
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DEFICIÊNCIA OU EFICIÊNCIA DE VISÃO: ESPECULAÇÕES EM TORNO DO (HIPER?) REAL

Dra. Maria Cristina Ribas
(UERJ/PUC-RIO)

How can we dance when our earth is turning?
How do we sleep while our beds are burning?
Midnight Oil (Austrália, 1989)

RESUMO: Tentamos aqui entender os novos realismos a partir tanto da experiência do olhar, entendido como categoria de interpretação, quanto de algumas reflexões sobre o valor de (hiper)real, inspiradas em Slavoj Žižek e Baudrillard. A nossa pergunta sobre *como* olhar e *para que* real, foi estimulada pelos filmes *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, *Microcosmos* (1996), de Claude Nuridsany e Marie Pérennou e o primeiro *Matrix* (1999), de Larry e Andy Wachowski; e a questão estará voltada para os olhares dos poetas Manuel Bandeira, Manoel de Barros e do fotógrafo esloveno – cego? - Evgen Bavcar.

PALAVRAS-CHAVES: olhar, real, virtual, hiper-real, imagem.

Hoje, a simples menção da palavra *real* promove curiosidade ou até mesmo um desconforto. O convite ao protagonista e ao público feito no primeiro *Matrix* (1999) “Bem vindo ao deserto do real” e retomado como título do polêmico livro do filósofo esloveno Slavoj Žižek (2003) - quando fala que é possível se produzir o efeito da verdade independentemente da sua própria verdade literal -, traz à luz, dentre outras, duas questões: primeiro, se o que se convencionou como real hoje seria mesmo um deserto. E segundo: na preconizada aridez do deserto, seria o único alento o conjunto formado por oásis e miragem? Tais perguntas, na verdade, traem a dicotomia redutora do nosso pensamento. E antes mesmo de serem respondidas, deveriam funcionar como alerta a esse velho condicionamento que insistimos em manter. Referimo-nos aqui tanto ao nosso pensamento estruturado a partir de pares de oposição - algo como árido e fértil, sonho e realidade, real e simulacro e seus antitéticos

desdobramentos -, quanto ao fato de que tal condicionamento ignora o contexto social em que tal ou qual conceito de Real está inserido. Além disso, retomando a afirmação de Zizek, como se pode compreender que efeitos de verdade possam ser produzidos independentemente de sua verdade literal?

Ao contrário do séc. XIX dos projetos e ideais utópicos ou científicos, dos planos para o futuro, o século XX buscou a coisa em si – a realização direta da espera Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade. (Zizek, 2003: 19)

Urge questionar antes de responder. Pierre Lévy considera “a oposição fácil e enganosa entre real e virtual”(1996:15). A partir de uma consideração etimológica, lembra-nos que a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, que remonta à força, potência. Assim, por exemplo, ao reconhecer uma semente, entendemos que ali a árvore está virtualmente presente. O virtual, entendido desta forma, não se oporia ao real, mas ao atual. Nesta perspectiva, o virtual pode não estar presente como forma visível, mas não deixa de existir em estado de potência, assim como a planta está na semente.

Ora, sabemos que o conceito de real implica em uma origem, um fim, um passado e um futuro, ou seja, uma cadeia linear de causas e efeitos. Ocorre que na contemporaneidade esta configuração objetiva do discurso é abalada e o deslocamento da referida constelação – origem, meio, fim – leva ao que Baudrillard (2001) chama o “assassinato do real”. Entendemos a questão como a desconstrução e a impossibilidade de um conceito único de real baseado em pressupostos ordenados. Ao descentrar o paradigma com que são tecidos os parâmetros de “realidade”, questionamos também o lugar do sujeito e a rede perceptiva que constitui o seu olhar.

Se o abalo conceitual estende-se ao lugar do sujeito e à rede perceptiva que o constitui, o olhar, portanto, precisa ser reconstruído, a percepção desautomatizada. Como, então, fundar um novo ponto de observação? Como reconstruir o olhar? Que alternativas teríamos? Copiar a experiência surrealista e, por exemplo, seccionar o olho, como sugere Buñuel e Dalí em *Um cão Andaluz* (1929)? Distorcer o foco, como na elogiada miopia da lente de poetas modernos como Manuel Bandeira e Manoel de Barros? Desconsiderar a visão como sentido necessário para a captação de imagens, como assume o fotógrafo “cego” Evgen Bavcar?

