

## EVGEN BAVCAR: AUTORRETRATOS E AS IMAGENS- MANCHA<sup>1</sup>

DOI  
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-  
3123.gis.2020.163196

ORCID  
orcid.org/0000-0002-0289-7574

**RODRIGO FRARE BARONI**

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP,  
Brasil, 07252-312 - ppg.cienciassociais@unifesp.br

### RESUMO

Este artigo apresenta a leitura de quatro autorretratos feitos pelo fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar, os quais se encontram reunidos em seu livro *Memória do Brasil*, na tentativa de compreender como o fotógrafo constrói uma figura ou *persona* do “fotógrafo cego”. Ao analisar o primeiro desses autorretratos, levanto a hipótese de que Bavcar apresenta um caráter de manifesto em seu livro e proponho pensar nessas fotografias enquanto *imagens-mancha*, as quais, ao dirigirmos nosso olhar esperando encontrar nelas imagens feitas por um cego, são capazes de devolver uma imagem de nossa própria cegueira comum, já que, situadas no liminar da visibilidade, questionam e colocam em disputa nosso imaginário acerca da cegueira.

### PALAVRAS-CHAVE

Evgen Bavcar;  
fotografia; imagem;  
autorretrato; cegueira.

### ABSTRACT

In this article, the reading of four self-portraits made by Evgen Bavcar, a blind photographer and philosopher, is presented with the purpose of trying to figure out how he creates the character, or *persona*, of a ‘blind photographer’. Published in his book *Memória do Brasil* (Memory from Brazil), the first of these self-portraits is analyzed leading me to put forward the hypothesis that Bavcar presents a kind of manifesto in his book. I also suggest that we could think about these photographs as “*images-stain*”, meaning that, when we look at them in the hopes of finding

1. Este artigo constitui parte de minha pesquisa de mestrado, realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Processo nº 2017/15832-2.

**KEYWORDS**  
Evgen Bavcar;  
photography;  
image; self-portrait;  
blindness.

images made by a blind man, they give us back the image of our own prevailing blindness since, by being situated on the liminal of visibility, they question and dispute our own assumptions about blindness.

## 1. INTRODUÇÃO

Nascido em 1946 na pequena cidade de Lokavec (na Eslovênia, até então pertencente à Iugoslávia), Evgen Bavcar ficou mais conhecido por ser um “fotógrafo cego”. Bavcar perdeu a visão do olho esquerdo aos 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 desses acidentes, quando tinha 16 anos de idade.

Após formar-se em História e Filosofia em seu país natal, Bavcar migra para a França a fim de dar continuidade a seus estudos de mestrado e doutorado em Filosofia e Estética na Universidade de 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 em suas Noites em Claro), no clube de jazz Sunset, em Paris. Despertando a atenção de críticos da cidade, ele será, no ano seguinte, o 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. Dessa forma, muito embora a relação de Evgen Bavcar com a fotografia não constitua uma exceção<sup>2</sup> e ele tampouco possa ou mesmo procure ser tido como uma espécie de “porta-voz” dos cegos, sua obra 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 desses novos artistas e para a discussão das questões que eles nos colocam.

Pensar sobre a relação entre os “cegos” e a fotografia pode parecer, em um primeiro momento, uma questão paradoxal.<sup>3</sup> Afinal, a cegueira é

2. Para citar apenas alguns nomes de coletivos e fotógrafos cegos (ou com baixa visão): João Maia, Teco Barbeiro, Alicia Meléndez, Aarón Ramos, Tanvir Bush, Pedro Rubén Reynoso, Mickel Smithen, Gerardo Nigenda, Alberto Loranca, Jashivi Osuna Aguilar, Ana María Fernández, Pedro Miranda, Henry Butler, Pete Eckert, Bruce Hall, Annie Hesse, Alex de Jong, Rosita McKenzie, Michel Richard, Kurt Weston e Alice Wingwall, além do Seeing with Photography Collective, grupo localizado na cidade de Nova York.

3. A questão, no entanto, parece perder seu caráter paradoxal quando nos lembramos do conceito benjaminiano de *inconsciente óptico* (Benjamin 1987, 94), que postula uma ruptura em relação à analogia comumente estabelecida entre o olho humano e a máquina fotográfica. Segundo esse conceito, as máquinas fotográficas nos revelariam aquilo que nossos próprios

comumente concebida enquanto antinomia da visão, e as imagens, por sua vez, como produzidas a partir dos olhos e para os olhos. No entanto, em diversos momentos os cegos (e a cegueira) foram tomados como motivo de representações tanto pictóricas quanto literárias e, assim, ocuparam um lugar dentro de nosso imaginário. Nesse âmbito, esses termos se cristalizaram, assumindo configurações específicas em cada época, sem que os cegos pudessem tomar parte dos processos de construção desse imaginário por meio da produção de imagens.

Quiçá então as fotografias feitas por cegos possam de algum modo nos comunicar uma experiência imaginal de um grupo de pessoas que, por conta de uma diferença inscrita em seus corpos, tiveram seus olhares negados. Agora, esses 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 reivindicam,<sup>4</sup> a não ser de forma mediada – no caso de Bavcar, pela fotografia.

