Autorretratos”.

Neste autorretrato podemos observar Bavcar vestindo chapéu, óculos, jaqueta, calças e sapatos. De seu rosto só podemos observar alguns traços: a orelha, os contornos do nariz, entrevemos sua boca e os olhos parecem fechados. Bavcar segura uma bicicleta na qual podemos observar mais detalhes do que em seu próprio rosto. O ângulo da tomada fotográfica é ligeiramente inclinado, sabemos disso ao tomarmos como referência a casa, em segundo

plano na foto, bem como as linhas da grade situada a frente da mesma. Notamos ainda uma fonte de iluminação situada no canto superior esquerdo da imagem, sobre a qual não podemos identificar se se trata de um poste (ou outra fonte de iluminação pública qualquer), ou se é a fonte de luz que percorreu a imagem durante o longo tempo em que esta permaneceu exposta. Já que podemos ver o brilho da luz, mas seu suporte ou portador não está visível na imagem.

No chão de asfalto da rua se projeta a sombra da bicicleta e de seu portador (Bavcar) circundada por um contorno luminoso que delimita e lapida sua forma. Gesto pelo qual podemos novamente nos remeter à “origem da pintura”, mas em vez de carvão é a própria luz que é utilizada para traçar os contornos da sombra. A inclinação do eixo da fotografia, intencional ou não, pode provocar uma sensação de movimento na foto e de descenso da esquerda para a direita. Se fizermos o exercício de “tapar” a parte superior da imagem e nos concentrarmos apenas na sombra projetada na rua notamos que ela é desenhada de tal maneira que pode provocar a impressão de que o portador da bicicleta estaria montado nela e posto em movimento, contrariando a sensação estática promovida pelo retrato posado.



Detalhe do *Autorretrato* de Evgen Bavcar.

Podemos aqui nos remeter ao retrato do poeta León-Paul Fargue feito por Brassai em 1933 e analisado por Rosalind Krauss (2002) Segundo a autora, Fargue, que era companheiro e guia de Brassai em suas peregrinações noturnas pela cidade Paris, deixou-se retratar sentado em um banco de um jardim público da cidade o que resultou em uma imagem que, segundo Krauss (2002), coloca um problema que permeia parte considerável do trabalho fotográfico de Brassai, já que diante dela primeiramente pensamos: “Assim era León-Paul Fargue [...] é com

essa figura que ele se parecia realmente – pois sempre aprendemos a acreditar na objetividade do testemunho fotográfico” (KRAUSS, 2002, p. 144). No entanto, ao considerar todo um conjunto de relações externas à imagem como o papel de Fargue na vida noctâmbula surrealista, motivo pelo qual o próprio poeta se auto intitulava “*o pedestre de Paris*” (Ibid), Krauss (2002) contestará a pretensa sinceridade da fotografia em designar seu referente nos provocando a não olhar somente para o corpo iluminado pela luz do lampião a gás, mas considerar igualmente a porção de sombra projetada por ele:

A sombra alongada e como que fantasmática do poeta [...] projeta-se no chão à sua esquerda. Em manifesto contraste com a densidade maciça do corpo sentado, a sombra achatada das pernas nos leva a notar que a fotografia do próprio corpo aciona um certo tipo de dupla visão. A metade superior do personagem [...] é a própria imagem da solidez imóvel. Mas a metade inferior, suas pernas, pertence a uma ordem diferente, como a sombra que se projeta: afogadas na escuridão, tornando-se quase fluídas e impalpáveis. Segundo esta segunda leitura, a imagem é, portanto, a de um corpo massivo, impassível e pesado, traído pelas suas pernas que, envoltas nas trevas, deixam pressagiar a possibilidade de uma espécie de deslize aéreo. Esta fotografia, este retrato, é uma imagem de Fargue noctâmbulo e de Fargue surrealista, a sombra sendo um índice silencioso que autoriza semelhante leitura. (KRAUSS, 2002, p. 145) .



Brassai – León-Paul Fargue, 1933.

O retrato de León-Paul Fargue conteria então uma dupla conotação, sua sombra consistindo em uma segunda representação incorporada no interior da primeira a qual evidenciaria o próprio processo de construção da imagem acabando por colocar em xeque uma interpretação demasiadamente “realista” desta fotografia. A sombra que ao mesmo tempo atesta a materialidade do corpo também o circunscreve em um espaço de representação, em um mundo distinto do real irrepresentável e inapreensível em sua totalidade de aspectos. Ao tornar-se imagem o próprio corpo transfigura-se em sombra ao perder sua própria materialidade (BELTING, 2014, pp. 239-266), de modo que o sombreado pode ser empregado tanto como forma de dar vida ao corpo representado enquanto garantia de sua materialidade, quanto, como no caso das fotografias de Bavcar e do retrato de Fargue feito por Brassäi, como forma de contestar o estatuto de realidade geralmente atribuído à representação fotográfica.

A *mise en abyme* da imagem provoca o achatamento das diferentes camadas contidas na representação, nos obrigando a reconhecer que nela os corpos supostamente reais apresentam o mesmo estatuto de virtualidade do que suas sombras e seus reflexos. A própria fotografia não faz mais do que nos “devolver a imagem do mundo real” por meio de imagens virtuais (KRAUSS, 2002, p. 154).

No caso do autorretrato de Bavcar com a bicicleta, a imagem opera pelos mesmos mecanismos de *mise en abyme* empregados por Brassäi, mas atinge um nível ainda mais dramático. Se no retrato de Fargue a interpretação realista é a que primeiro se coloca dando a impressão de ser uma imagem instantânea ou fortuita ressaltada pela própria composição de imagem, no autorretrato de Bavcar a própria forma com que a luz é manipulada realça seu processo de fabricação e procura despojar a imagem de qualquer indício que possa conduzir a uma interpretação demasiadamente literal desta. Ao deixar de iluminar parte significativa de seu corpo que permanece apenas entrevisto no contraluz, e, ao sublinhar a sombra com contornos traçados por suas lanternas, destaca-se a intencionalidade do fotógrafo em estabelecer uma equivalência entre as duas figuras presentes na imagem. Assim, embora o nível do *sincategorema* esteja presente em ambas as imagens, a fotografia de Bavcar procura evidenciá-lo e trazê-lo para o primeiro plano ao transformar as figuras que a compõem em meras presenças alusivas: em sombras ou manchas.

A fotografia de Bavcar com a bicicleta também coloca em disputa certo imaginário acerca da cegueira a qual, assim como a própria identidade do fotógrafo, não está dada de antemão pela imagem, mas resulta de uma inferência externa, a qual o autorretrato frustra já

que não há nada nele que associe a figura de Bavcar aos modelos de representação canônicos da cegueira, sejam estes modelos provenientes do retrato fotográfico (como no caso da fotografia de Paul Strand mencionada no capítulo anterior ou nos retratos de pessoas cegas feita por August Sander nos quais as posturas, os gestos, os olhos e as próprias legendas das fotografias assinalam demarcadores sociais), seja no caso da arte ocidental em que vendas, olhos fechados ou opacos, bengalas, entre outros elementos são frequentemente empregados como forma de denotar o estado de cegueira (permanente ou temporária) de determinadas figuras representadas na cena.

Ao introduzir a bicicleta em seu autorretrato, Bavcar, brinca com esse imaginário já que andar de bicicleta é uma atividade comumente concebida como impossível para uma pessoa cega, assim como fotografar e se relacionar com imagens. A parte superior da fotografia parece acolher esta projeção dada a impressão de imobilidade gerada pela pose e pelo enquadramento, no entanto a porção sombra da fotografia confronta diretamente a imobilidade da primeira figura. Desta forma a porção sombra tenciona a ideia de uma visão imediata, por meio da imagem, que nada mais é do que a mobilização de um saber já previamente construído sobre um assunto que esperamos encontrar e identificar nas imagens que o representam. A sombra enquanto mancha aparece aqui simultaneamente como a possibilidade de contestação desse saber e de sua abertura a um não-saber que demanda um esforço imaginativo capaz de desorganizar certas associações e relações comuns e de provocar suas rearticulações em novos termos.

Assim, apesar de contar-nos em *Le Voyeur Absolu* (1992), que sua vida tornou-se mais imóvel depois da cegueira, deslocando-se de maneira mais lenta e recorrendo a caminhos conhecidos para se locomover pelas cidades, Bavcar também comenta sobre conseguir andar a cavalo, esquiar e até mesmo ter pilotado uma motocicleta em primeira marcha com uma pessoa na garupa, tudo a custo de um tempo de preparação. Menciona também amigos que aprenderam a fazer coisas que são tidas pelas pessoas como impossíveis de serem feitas por um cego, como atirar com uma arma de fogo, apenas para provarem sua capacidade de fazê-lo. Desta forma, o autorretrato de Bavcar com a bicicleta aparece também como um tencionamento das expectativas lançadas pelo olhar dos outros sobre o que um cego é ou não é capaz de fazer. Outros elementos de tensão são também inseridos neste retrato, tais como os óculos: “No começo de minha cegueira, quando a levava muito a sério, eu usava óculos muito escuros para acentuar aquilo que eu era; atualmente uso óculos mais claros, para ter um ar de

intelectual” (BAVAR 1992, p. 10, tradução minha)⁸¹. Respondendo assim à projeção do imaginário coletivo que associa os óculos de grau à ideia de intelectualidade e óculos escuros à ideia de cegueira, indica a necessidade de mesmo não tendo a capacidade fisiológica da visão, ter de responder as demandas e exigências de um mundo que se orienta em torno de uma organização (e de concepção) da percepção que não necessariamente a sua, mas ao mesmo tempo permite-se jogar com esse imaginário. A escolha de objetos na apresentação de si, tanto em sua vida cotidiana quanto no autorretrato em questão, denota a importância destes na construção da imagem de si, entendida sempre como um processo de contínua invenção e afirmação frente ao outro.

O autorretrato de Bavar com a bicicleta confronta a imobilidade de um modo de olhar que procura reconhecer na imagem aquilo que de antemão já se esperava encontrar, como se a imagem não fosse mais do que um meio de acesso direto às coisas do mundo. A sombra enquanto mancha ou presença alusiva, bem como outros elementos figurativos, introduz na imagem a rearticulação de um plano de referências ordinário pelo qual operam nossas categorias de identificação do outro, a partir das quais certa noção de realidade é fixada por meio de categorias estáveis. A imagem-mancha torna-se refratária à projeção de visões preconcebidas e demanda um esforço imaginativo que extrapola o plano da identificação dos elementos presentes na imagem, operando sua abertura para múltiplas possibilidades de interpretações que ganham forma a partir de sua inserção em outras constelações compostas não só por imagens visuais, mas também por imagens verbais e de outras ordens.