Disso surgem algumas perguntas: o que nós (principalmente os videntes) buscamos ao olhar as imagens de um fotógrafo cego? Será que nelas procuramos aquilo que nós (videntes), mesmo enxergando, não *vemos*? Será que buscamos as imagens de um outro antes veladas ou inacessíveis para nós? Ainda mais fundo nessas questões talvez resida outra: a de saber onde está a cegueira (se é que ela está) nessas imagens (Montiel 2014).

Encarar as fotografias de Bavcar, conhecendo a peculiaridade da trajetória do artista, envolve diversas questões que nos pungem, nos tocam no âmago. Procuramos alguma dimensão de *conhecimento* nesse *não saber*, na tentativa de nos aproximarmos desse universo que para nós, videntes, é desconhecido: as imagens dos cegos. É uma questão, portanto, também de *reconhecimento* (legitimação) das imagens do outro.

O encontro com as imagens feitas por cegos é capaz de despertar um desassossego, uma inquietação radical no observador, na medida em que elas se situam (ou nós as situamos) no liminar da visibilidade (algo entre seu limite e seu início), colocando dessa forma seu próprio produtor em situação de *liminaridade* (Turner 2013), suspendendo temporariamente

---

olhos não são capazes de enxergar. O obturador, então, opera como o instante em que nossas pálpebras se fecham durante o piscar dos olhos (Tessler 2003, Dubois 2012), expondo 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, 208). Mais do que com a *visão*, o *ato fotográfico* teria algo a ver com a *cegueira*, instante em que deliberadamente deixamos de ver para poder olhar de outra maneira.

4. Adatao Novaes (2000, 32), a esse respeito, escreve: “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?”.

sua posição social e seus atributos, que passam por um processo de redefinição. Ou ainda, para pensar com Jacques Rancière (2009; 2017), essas imagens colocam em jogo um *desentendimento* e uma *partilha do sensível* ao instaurar uma disputa sobre a distribuição das competências e qualidades para ver e falar sobre o que é visto e, conseqüentemente, sobre os modos de participação no *comum*.

A partir dessas considerações talvez possamos compreender um pouco melhor a própria concepção de Bavcar (2003a, 145) a respeito de seu fazer fotográfico, o qual é concebido 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”. No entanto, 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 a imagem sob a forma do verbo e assim também a 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 as 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 da imagem enquanto um objeto que, retirado do corpo privado, é restituído à esfera pública, na qual pode encontrar novos olhares,<sup>5</sup> e sublinha a problemática em torno 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, 220). Nesse sentido, a questão formulada por Didi-Huberman (2017) nos leva a considerar a reivindicação do direito e do desejo de imagens por parte de Bavcar enquanto uma troca de olhares (ou de imagens) que reconfiguram os espaços e laços sociais.

Dessa forma, entendendo que Evgen Bavcar, ao colocar-se em suas fotografias direta ou indiretamente, inserindo em suas imagens partes de seu corpo ou traços de seu deslocamento, não só fotografa como também acaba por inventar uma figura ou uma *persona* do “fotógrafo cego”. Este artigo dedica-se a explorar a construção dessa figura por meio da análise de quatro autorretratos presentes no livro *Memória do Brasil* (Bavcar 2003a). Partindo da análise do primeiro (autor)retrato, que inaugura seu livro, levanto a hipótese de que essa imagem apresenta um caráter de manifesto e nos invita a pensar em suas fotografias enquanto *imagens-mancha* que, situadas no liminar da visibilidade, são capazes de colocar em questão a própria definição de cegueira.

5. Didi-Huberman (2017) nos apresenta essa problemática a partir do trabalho do cineasta Harun Farocki, que “resgata” dos arquivos privados imagens de eventos históricos que deixaram de circular publicamente, com as quais trabalha por meio de sua montagem, de modo a devolvê-las à esfera do comum.

## 2. “QUERO-VER” E A IMAGEM-MANCHA

O primeiro desses retratos<sup>6</sup> (Imagem 1) abre as séries de fotografias de Evgen Bavcar publicadas no livro *Memória do Brasil* (2003a) e foi realizado por ocasião de sua visita a Pelotas. Em uma caminhada pelas ruas da cidade, o fotógrafo, ao ouvir os trotes de um cavalo que se aproximava, decidiu parar para poder conversar com seu dono e melhor observar o animal que, como o próprio fotógrafo e seus acompanhantes viriam a descobrir, chamava-se “Quero-Ver”.



IMAGEM 1  
Evgen Bavcar,  
*Sem título*, série  
“Memória do  
Brasil”. Fonte:  
Bavcar (2003a).

Ao relatar o ato fotográfico resultante desse encontro, Bavcar (2003a, 126) pontua: “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”. Tal afirmação abre um leque de discussões. Se, por um lado, ele inicialmente desassocia essa fotografia do corpo de seu trabalho artístico, por outro, tal imagem é reincorporada sob o título da série “Memória 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 nesse contexto, se 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

6. 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 “Memória do Brasil”.