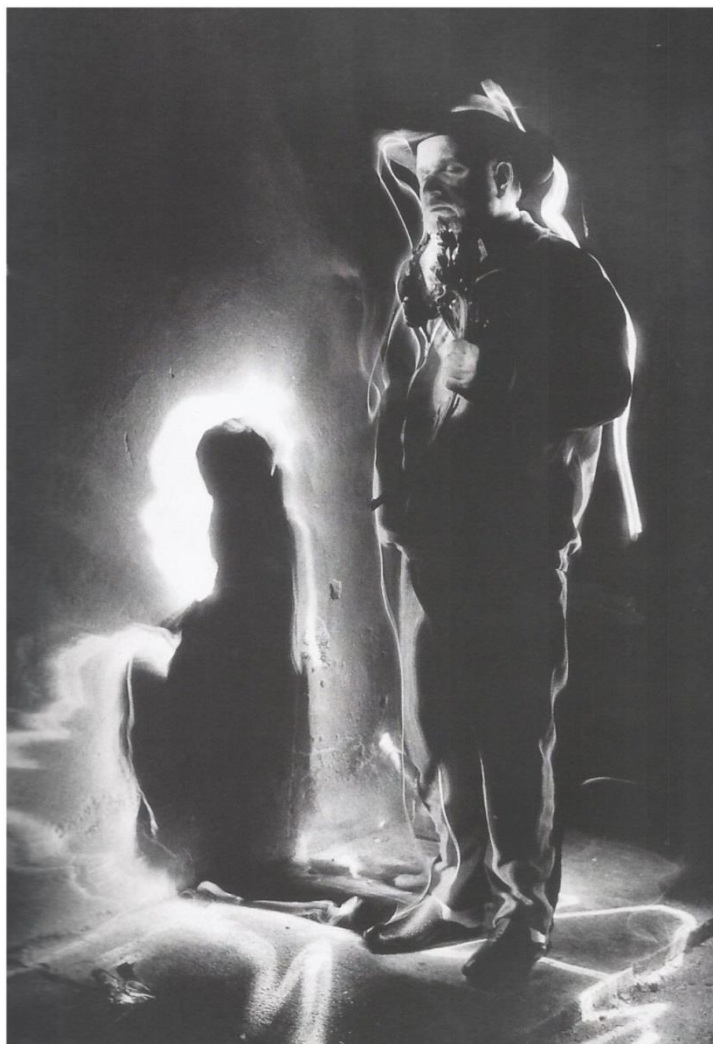
Trazendo para o primeiro plano da imagem o nível do sincategorema, o autorretrato de Bavar opera a recusa da redução da imagem a um sentido unívoco proporcionado pela semelhança visual entre o ícone e seu referente. Neste sentido a fotografia, entendida em seu aspecto analógico enquanto índice ou traço de um contido, não deveria ser tomada por uma janela para o real, mas apenas como seu vestígio em suspensão, isto é: em estado latente, aguardando novos olhares e interpretações advirem. Mais do que proporcionar o acesso ao real, inapreensível em sua totalidade de aspectos, a fotografia o coloca em disputa ao proporcionar o entrecruzamento de diferentes possibilidades de leitura e interpretação, ou seja, de perspectivas que lhes são dirigidas as quais produzem a formação de dissensos e de

⁸¹ Traduzido do original: “Au debut de ma cécité, lorsque je la portais trop au sérieux, je portais des lunettes très foncées pour accentuer ce que j’étais; à présent j’utilise des lunettes plus claires, pour avoir l’air d’un intellectuel” (BAVCAR, 1992, p. 10).

novos consensos sobre o que a imagem dá a ver para além do que sua superfície é capaz de exhibir visualmente.

Ainda que esta seja uma característica potencial de toda imagem fotográfica o que Bavcar parece tentar produzir com suas fotografias, e, em particular, com os autorretratos que analisamos aqui é trazer para o primeiro plano seu caráter de indeterminação latente, sua potência de produzir, engendrar e se articular com outras *imagens endógenas* presentes em nosso imaginário. Além disso, traz à tona a faculdade da imaginação como atividade primordial para a interpretação das imagens entendidas como um exercício de remontagem de vestígios e ruínas da memória.

5.2.3 Diante da imagem: fechar os olhos para ver além



Evgen Bavcar – *Sem Título*. Fotografia da Série: “Autorretratos”.

O quarto autorretrato que gostaria de comentar aqui traz a imagem de Bavcar segurando uma flor em uma de suas mãos com o braço dobrado na altura do peito. O fotógrafo aparece novamente em pé e de olhos fechados, próximo a uma parede e posicionado lateralmente a esta de forma a projetar nela sua sombra. Ao fechar os olhos para a fotografia, Bavcar atua de forma a deslocar a atenção de seu rosto para outros elementos que compõem a cena. Vedados os olhos, percorremos com maior atenção outros elementos presentes na composição da imagem como a sombra projetada na parede com seus contornos que podem remeter à iconografia cristã da figura de uma Pietá ou de uma Madonna sublinhada pela luz que forma um halo em seu entorno. A sombra então é como imagem-mancha possuindo uma forma latente, indeterminada (ou virtual), mas que pode atualizar-se ao remeter a outras imagens.



Giovanni Belini –*Virgem com o menino* , 1469.



Michelangelo Bunarroti, *Pietà*, 1497 (Basilica de São Pedro Vaticano).

Diz-se frequentemente que fechar os olhos diante dos acontecimentos é uma maneira de ignorá-los, ou ainda a manifestação de um sinal de temor, mas, frente à imagem, o fechar de olhos de Bavcar adquire dupla conotação, tanto pode ser associado à representação clássica da cegueira, quanto, em associação com a sombra em forma de Pietá, adquire um sentido de transcendência, de uma visão para além do visível. Bavcar, em pé frente à mancha, denota um lugar entre estes dois mundos como acesso ao transcendente. A sombra que remete a Pietá só o faz a partir de um esforço imaginativo porque, segundo o próprio Bavcar, o ícone cristão é uma forma de ver o invisível cujo referente encontra-se para além da própria imagem. É ainda esta característica ressaltada por Didi-Huberman (2010) acerca dos ícones cristãos capazes de apresentar por meio do poder da distância, habitualmente invisível, a potência atribuída à

reliquia de olhar para o crente que, diante dela, baixa seus olhos por acreditar-se olhado e tocado pela imagem. Expressão de um poder da memória que investe o objeto de todas suas imagens virtuais ligadas a seu culto e seu caráter sagrado. Será então a expressão de um desejo de visão que o ícone colocará em cena:

Enfim, é de fato uma *força do desejo* que consegue fomentar a encenação paradoxal desse objeto: pois a frustração de visibilidade – expressa por Dante em versos célebres sobre a “antiga fome insaciada” de ver o Deus face a face –, essa frustração mesma se “substitui” num desejo visual por excelência, não a simples curiosidade, mas o desejo hiperbólico de *ver além*, o desejo escatológico de uma visibilidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos. (DIDI-HUBRMAN, 2010, p. 152)

Penso, entretanto, que nos enganamos se reduzirmos o ato de fechar os olhos de Bavarcar como uma *mise en scène* de um olhar transcendental entendido enquanto supra-real. É antes, como as sombras presentes nos trabalhos de Duchamp, uma expressão do próprio real irrepresentável e que, como tal, permanece sempre invisível. O gesto de Bavarcar lança um convite para que façamos o mesmo, baixando nossos olhos diante de sua própria imagem e deixando-a remontar às nossas imagens virtuais compondo com elas novas maneiras de olhar para o mundo. Os olhos cerrados mobilizam, portanto, um imaginário acerca das diferentes maneiras de encarar a imagem. Tal gesto reaparece em outra fotografia presente em *Memórias do Brasil* sob o título da série *Retratos*:



Evgen Bavarcar, *Sem Título*, Fotografia da Série: “Retratos”.

Nele a modelo cerra seus olhos para deixar ser tocada (“vista de perto”) pelo fotógrafo em um gesto que remonta às representações da cura dos cegos presentes na iconografia cristã.



Nicolas Poussin – *A cura do cego de Jericó* , 1650.

De acordo com Moshe Barasch (2001), que pesquisou a fundo as representações da cegueira na história da arte ocidental, a cura dos cegos é um motivo tratado no Velho Testamento como um dos maiores milagres, indo muito além do que é concebível no mundo terreno. Neste período, as representações pictóricas deste motivo eram encontradas, em sua grande maioria, em lugares e objetos com conexão direta aos ritos funerários como catacumbas e painéis frontais de sarcófagos. Na leitura do pesquisador, encontrados nestes contextos a “cura dos cegos” não representa a cura do corpo físico, mas a própria salvação, tornando-se uma imagem da transição da vida terrena para a vida eterna. Além disso, durante o período, termos como “cegueira” e “escuridão” eram frequentemente considerados como sinônimos e empregados metaforicamente para descrever o estado de alguém antes de sua conversão ao cristianismo (BARACH, 2001, pp. 47-55).

No gesto central do motivo da cura dos cegos, a figura de Jesus estendendo suas mãos e tocando os olhos do cego (que frequentemente é representado de olhos fechados), Barsch (2001) localiza em uma representação de Édipo sendo cegado (presente em uma urna etrusca) o que caracterizou, em termos warburguanos, como uma “inversão energética” (BARSCH,

2001, p. 38) denotando a polarização do gesto: dos olhos tocados pela mão de Jesus que restaura a visão para a ponta da faca que cega Édipo, ambos conduzindo o olhar do observador para os olhos das figuras que de outro modo poderiam passar despercebidos.



Urna Etrusca, O cegamento de Édipo (in: BARASH, 2001).



A cura do cego", Catacumba de Domitila (in: BARASH, 2001).

No caso do retrato feito por Bavcar, não é mais uma figura sacra que devolve a visão ao cego, o qual lhe serve como testemunha do poder de uma divindade, nem a violência desferida contra os olhos. É o próprio cego que, por meio de seu “olhar tátil”, “cura” a visão do vidente ao cerrar seus olhos para a visão imediata e provocar sua abertura para a potência do invisível⁸².