Bavcar na 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 trocando 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 *Memória do Brasil*. (Sousa 2006, 84)

O que a princípio era para ser um mero registro de um evento, uma fotografia a ser guardada, torna-se por acidente ou por um (des)encontro, como aquele que reuniu Bavcar e o cavalo, parte integrante de sua obra: uma “foto artística”. A despeito de ter sido Sousa quem disparou o obturador, a fotografia em certo sentido continua sendo de autoria de Bavcar, não porque é 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 à imagem, atribuindo-lhe novos significados e sentidos ao inseri-la em sua obra, ou seja, em certa forma de olhar para o mundo.<sup>7</sup> Tal como afirma Fontcuberta (2018, 40), “hoje nos damos conta que o importante não é quem aperta o botão e sim quem faz o resto: quem coloca o conceito e administra a vida da imagem”.

Portanto, muito mais do que discutir quem fez a foto, vale tentar compreender por que ela não só foi incluída no livro como também foi escolhida para abrir sua série “Memória do Brasil”. Empreender essa busca pode nos auxiliar a pensar algumas questões sobre essa 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

7. Algo semelhante me ocorreu quando estive em uma palestra do 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 (*light painting*). 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. Ainda que fosse eu quem disparasse a foto, a imagem traçada pelos movimentos das lanternas manipuladas por Maia e pelos outros participantes da oficina de modo algum pode ser considerada de minha autoria.

espaço, uma volta ao “*isso foi*” barthesiano (Barthes 2015). O registro de um evento se diferenciaria do impulso inicial que leva Bavcar a realizar uma imagem “artística” ao ser concebido não como forma de exprimir sua “condição existencial”<sup>8</sup> ou sua forma de olhar para o mundo, mas apenas como prova ou testemunha de um encontro. Nesse 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. É importante destacar, entretanto, 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” (Rouillé 2009, 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 aparente contradição. Quando olhamos para uma fotografia, segundo o autor, vemos o referente, e não o 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/translúcido que permitiria que as luzes do passado nos atingissem 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, 84) afirma despende do tempo na tentativa de escrutá-la; em outras palavras, “virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa”. Logo em seguida comenta: “o que está oculto é, para nós ocidentais, mais ‘verdadeiro’ do que o que está visível”

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

(Barthes 2015, 84). Por mais paradoxal que possa parecer essa constatação, ela se remete a uma discussão entre Janouch e Kafka, citada por Barthes (2015, 52), na qual Kafka afirma: “fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio”.

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*”: essa pungência da fotografia, como a que ele reconhece na famosa imagem de sua mãe no jardim de inverno – única fotografia que ele não exibe por considerar que seríamos indiferentes a ela. É dizer também que aquilo que ele reconhece nessa imagem não está presente nela, mas está presente nele, ou melhor, na relação afetiva que ele mantém com essa fotografia. Barthes encontra nela a atualização das imagens virtuais – dos sonhos e lembranças – que tem de sua mãe, mas é incapaz de nos mostrar isso por meio da imagem (Rouillé 2009, 213 e 214).

O autor então assume outra estratégia, tornando os leitores “cegos” em relação a essa fotografia ao optar por descrevê-la em vez de exibi-la, apelando assim para um exercício de nossa imaginação, mais do que de nossa percepção, como se o que a imagem exibe visualmente, além de não passar de apenas uma parte de suas muitas camadas de significação (Edwards 2012), consistisse até mesmo em um empecilho à sua interpretação por seu apelo demasiadamente concreto e referencial. O exercício descritivo proposto por Barthes (2015) consiste, antes de tudo, em produzir e mobilizar no(a) 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) aponta *A câmara clara* de Barthes (2015) 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 da ascensão do regime de uma *fotografia-expressão*, no qual não mais se representam, mas se *exprimem* 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 das práticas que a envolvem e passa a ser pensada dentro dos dispositivos e discursos que se entrelaçam com 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”, como 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 (Deleuze e Guattari 2012, 36), 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), ressaltando a materialidade do suporte da imagem e, com ele, sua dimensão háptica. Assim a imagem oferece ao observador certa resistência para 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*<sup>9</sup> (Novaes 2003, 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, 2003a, 126). Operando como as viseiras do cavalo, o desfoque da imagem provoca um terceiro elo de identificação: a do espectador que, ao ser vedado do acesso a uma imagem transparente, se vê obrigado a confrontar uma *imagem-mancha*,<sup>10</sup> 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.

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 ao narrar 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 os relatos que o encerram, pode ser tida como uma maneira de nos apontar que, por vezes, tanto mais podemos ver em uma imagem quanto mais renunciamos à sua pretensa transparência, isto é: quanto mais renunciamos à designação direta ou demasiadamente literal de seu referente.

Podemos aqui tomar o exemplo trazido por Gottfried Boehm (2017, 26) ao evocar um peculiar exercício 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,

9. Aduato Novaes (2003, 107) nos aponta nessa direção quando escreve, a respeito da obra fotográfica de Bavcar, que esta nos provoca o “desejo de desvendar presenças alusivas”.