Fechar os olhos para ver, fechar os olhos para se deixar ser olhado. Não se trata de ignorar as imagens, ao contrário, trata-se de animá-las, acompanhá-las em seus movimentos pulsantes e senti-las tocarem em nosso âmago, conforme as batidas de nossos corações. É justamente quando as imagens atingem nosso íntimo, mobilizando nossas paixões e inquietações que elas são capazes de provocar *aparições*. Estas, por sua vez, fogem ao âmbito da imitação a qual “não apresenta mais do que se vê, enquanto a imaginação será capaz de representar mesmo aquilo que não se viu [...] sob a forma de uma imagem, de uma aparição” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 25).

O desejo de *ver além* das imagens é o impulso para perseguir seus movimentos ondulantes de aparições e desaparecimentos as acompanhando ao longo de suas transformações e liberando-as da mera cópia ou imitação por meio do trabalho da imaginação. Este modo de encarar as imagens “de olhos fechados” é uma forma de conhecê-las em sua vida própria operando nos interstícios e nas fissuras do não-saber que elas provocam. As imagens-manchas presentes nos autorretratos de Bavcar, que analisamos aqui sobre a forma de sombras, remontam à história da arte e às representações que vieram a constituir parte de nosso imaginário sobre a cegueira em um jogo no qual elementos de indeterminação da imagem colocam em disputa este mesmo imaginário ao conduzirem à própria visibilidade ao seu limiar.

Limiar porque a mancha é refratária à ilusão da pura transparência do meio fotográfico e traz à tona o caráter projetivo e mnemônico de toda imagem. A mancha dá algo a ver ali mesmo onde arrisca-se à perder de vista, sua fragilidade e sua potência residindo no fato de que ao renunciar à pertença objetividade e à designação direta de um referente provocam sua abertura a uma polissemia na qual ver a imagem não garante a posse ou o direito sobre seu significado.

É por isso que estou certo de que Bavcar subscreveria a afirmação de Jaques Rancière (2017) de que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e de tradutores” (RANCIÈRE, 2017, p. 29). Para este último ainda, o poder comum ao espectador

⁸² O próprio Bavcar (2003b), em entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler, manifesta o seu desejo de “fazer ver os cegos. Missão impossível, quase insuportável” (BAVCAR, 2003b, p.: 116)

não reside em sua pertença a um corpo coletivo, mas em sua capacidade de “traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso coma aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro [...] igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho” (RANCIÈRE, 2017, p.: 21).

No encontro destas reflexões, o retrato das mãos de Bavcar tocando o rosto da modelo de olhos cerrados denota a reciprocidade e o desejo de formação de comunidade por meio de uma troca de experiências. Ao cerrar seus olhos para ser vista pelo artista cego, o gesto da modelo provoca a admissão de outras formas possíveis de ver e convida-nos a, diante da imagem, repetir o mesmo gesto aceitando a parcialidade, e, ao mesmo tempo, a complementaridade de nossas visões, reconhecendo em nossas distintas cegueiras uma experiência comum a qual nos une e nos separa. Podemos aqui remontar à interpelação de Bavcar: “O que é portanto um olhar? É talvez a soma de todos os sonhos dos quais nos esquecemos da parte do pesadelo e podemos nos colocar a olhar outramente”⁸³ (BAVCAR, 1992, p. 16, tradução minha). A figura do fotógrafo-cego é assim aquela que brinca de nos conduzir à terras estrangeiras, em um pensamento por imagens no qual se redesenham as fronteiras entre o possível e o impossível nos fazendo sonhar com um mundo no qual a distinção entre cegos e videntes se dê em proveito das singularidades e da pluralidade dos diferentes modos de ser e de ver que se produzem por meio deste cruzamento de olhares pelo qual reconfiguramos os termos de participação e partilha de nossas vidas em comunidade.

⁸³ Tradução do original: “Qu’est-ce donc qu’un regard? C’est peut-être la somme de tout les rêves dont on oublie la part de cauchemar quando on peut se mettre à regarder autrement” (BAVCAR, 1992, p. 16).

Considerações Finais

Aderindo ao convite lançado pelas fotografias de Ewegen Bavcar, esta pesquisa aventurou-se nos meandros de imagens e textos trilhando um caminho exploratório na busca de compreender uma obra a qual se propõem a formular uma experiência imaginal que concebe a fotografia sobre o prisma da cegueira. Durante este percurso percebemos que as imagens, longe de existirem ou se originarem em função do olho que vê, são carregadas de significações latentes que se desdobram, a cada encontro que temos com elas dentro dos contextos em que são mobilizadas, a cada nova aparição atualizando nossas memórias frutos de nossas trajetórias e experiências singulares e compartilhadas, por meio de um processo imaginativo que promove o entrecruzamento das imagens exógenas, para as quais dirigimos nossos olhares, com outras imagens, sensações e palavras que constituem nosso imaginário e que são mobilizados nas trocas simbólicas e nas disputas sobre *o que* e *o como* a imagem da *a ver*.

O maior desafio enfrentado por esta pesquisa foi o de realizar uma experiência imersiva a partir das fotografias de Bavcar no intuito de compreender a problemática dentro da qual elas inserem, o qual revelou à necessidade incontornável de considerar, para além dos aportes teóricos, as discursividades produzidas tanto pelo próprio artista quanto pelos diversos comentadores que se debruçaram sobre elas os quais oferecem importantes contribuições ao tema, o que por si só já indica a interação íntima que as imagens possuem com relação às palavras. A proposta, no entanto, passou a ganhar corpo e densidade na medida em que procurei estabelecer comparações e analogias entre as fotografias de Bavcar e o trabalho de outros artistas. Neste movimento a pesquisa tornou-se capaz de abarcar o modo pelo qual as imagens de Bavcar participam de um verdadeiro sistema de pensamento *com e pelas* imagens.

Assim, as comparações realizadas no segundo tópico do terceiro capítulo desta dissertação, a partir das questões trazidas por Rosalind Krauss (2002) acerca da nova objetividade alemã, puderam fornecer pistas interpretativas para uma exploração das distintas possibilidades de articulação entre palavras e imagens em suas múltiplas formas de manifestação, nos quais as divisões rígidas comumente estabelecidas entre estes meios expressivos deixam sua razão de ser em proveito da potencialidade que carregam de propor diferentes formas de engajamento entre corpo, imagem e mídia (BELTING, 2005a), os quais alteram não somente os modos pelos quais os corpos dos espectadores interagem com as

imagens, mas igualmente o como estas produzem seus efeitos e significados sobre o espectador.

Neste sentido, também a análise dos autorretratos e suas sombras conduziram às reflexões sobre as noções de mancha e de sincategorema: elementos de indeterminação os quais aguardam suas atualizações potenciais a partir de elementos projetivos lançados pelo espectador em um processo de reconhecimento *da e na* imagem. A análise destes autorretratos originou-se de uma tentativa de compreender a construção da figura do fotógrafo cego a qual se mostrou ambivalente apontando também para a própria experiência de “cegueira” daquele que olha para estas imagens. Nos autorretratos analisados, Bavcar nos conduz por um passeio entre temas presentes na história da arte ocidental no qual as imagens são concebidas não apenas como “presenças de uma ausência” (ibid), mas também enquanto imagens do invisível. Neste percurso o artista introduz sua figura na “origem” da representação colocando a cegueira no seio mesmo deste tema e nos apresenta as sombras e os ícones como presenças a serem desvendadas e que só se revelam parcialmente por meio da projeção de elementos externos à imagem, provocando a associação do espectador, incapaz de dominá-las, com a figura do fotógrafo-cego a partir da mobilização de seu *desejo de ver*.

As comparações entre as fotografias de Bavcar e as obras feitas por artistas com sensibilidades próximas ao surrealismo (como os trabalhos de Duchamp, Man Ray e Brassai) trouxeram importantes contribuições para este trabalho. Em um primeiro momento, possibilitaram abarcar o paradigma indiciário da fotografia (e a especificidade que assume dentro da obra de Bavcar) enquanto traços ou vestígios de um contato legados à memória e à imaginação, fundamentando toda uma concepção acerca das imagens fotográficas a partir das noções de *inconsciente óptico* e de *reminiscência*, as quais remetem ao piscar dos olhos e as experiência do “não-ver” no processo de formação de um olhar que se revela no entrevisto, permitindo repensar a fotografia dentro de um momento da história da arte em que se passa a concebê-la fora de um registro estritamente visual ou retiniano, pautado pela semelhança ou imitação, enfatizando sua *implicação referencial* (DUBOIS, 2012) e sua potência de *transformação da realidade em signos ou texto* (KRAUSS, 2002, pp. 101-102). Em outros momentos, os trabalhos, principalmente de Man Ray e Brassai, contribuíram tanto para situar as fotografias de Bavcar em torno da discussão de problemáticas comuns, quanto para fornecer pistas interpretativas para o trabalho deste último.

A influência do surrealismo sobre a obra fotográfica de Bavcar, com a qual mantém múltiplas afinidades, se estende para além de suas operações e fundamentações estéticas,

levando a considerar a própria *intempestividade* do trabalho do artista que localiza nos abalos e tensões registrados pelo movimento de vanguarda situado no período entre guerras, profundas analogias para com suas experiências e vivências pessoais, com particular destaque à comparação entre sua condição de cego, em decorrência de um acidente com um detonador de mina terrestre, para com a violência física e simbólica dirigida contra os olhos e os olhares por parte de um modelo de racionalidade técnica, em torno da qual estrutura-se um *regime de visibilidade* (RANCIÈRE, 2017) constituindo certo senso de realidade que satura sua interpretação sobrepondo-se à dimensão concreta da experiência dos sujeitos, regulando os modos de sua participação no *comum*, e, conseqüentemente, cerceando suas possibilidades de aparição e de manifestação no espaço público.

É deste mesmo processo de exclusão da *partilha do sensível* (Ibid. 2009), que se originam a formação de um desejo e a reivindicação de um direito às imagens e às palavras tratando-se da formulação e expressão da própria experiência sensível por meio de imagens produtoras de espaços relacionais nos quais a formação de dissensos reconfigura os termos comuns bem como as relações entre os sujeitos a partir da criação de “*identidades compreensivas*” (LIZARAZO, 2014, p. 249) e das trocas intersubjetivas que promovem.