10. O próprio Edson Sousa (2006, 84) escreve em seu texto a propósito da ideia de *manchas* que trabalharei neste artigo: “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”.

as feições, os corpos, os monstros ou ainda as paisagens”. A mancha informe, tal como no Sudário de Turim,<sup>11</sup> dá lugar, por meio de um 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 2012). 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. Não se trata aqui, no entanto, 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. Trata-se também de identificar uma resistência da imagem à designação direta de seu referente e a implicação da participação do espectador nesse 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 *Memória 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. Vi-nham-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 com 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 2003a, 109 a 112)

11. O Santo Sudário de Turim é para Dubois (2012) uma imagem indiciária, a qual consistiria no véu mortuário que teria recoberto o rosto de Cristo, preservando as marcas desse encontro físico com o rosto divino. Essa imagem sagrada, sobre a qual diversos autores derramaram tinta, apresenta aspectos fundamentais, na leitura de Dubois (2012), para a compreensão da fotografia enquanto instrumento mediador da percepção. Tratando da relação entre ver, pensar e acreditar, Dubois (2012) explica que a primeira reação dos fiéis ao contemplar o Sudário era um esforço para ver aquilo que, no entanto, não se via. Até que, em 1989, um membro da Igreja Católica designado para fotografar o sudário viu aparecer em um negativo fotográfico, naquilo que antes era apenas uma mancha, a imagem do rosto de Cristo. Como os pescadores que encontram imagens de santos no fundo de mares e rios, a fotografia operava assim um “milagre” da aparição.

A mancha vermelha de Bavcar, que repercute sobre suas memórias e imaginações, remete-nos às reflexões de Merleau-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” (Merleau-Ponty 2014, 219) que produz diferenciação entre coisas e cores. Também escreve Sousa (2006, 79) sobre o tema, afirmando que “as constelações escondidas que produzimos funcionam [...] como manchas que rasgam as superfícies uniformes”. A mancha é esse elemento que arrebatava a possibilidade da visão imediata das coisas e rompe com a ilusão da pura transparência do meio, de modo que nos provoca a recorrer às palavras e a outras imagens de nossas memórias para poder ver o que a imagem ao mesmo tempo anuncia e esconde. Ela toma, portanto, o lugar desse outro que nos olha e nos interpela sem que saibamos exatamente de onde o faz.

Somos reportados então a triangulação que Phillipe Dubois (2012, 232) estabelece entre “*a mancha, a trama, o drama*”: a *mancha* seria ver algo onde a princípio não há quase nada a se ver – apenas “manchas ou nuvens” – e, tomado pelo desejo, constituir a partir dessas manchas uma forma, de modo a estabelecer um *drama* ancorado em diferentes operações imagéticas e discursivas que se configuram por meio de uma *trama*. 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”? (Didi-Huberman 2011, 87).

A fotografia do retrato-mancha de Bavcar com Quero-Ver evoca uma noção particular do signo indiciário que Rosalind Krauss (2002, 149 e 150) 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”.<sup>12</sup> A hipótese que pretendo explorar aqui, a partir da leitura dos autorretratos que 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.

---

12. 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”, que 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. Nessa 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.

### 3. OS AUTORRETRATOS E SUAS SOMBRAS

#### 3.1. A "ORIGEM" DA FOTOGRAFIA É CEGA



IMAGEM 2  
Evgen Bavcar,  
Sem título, série  
"Autorretratos".  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

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 no primeiro desses autorretratos (Imagem 2) 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, não há 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 aqui por Bavcar, 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 comenta Dubois (2012) a partir de Plínio, o Velho, trata-se da ideia de que a pintura teria nascido “do fato ‘de se ter começado por delimitar o contorno da sombra humana’” (Dubois 2012, 117). Nessa 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, que conjuga elementos como a projeção luminosa e a sombra incidente sobre a parede que serve como tela (suporte da imagem), lembra Dubois (2012) da própria concepção de *fotografia* enquanto *escrita pela luz*, mas também, inversamente, enquanto *skiagraphia: escrita pela sombra*.



IMAGEM 3  
David Allan  
Scottish, *A  
origem da pintura*  
[*A donzela de  
corinto*], 1775<sup>13</sup>.

13. Disponível em: <https://bit.ly/2MNI mj6>.

Em uma segunda versão dessa 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 2012, 123). A origem da pintura passaria, aqui, do retrato para o autorretrato de sombra. A escolha desse motivo por parte de Bavcar parece bastante provocativa, já que, apesar de termos representações pictóricas da narrativa de Plínio – como a pintura de David Allan Scottish (Imagem 3) –, essas cenas chegam até nós a partir de descrições feitas por meio da *ékphrasis*. Deste modo, Bavcar acaba por encontrar um motivo no qual a “origem” da imagem entrelaça-se com sua própria descrição por meio do verbo. No entanto, diferente da cena tal como representada no quadro de Scottish (em que a donzela pinta a sombra do seu amado) e daquela que descreve o autorretrato de Giges, na fotografia de Bavcar temos um gesto quase imperceptível: uma mão que surge das sombras estendendo-se sobre o corpo iluminado (Imagem 4).



IMAGEM 4  
Detalhe da  
fotografia da série  
“Autorretratos”.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Tal gesto provoca uma inversão: não mais se desenha ou pinta sobre a sombra, mas é a própria sombra que emerge do corpo e que traça seus contornos. Bavcar 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, implica então que a sombra dessa 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. Esse fato nos leva a questionar, portanto, a própria noção de identidade vinculada a essa imagem por meio do emprego do termo “autorretrato”.