Neste sentido, no decorrer dos capítulos desta dissertação observou-se a modificação do imaginário e das concepções acerca da cegueira dentro do trabalho artístico e das reflexões de Evgen Bavcar sugerindo o deslocamento do peso atribuído à ideia da cegueira enquanto privação da faculdade fisiológica da visão e característica definidora de um indivíduo (ou grupo) em particular, para uma cegueira generalizada do mundo contemporâneo provocada pela excessiva iluminação de nosso cotidiano e das imagens-clichês. Foi esta concepção que suscitou questionamentos acerca do que vem a ser entendido por luz, e seus desdobramentos em conflitos estéticos e políticos, destacando suas propriedades mnemônicas e multissensoriais que se desdobram na experiência do sujeito podendo vir a cristalizar-se sobre um aspecto simbólico através de sua expressão por meio das imagens. Por fim, chega-se à terceira redefinição que aborda a cegueira como uma característica partilhada por todos no que diz respeito à parcialidade e complementaridade de cada olhar dirigido ao mundo e às imagens.

Devo então retornar a hipótese lançada Fontcuberta de que “*o fotógrafo ilustra a figura do cego perfeito*” (FONTCUBERTA, 2012: 54) para afirmar da postura de assombro diante das imagens de um cego-fotógrafo o seu absurdo em face do fato de que fotografar consiste em uma pulsão para capturar, representar ou exprimir um acontecimento, uma

sensação ou algo em uma imagem que não cessa de nos escapar e cuja visão, por si só, é incapaz de reter. Somente a imaginação, ancorada em nossa memória e movida pelos nossos desejos, pode em seu ato e liberdade acompanhá-la em suas transformações.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e a cultura. In: **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2012.
- BARASCH, Moshe. **Blindness: the history of a mental imagen in Western thought**. London: Routledge, 2001.
- BARBOSA, Andrea. **São Paulo Cidade Azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980**. São Paulo: Alameda, 2012
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATESON, Gregory. Form, Substance, and Difference. In: **Steps to an ecology of mind**. Chicago: University of Chicado Press, 2000.
- BAVCAR, Evgen. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios.[Entrevista concedida à Elida Tessler e Muriel Caron]. 2001b.
- BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BAVCAR, Evgen. En la cuna del sol: diario de viaje a México. In: **El fotógrafo ciego. Evgen Bavar en México**. México: Editorial 17, 2014b.
- BAVCAR, Evgen. Inapreensível presença do tempo. **Porto Alegre**, Porto Alegre, V.9, n.17, p. 101-107, nov. 1998.
- BAVCAR, Evgen. Le Métèque (o estrangeiro). In: **Revista Carbono**, n. 6, outono [entrevista concedida à Diogo Oliveira e Sofia Tessler de Souza] 2014a.
- BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolu**. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- BAVCAR, Evgen. **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

BAVCAR, Evgen. Nápoles, cidade sol. In: **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2001a

BAVCAR, Evgen. O Corpo espelho partido da história. In: **O homem-máquina: a ciência manipula o copro**. São Paulo: Companhia das letras, 2003c.

BAVCAR, Evgen. O verdadeiro valor do tempo. In: **Revista Humanidades** n.º 49. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 114-120, [Entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler] 2003b.

BAVCAR, Evgen. Significantes Invisibles. In: **Diecisiete**, añ 1, número 1, pp.25-30, 2011.

BELTING, Hans. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology In: **Critical inquiry**, Vol. 31, No. 2, p. 302-319, Winter, 2005b

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: por uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Concinnitas**, ano 6, volume. 1, número 8, julho 2005a.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGER, John. Paul Strand. In: **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Ediora WMF Martins Fontes, 2010.

BLOCH, Ernest. Paradigmas dos tempos da vontade e da contemplação, da solidão e da amizade, do indivíduo e da comunidade. In: **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2006.

BOHEM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORGES, Jorge Luis & KODAMA, Maria. **Atlas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRISSAC, Nelson. Fotografando contra o vento. In: **O ponto zero da fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Very Special Arts Brasil, 2000.

BRIZUELA, Natlia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CALLE, SOPHIE. **Blind**. Arles : Actes Sud, 2011.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. La doble hélice. In: **Arte, ciencia y tecnología**. Un panorama crítico. Buenos Aires: 2009 Espacio Fundación Telefónica, 2009.

CRARY, Johnathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Lógica de la Sensación. Madrid: Arena Libros, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. Ano Zero – Rostidade In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V.3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. O liso e o estriado. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V.5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Memoires of the blind**: the self-portrait and other ruins. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **Falenas**. Ensaios sobre a aparição. Lisboa: KKYM, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **Luz contra luz**. KKYM, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós**: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outro ensaios**. Campinas: Papius, 2012.

EDWARDS, Elisabeth. Objects of affect: photography beyond the image. In: **Annu. Rev. Anthropol.** 41, p.221-234, 2012.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 36-51, 2006 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 Julho de 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202006000200004>.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FAROCKI, Harun. La guerra siempre encuentra una salida. In: **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: editora G.Gilli, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. A pós-fotografia explicada aos macacos. Porto Alegre: **PPGAV/UFRGS**, v. 21, n.35, p.35-45 maio 2018.

FOULKES, Benjamin Mayer. El fotógrafo ciego. In: **El fotógrafo ciego**. Evgen Bavcar em México. México: Editorial 17, 2014.

FOULKES, Benjamin Mayer. Evgen Bavcar: el deseo de imagen. In: **Luna Cornea**, nº. 17, p.34-95 janeiro-abril, 1999.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930´-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GELL, Alfred. **Art and agency: An Anthropological Theory**. New York: Oxford University Press, 1998.

GIUNTA, Andrea (ed.). **Leon Ferrari**: Restrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial, 2006.

GRUNVALD, Vitor. Alter-retrato, fotografia e travestimento: ou sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy. In: **Entre Arte e ciência**: A Fotografia na Antropologia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

HELLMANN, Risoleta Maria. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, V.4, n.6, jan/jul. 2012

INGOLD, Tim e JANOWSKI, Monica. **Imagining landscapes**: past, present and future. Farnham: Ashgate Publishing, 2012.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Pertópolis: Vozes: 2015.

INGOLD, Tim. The Eye of the Storm: Visual Perception and the weather. In: **Visual Sense: a cultural reader**. New York: Oxford International Publishers Ltd., 2008.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia”. In: **O fotográfico**. 2ªEd. São Paulo: editora Hucitec/Editora Senac. São Paulo, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LATOURE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Objetos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência**. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

LIZARAZO, Diego. Limites de la visibilidad en la poética de la fotografía ciega. In: **El fotógrafo ciego**. Evgen Bavcar en México. México: Editorial 17, 2014.

MAGALHÃES, Fernanda. O corpo performático de Evgen Bavcar. In: **Revista de educação PUC-Campinas**, Campinas, n. 16, p.73-78, junho 2004.

MAGNI, Claudia Em busca do nomadismo da imagem no trânsito entre antropologia e arte. In: **O fotográfico**. 2ªEd. São Paulo: editora Hucitec/Editora Senac. São Paulo, 2005.

MAUSS, Marcel. Esaio sobre a dádiva – Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosca Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **Edt – Educação Temática Digital**. Campinas. V. 18 n.4. p.745-768. Out./Dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472> (último acesso: 19/03/2019).

MITCHELL, W. T. J. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. Curitiba. **Interin**, vol. 1, núm. 1, p.1-20, 2006.

MITCHELL, W. T. J. There are no visual media. In: **Journal of visual culture**. London, Tousand Oaks, CA and New Delhi: Sage Publications Vol 4 (2), p. 257-266, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MONTIEL, Juan Antonio. Las (des)apariciones de Evgen Bavcar. In: **El fotógrafo ciego**. *Evgen Bavcar en México*. México: Editorial 17, 2014.

MORAND, Paul. Foreword. In: **Paris By Night**. New York: Pantheon Books, 1987.

NOVAES, Adauto. Evgen Bavcar- Não se vê com os olhos apenas. In: **O ponto zero da fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Very Special Arts Brasil, 2000.

NOVAES, Adauto. Imagens Impossíveis. In: **Revista Humanidades** n.º 49. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 106-113, 2003.

PACHECO, Georges. **A memória das lágrimas e o olhar dos cegos**. Portugal: Silo Espaço Cultural, 2007.

PENHA, Ana Renata Baltazar da.. Clichês Urbanos na tecno errância de Evgen Bavcar: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação **XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero**, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2015. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2021-1.pdf> (último acesso: 19/03/2019).

PENHA, Ana Renata Baltazar da.. O fotográfico como Processo sob o Signo de Mnemosyne, em Evgen Bavca: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação **XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus – AM, 04 a 07 de de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0975-2.pdf>

PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. London: Sage, 2015.

PINNEY, Christopher. Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. In: **GI – Gesto, Imagem e Som**. São Paulo, v. 2, n.1, p. 313-334, maio, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolsa de sinuca. Como pensam a imagem. In: **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SARAMAGO, José. Ensaio Sobre a Cegueira. In: **Obras completas**, 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEVERI, Carlo. Warburg the anthropologist, or the decoding of a utopia: from the biology of images to the anthropology of memory. In: **The Chimera Principle: an anthropology of memory and imagination**. Chicago: Hau Books, 2015.

SOUSA, Edson. Noite e dia e alguns monochromos psíquicos. **Revista do departamento de Psicologia – UFF**, v.18 – n. 1. p.77-86. Jan./Jun. 2006.

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar em diagonal. In: **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.9, n.17, p. 79-90, nov. 1998.

VIDALES, Alfredo Rosa. La ceguera, fuente de imágenes. In: **Diálogo en la Oscuridad**. México: CE, INBA, 2004.

Sites consultados

Exposição online: **Mirror of dreams**. Disponível em:

<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/bavcar/> (último acesso: 30/03/2018).

Palestra **El cine: tierra icónita para los ciegos**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HeZPOYfZqlo> (último acesso: 18/03/2019).

Palestra **Estética do invisível**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=R8q31WtwIcw&t=395s> (último acesso: 10/06/2018).

Portifólio de Georges Pacheco. Disponível em: [http://www.georges-](http://www.georges-pacheco.com/index.php?/portfolio/le-regard-des-aveugles/)

[pacheco.com/index.php?/portfolio/le-regard-des-aveugles/](http://www.georges-pacheco.com/index.php?/portfolio/le-regard-des-aveugles/) (último acesso: 20/06/2018)

Portifólio de Gerardo Nigenda. Disponível em: <http://www.gerardonigenda.org.mx/es/obr> (último acesso: 19/03/2019).