Sobre esse aspecto, Benjamín Mayer Foulkes (2014, 35, tradução minha), ao tecer alguns comentários sobre a obra fotográfica de Bavcar, 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.<sup>14</sup>

O enunciado proposto por Foulkes (2014) vai ao encontro das reflexões tecidas por Derrida (1993) quando trabalha sobre duas hipóteses no livro dedicado à sua exposição: *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*.<sup>15</sup> A primeira hipótese: todo desenho é cego, se não o próprio desenhista, pois o ato de desenhar envolveria perder de vista ou o modelo ou o próprio traço, de modo que 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.

No que diz respeito ao autorretrato, Derrida (1993) afirma ainda que o desenhista, para poder se retratar, deveria encarar somente o ponto focal de um espelho situado à sua frente, no mesmo lugar que ocupará o espectador que olhará para a imagem. Assim, o autorretrato consistiria primeiramente em designar um lugar para o espectador que, no momento em que substitui o lugar do espelho, não pode mais ver o autor como tal. Segundo Derrida (1993), o desenhista que deseja mostrar a si mesmo deveria ver no espelho apenas seus olhos e então substituí-los por outros olhos que o fitam. No caso do desenhista que se retrata encarando outra coisa, ele deveria acrescentar ainda um terceiro objeto, *sem olhos*, que o encara, posto que “nós [os espectadores] somos a condição da visão dele [...] e de sua própria imagem”<sup>16</sup> (Derrida 1993, 62, tradução minha).

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

14. No 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 imagen que garantice 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”.

15. A exposição, de curadoria de Derrida, reuniu uma série de desenhos a partir dos quais o filósofo explora o próprio fenômeno da visão ao colocar a cegueira como ponto de “origem” das imagens.

16. No original: “We are the condition for his sight [...] and of his own image”.

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”<sup>17</sup> (Derrida 1993, 64, tradução minha). Ao depender de um efeito jurídico ou verbal, que não pertence ao interior da obra, o título do “autorretrato” demandará que se chame sempre um terceiro a testemunhar, apelando à “sua memória mais do que à sua percepção” (Derrida 1993, 64, tradução minha).

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 deixar ser afetado.<sup>18</sup> (Derrida 1993, 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. Dessa forma, todo autorretrato é, por princípio, uma imagem-mancha, e toda obra de um artista, no limite, poderia ser considerada um grande autorretrato, na medida em que lhe concerne, lhe diz respeito, carregando a sua assinatura ou a sua marca. É o que ocorre com Bavcar ao se deixar afetar pelo nome e pelas viseiras do cavalo Quero-Ver, *reconhecendo*-o 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. Nesse 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 ela produz como sua verdade. Como um vislumbre através de um cego”<sup>19</sup> (Derrida 1993, 65, tradução minha).

Desta forma, Bavcar, ao colocar a si mesmo no motivo que encena a origem da pintura (ao mesmo tempo análoga à origem da fotografia enquanto impressão de um traço projetado pela luz incidente sobre um corpo), vai ao encontro das reflexões derridianas e inscreve a própria ideia de cegueira como origem de toda representação: representar algo é perdê-lo de vista. O artista, porém, vai ainda mais adiante ao demover os traços fisionômicos

17. No original: “an object of inference and not of perception”.

18. No original: “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”.

19. No original: “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 its truth. As if glimpsed through a blind”.



do rosto em seus retratos, rompendo com as normas ditadas pelos retratos identitários, que se calcam neles para forjar um vínculo de semelhança 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.

### 3.2. O PRINCÍPIO DE REALIDADE E A IMOBILIDADE DO OLHAR



IMAGEM 5  
Evgen Bavcar,  
Sem título, série  
“Autorretratos”.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Nesse autorretrato podemos observar Bavcar vestindo chapéu, óculos, jaqueta, calças e sapatos (Imagem 5). De seu rosto só podemos observar alguns traços, como a orelha e os contornos do nariz; entrevemos, também, sua boca e os olhos, que 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, o que pode ser percebido ao tomarmos como referência a casa em segundo plano, bem

como as linhas da grade situada à frente dela. Notamos ainda uma fonte de iluminação situada no canto superior esquerdo da imagem, que não podemos identificar se é um poste (ou outra fonte de iluminação pública qualquer) ou 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 projeta-se a sombra da bicicleta e de seu portador (Bavcar), circundada por um contorno luminoso que delimita e lapida sua forma. Por esse gesto podemos novamente nos remeter à “origem da pintura”, mas, em vez de carvão, a própria luz 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 encobrir 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 (Imagem 6).



IMAGEM 6  
Detalhe do  
autorretrato de  
Evgen Bavcar.  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

Podemos aqui nos lembrar do retrato do poeta Léon-Paul Fargue feito por Brassai em 1933 (Imagem 7) e analisado por Rosalind Krauss (2002). Seguindo 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, para Krauss (2002, 144), 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”. 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 poeta se autointitulava “*o pedestre de Paris*”, Krauss (2002) contesta a pretensa sinceridade da fotografia ao designar seu referente e nos provoca 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, 145)



IMAGEM 7  
Brassaï, *León-Paul Fargue*, 1933.  
Fonte: Krauss (2002, 145).

O retrato de León-Paul Fargue conteria então uma dupla conotação: sua sombra consistiria em uma segunda representação incorporada no interior da primeira, evidenciando o próprio processo de construção da imagem, de modo a colocar em xeque uma interpretação demasiadamente “realista” dessa fotografia. A sombra que 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 por perder sua materialidade (Belting 2014, 239 a 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 Brassai – como forma de contestar o estatuto de realidade frequentemente atribuído à representação fotográfica.

A *mise en abyme* da imagem provoca o achatamento das diferentes camadas contidas na representação, obrigando-nos a reconhecer que nela os corpos supostamente reais apresentam o mesmo estatuto de virtualidade 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, 154).

No caso do autorretrato de Bavcar com a bicicleta (Imagem 5), a imagem opera pelos mesmos mecanismos de *mise en abyme* empregados por Brassai, 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. Ao deixar de iluminar parte significativa de seu corpo, que permanece apenas entrevisto na contraluz, e ao sublinhar a sombra com contornos traçados por suas lanternas, destaca-se a intencionalidade do fotógrafo de 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, pois resulta de uma inferência externa. Nesse sentido, o autorretrato frustra o espectador, 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<sup>20</sup> ou 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 essa projeção, dada a impressão de imobilidade gerada pela pose. No entanto, a porção de sombra da fotografia confronta diretamente a imobilidade da primeira figura. Desta forma, a porção de sombra tensiona 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* (Bavcar 1992) que sua vida se tornou 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 pilotar 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 provar sua capacidade de fazê-las. Dessa forma, o autorretrato de Bavcar com a bicicleta aparece também como um tensionamento 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 nesse 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”<sup>21</sup> (Bavcar 1992, 10, tradução minha). Respondendo assim à projeção do imaginário coletivo que associa óculos de grau à ideia de intelectualidade e óculos escuros à ideia de cegueira, Bavcar indica a necessidade de, mesmo sem ter a capacidade fisiológica

20. Podemos mencionar aqui alguns exemplos “canônicos”, por assim dizer, da representação da cegueira presentes na história da fotografia, tais como: os retratos de pessoas cegas feita por August Sander e a famosa fotografia intitulada *Blind woman*, de Paul Strand. Em ambos os casos, as posturas, os gestos, os olhos e as próprias legendas das fotografias atuam como demarcadores sociais.

21. No original: “Au debut de ma cécité, lorsque je la pranis trop au sérieux, je portais des lunettes très foncées pour accentuer ce que j’étais; à presente j’utilise des lunettes plus claires, pour avoir l’air d’un intellectuel”.

da visão, ter de responder às demandas e às exigências de um mundo que se orienta em torno de uma organização (e de uma concepção) da percepção que não necessariamente corresponde à sua, ao mesmo tempo que se permite 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 Bavcar com a bicicleta confronta a imobilidade, ou a rigidez, 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 interpretação, 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 Bavcar opera a recusa da redução da imagem a um sentido unívoco depreendido da semelhança visual entre o ícone e seu referente. Neste sentido a fotografia, entendida em seu aspecto analógico enquanto índice ou traço de um contato, 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 lhe são dirigidas e que produzem a formação de dissensos e de novos consensos sobre o que a imagem dá a ver, para além do que sua superfície é capaz de exhibir visualmente.

Ainda que essa seja uma característica potencial de toda imagem fotográfica, o que Bavcar parece tentar 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* (Belting 2014) 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.

### 3.3. DIANTE DA IMAGEM: FECHAR OS OLHOS PARA VER ALÉM

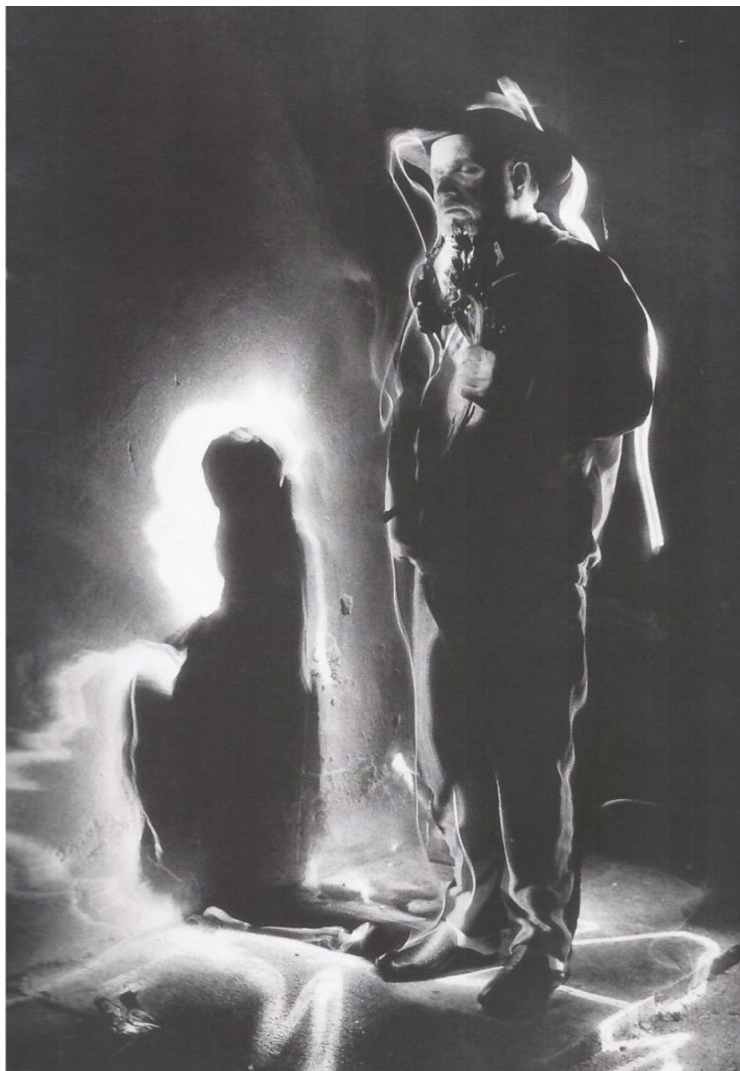


IMAGEM 8  
Evgen Bavcar,  
*Sem título*, série  
"Autorretratos".  
Fonte: Bavcar  
(2003a).

O quarto autorretrato presente no livro traz a imagem de Bavcar segurando uma flor em uma de suas mãos, com o braço dobrado na altura do peito (Imagem 8). O fotógrafo aparece novamente em pé e de olhos fechados, próximo a uma parede e posicionado lateralmente em relação 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 contornos que podem remeter à iconografia cristã de uma *pietà* ou de uma *madonna* (Imagem 9), 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 se atualizar ao remeter-se a outras imagens.

IMAGEM 9  
Giovanni Bellini,  
*A Virgem com  
o Menino de pé  
abraçando a Mãe*  
(*Madona Willys*),  
1480-1490.<sup>22</sup>



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. Frente à imagem, no entanto, o fechar de olhos de Bavcar adquire dupla conotação, pois pode ser associado tanto à representação da cegueira quanto à sombra em forma de *pietà*, adquirindo um sentido de transcendência, de uma visão para além do visível. Bavcar, em pé frente à mancha, denota assim um lugar entre esses dois mundos como acesso ao transcendente. A sombra que remete à *pietà* só o faz a partir de um esforço imaginativo, porque, segundo o próprio Bavcar (2005), o ícone cristão é uma forma de ver o invisível cujo referente encontra-se para além da própria imagem. Essa característica é ainda ressaltada por Didi-Huberman (2010) acerca dos ícones cristãos capazes de apresentar, por meio do poder da distância, habitualmente invisível, a potência atribuída à relíquia de olhar para o crente que, diante dela, baixa seus olhos por acreditar-se olhado e tocado pela imagem. É expressão

22. Disponível em: <https://bit.ly/2UuQcBn>.



de um poder da memória que investe o objeto de todas as suas imagens virtuais ligadas a seu culto e seu caráter sagrado. Será então, segundo o autor, 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-Huberman 2010, 152)

Penso, entretanto, que nos enganamos se reduzirmos o ato de fechar os olhos de Bavar a uma *mise en scène* de um olhar transcendental entendido enquanto suprarreal. É antes, como as sombras presentes nos trabalhos de Duchamp, uma expressão do próprio real irrepresentável que, como tal, permanece sempre invisível. O gesto de Bavar lança um convite para que façamos o mesmo, baixando nossos olhos diante de sua própria imagem e deixando-a remontar às nossas imagens virtuais, de modo a compor 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 *Memória do Brasil* sob o título da série “Retratos”:



IMAGEM 10  
Evgen Bavar,  
*Sem título*, série  
“Retratos”. Fonte:  
Bavar (2003a)

No retrato acima (imagem 10), a modelo cerra seus olhos para se deixar ser tocada (“vista de perto”) pelo fotógrafo, em um gesto que remonta às representações de cura dos cegos presentes na iconografia cristã (Imagem 11).

IMAGEM 11  
Nicolas Poussin,  
*A cura do cego de  
Jericó*, 1650.<sup>23</sup>



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. Nesse período, as representações pictóricas desse motivo eram encontradas, em sua grande maioria, em lugares e objetos com conexão direta com os ritos funerários, como catacumbas e painéis frontais de sarcófagos. Na leitura do pesquisador, encontra-se nesses contextos que 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, Barasch (2001, 47-55) conta-nos que, durante esse 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.

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) – Barasch (2001, 38) localiza reverberações de uma representação de Édipo sendo cegado (presente em uma urna etrusca, reproduzida na Imagem 12), o que ele caracterizou como uma “inversão energética”, denotando a polarização do gesto: do toque da mão de Jesus, que restaura a visão (Imagem 13), 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.

23. Disponível em: <https://bit.ly/3cQIEA0>.



IMAGEM 12  
 “O cegamento  
 de Édipo”, urna  
 etrusca. Fonte:  
 Barasch (2001).



IMAGEM 13  
 “A cura do cego”,  
 Catacumba de  
 Domitila. Fonte:  
 Barasch (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 há 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 invisível.<sup>24</sup>

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

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 nosso âmago, conforme as batidas de nosso coração. É justamente quando as imagens atingem nosso íntimo, mobilizando nossas paixões e inquietações, que elas são capazes de provocar *aparuições*. Estas, por sua vez, fogem ao âmbito da imitação, que “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 2015, 22).

O desejo de *ver além* das imagens é o impulso para perseguir seus movimentos ondulantes de aparições e desaparecimentos, acompanhando-as ao longo de suas transformações e liberando-as da mera cópia ou imitação por meio do trabalho da imaginação. Esse 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-mancha presentes nos autorretratos de Bavcar, que analisamos aqui sob 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 os elementos de indeterminação da imagem colocam em disputa esse mesmo imaginário ao conduzirem a própria visibilidade ao seu liminar.

Liminar 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 se arrisca a se perder de vista, enquanto sua fragilidade e sua potência residem no fato de que, ao renunciar à pretensa 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.

Assim, por meio de suas fotografias Bavcar é capaz de colocar em disputa o próprio imaginário sobre a cegueira, frequentemente entendida enquanto privação de imagens, exercitando assim sua liberdade, já que, para ele, “ser livre é poder olhar de outra maneira e poder, sobretudo, imaginar-se por si mesmo e por meio de suas próprias visões” (Bavcar 2005, 157).

É por isso que estou certo de que Bavcar subscreveria a afirmação de Jaques Rancière (2017, 29) de que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e de tradutores”. Segundo o filósofo francês, o poder comum ao espectador não reside em sua pertença a um corpo coletivo, mas em sua capacidade de “traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, [...] [sendo os indivíduos] igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho” (Rancière 2017, 21).

No encontro dessas reflexões, o retrato das mãos de Bavcar tocando o rosto da modelo de olhos cerrados (Imagem 10) 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, de modo a finalmente reconhecer em nossas distintas cegueiras uma experiência comum que nos une e nos separa. Podemos aqui remontar à interpelação de Bavcar: “O que é, portanto, um olhar? Talvez seja a soma de todos os sonhos dos quais esquecemos a parte do pesadelo quando podemos nos colocar a observá-los de uma outra forma”<sup>25</sup> (Bavcar 1992, 16, tradução minha). A figura do fotógrafo-cego é, assim, aquela que brinca de nos conduzir a terras estrangeiras, em um pensamento por imagens no qual se redesenham as fronteiras entre o possível e o impossível, fazendo-nos 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 desse cruzamento de olhares pelo qual reconfiguramos os termos de participação e partilha de nossas vidas em comunidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barasch, Moshe. 2001. *Blindness: the history of a mental imagen in Western thought*. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 2015. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bavcar, Evgen. 1992. *Le voyeur absolu*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bavcar, Evgen. 1994. A luz e o cego. In *Artepensamento*, org. Aduino Novaes, 461-467. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bavcar, Evgen. 2003a. *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Bavcar, Evgen. 2003b. O verdadeiro valor do tempo. Entrevista concedida a Eduardo Veras, Edson Sousa e Elida Tessler. *Humanidades*, no. 49: 114-120.
- Bavcar, Evgen. 2005. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Belting, Hans. 2014. Imagem e Sombras: Da teoria da imagem em Dante à teoria da arte. In: *Antropologia da imagem: por uma ciência da imagem*, 239-266. Lisboa: KKYM.
- Benjamin, Walter. 1987. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1, *Obras escolhidas*, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- Boehm, Gottfried. 2017. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2012. Ano zero - rostidade. In *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3, 35-68. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, Jacques. 1993. *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.

25. No 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 quand on peut se mettre à regarder autrement”.

- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. Quando as imagens tocam o real. *Pós*, vol. 2, no. 4: 204-219.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. Falenas. Ensaio sobre a aparição. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. Devolver uma imagem. In *Pensar a imagem*, 205-225. Belo Horizonte: Autêntica.
- Dubois, Philippe. 2012. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Edwards, Elisabeth. 2012. Objects of affect: photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, vol. 41: 221-234. <https://dx.doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>.
- Foncuberta, Joan. A pós-fotografia explicada aos macacos. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n.35, maio 2018: 35-45
- Foulkes, Benjamín Mayer. 2014. El fotógrafo siega. In *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*, comp. Benjamín Mayer Foulkes, 9-42. México: 17, Conaculta.
- Krauss, Rosalind. 2002. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e antropologia*, 183-314. São Paulo: Cosac Naify.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2014. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Montiel, Juan Antonio. 2014. Las (des)apariciones de Evgen Bavcar. In *El fotógrafo ciego: Evgen Bavcar en México*, comp. Benjamín Mayer Foulkes, 219-237. México: 17, Conaculta.
- Novaes, Adauto. Evgen Bavcar- Não se vê com os olhos. In: *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Very Special Arts Brasil, 2000 25-36.
- Novaes, Adauto. 2003. Imagens impossíveis. *Humanidades*, no. 49: 106-113.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34.
- Rancière, Jacques. 2017. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rouillé, André. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- Sousa, Edson Luiz André de. 2006. Noite e dia e alguns monocromos psíquicos. *Revista do Departamento de Psicologia*, UFF, vol. 18, no. 1: 77-86. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232006000100007>.
- Tessler, Elida. 2003. Evgen Bavcar em diagonal. In: *Memória do Brasil*, Evgen Bavcar, 7-14. São Paulo: Cosac & Naify.
- Turner, Victor W. 2013. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes.

**RODRIGO FRARE BARONI** é bacharel e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É integrante do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (Visurb). E-mail: rodrigof.baroni@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/10/2019

Reapresentado em: 16/01/2020

Aprovado em: 06/03/2020