Com a deficiência da visão, os três “poetas” – dois manuais e um bavcar - fundam observatórios privilegiados que seriam, respectivamente, representações vivas no beco (Bandeira), no pântano (Barros) e no alter (Bavcar). Eis como “deficiência visual”, nas lentes dos artistas, pode logo se tornar “eficiência de olhar”. É o que Walter Carvalho mostra/ enuncia/ provoca no seu documentário poético *Janela da Alma*. Lembramos ainda que para Evgen Bavcar a alteridade é a sua principal forma de ver:

Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros. (Bavcar, E., 1994: 23)

Muitos de nós, desde crianças, fazemos experiências com os olhos. Exercitamos a captação de imagens em suas várias nuances. Por exemplo, o exercício de ver formas efêmeras nas nuvens. Também aproximar-se dos objetos até o ponto-limite de esbarrar com os olhos em um detalhe de sua imagem ou, ao contrário, distanciar-se cada vez mais para enxergar o todo em que tal detalhe estaria inserido. O objetivo poderia ser enxergar mais e melhor. Só

que na dinâmica de aproximação e afastamento, os extremos podem levar o nosso olho à desfocalização, à distorção, ao não ver. A menos que tivéssemos uma câmera de altíssima potência ou um olhar especial para não perder a imagem ao transbordar os limites da percepção visual humana.

É o que ocorre no filme *Microcosmos, le peuple des herbes* de 1996. Um foco especialíssimo da dimensão dos insetos que penetra na microscopia da vida destes seres, com a profusão de detalhes e ocorrências da natureza que estão fora da nossa acuidade visual e do nosso conhecimento. Perguntamos: seriam tais imagens invisíveis ou apenas inacessíveis ao olho humano? Vale lembrar a conclusão já citada de Pierre Lévy quando afirma que o virtual pode não estar presente como forma visível, mas não deixa de existir em estado de potência - assim como a planta está na semente.

Voltando ao filme *Microcosmos* temos, logo no início, o movimento de aproximação contínuo da câmera - representando o (nosso) olhar de observador - sobre paisagens de campos, lagos, florestas, céu, aproximação possível pela sofisticada aparelhagem de filmagem que nos vai permitindo identificar, nas imagens belas e assépticas de cartão-postal, a surpreendente e abundante presença de micro-seres espalhados por todos os pontos antes ocupados apenas por montanhas, árvores e lagos. Ou seja: vemos que não víamos o que depois a câmera nos prova que já estava ali. Estava? Como visão ou como existência?

Já vimos que, caso realizemos pessoalmente a experiência do ver - olho, apenas -, sem o devido aparato tecnológico, a proximidade exagerada ou o distanciamento progressivo vai nos trazer o inverso do esperado; de maneira similar ao jogo de espelhos da Alice, de Lewis Carroll, nosso mero olhar *throw the looking-glass* poderá nos (a)trair, caso esperemos meramente confirmar os sentidos previamente esperados. Ou seja, quanto mais ansiosamente nos aproximamos do objeto, mais distorcida resulta a imagem, e quanto mais nos afastamos dele, mas esgarçada ela se constitui. Vale lembrar que este movimento extremo de aproximação/afastamento supõe, entre olho e coisa olhada, uma série de gradações angulares passíveis de consideração. Seriam os fragmentos, recortes, enfim, metonímias configurando detalhes da parte representando o aspecto de um todo mais ou menos previsível? A insistência, porém, em dominar a imagem acaba por fazê-la desaparecer juntamente com estas possibilidades intermediárias.

Da mesma forma, o excesso de informação pode levar ao seu apagamento. Não suportamos a avalanche abrupta de imagens, a não ser os seus efeitos sobre a nossa frágil percepção. Daí a alternativa dos poetas de entrever mais-que-ver a totalidade da imagem, de encontrar a si mesmo e ao entorno na obliquidade de suas lentes. Antes, porém de entender a alternativa dos poetas, falaremos um pouco mais sobre esse “apagamento do real”. Tomemos Baudrillard:

Se o Real está desaparecendo, não é por causa da sua ausência - ao contrário, é porque existe realidade demais. Assim como o extermínio está além do término, o deslocamento para o mundo virtual está além da alienação, é a *privação* total do Outro. Além do fim, além de toda finalidade, entramos num estado paradoxal - realidade demais - e aí não sabemos o que está acontecendo. (Baudrillard, J., 2001: 72)

Ao pensar em Evgen Bavcar, o fotógrafo esloveno que ficou cego entre os 10 e 12 anos, Nelsson Brissac (2003) compreende a cegueira também como esta condição saturada do olhar moderno-contemporâneo:

A cegueira é uma das mais marcantes condições contemporâneas. Por inúmeras razões, a começar pela avalanche de imagens a que somos submetidos e, certamente, quando há muito a ver, nada se pode ver. Nós nos defrontamos com essa opacidade criada por uma saturação infernal de imagens e de coisas que nos são dadas a ver. (Brissac, N., 2003: 39)

A opacidade da visão levantada por Brissac aproxima-se de Baudrillard quando este considera o desaparecimento do Real pela saturação de imagens/ informação a que somos submetidos cotidianamente. A diferença é que, ao trazer a condição do fotógrafo como representação do olhar contemporâneo, o primeiro não cai no reduto vazio trazido por Baudrillard, porque a arte fotográfica de Bavcar, produzida nessa circunstância dita limitada contraria o senso comum, ao transformar a deficiência do sujeito (limitação ou ausência de visão), em eficiência para o trabalho artístico. Além disso, o fotógrafo cego “enxerga” através do olhar do outro – ao invés de privar-se da alteridade, ele a revitaliza como forma possível de ver. A beleza da obra e o dado desconcertante de ser um fotógrafo cego também são analisadas por Aduino Novaes. Segundo ele,

Evgen Bavcar busca o entrelaçamento do pensamento e das coisas entre o seu interior e o exterior, sem que haja a prevalência de um sobre o outro./.../ A visibilidade não está, pois, nem no objeto nem no sujeito, mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e a cada movimento. /.../ Esta maneira de interpretar o mundo vale também para o pensamento. Pensar, para ele, não é a apropriação do real, não é a apropriação intelectual do mundo, mas uma interrogação permanente que mobiliza não apenas o conceito, mas também os sentidos, o corpo por inteiro. Não se vê com os olhos apenas – é a crítica da idéia de evidência primeira e imediata como verdade. (Novaes, A., 2003: 27)

Voltando a Baudrillard, temos que, ao pensar o hiper-realismo como crime perfeito, o filósofo ressuscita o velho ciclo nascimento/morte ante um outro impasse: um crime, uma situação de assassinato. Entretanto, diz Baudrillard, a própria hiper-realidade é o crime. Nesta reflexão labiríntica a expressão hiper-realismo parece trazer um conteúdo paradoxal, na medida em que a carga *radical* que o nome traz, ou seja, “esta realidade pura, absoluta, esta realização incondicional do mundo” a que Baudrillard chama “crime perfeito” (2001: 73) acaba negando a sua própria matriz *realista*. Queremos dizer com isso que, se não há sequer o real, como poderia haver o “hiper”?

Não havendo, portanto, um Real, o valor *hiper* deste Real que não existe, por extensão, também não existirá e a sua ênfase pode incorrer num niilismo dissimulado ou num ciclo de vazio enquanto reduto jamais preenchível. Designando “assassinato do real”, o *hiper-realismo* para Baudrillard talvez seja uma expressão e não um conceito; podemos entendê-lo como um jogo de possibilidades discursivas que chama a atenção para a automatização da nossa

percepção (inconsciência?) e para o não-enfrentamento e a não-problematização da morte na sociedade moderno-contemporânea.– que tanto se preocupa em eternizar a juventude, em aprisionar o tempo e sonha em sobrepujar a morte por meio da imortalidade - enfim, uma sociedade que “se esquece” de morrer.

Uma célula é programada para se dividir certo número de vezes e depois morrer. Se, no curso desta divisão, acontecer algo que interfira no processo – por exemplo, uma alteração no gene que previne tumores, ou nos mecanismos que regulam a apoptose celular – então a célula torna-se cancerosa. Ela *se esquece de morrer* /.../ Ela continua a se clonar indefinidamente, produzindo milhares de cópias idênticas a si mesma, formando assim um tumor. (Baudrillard, 2001: 12-13)

A morte faz parte do processo vital e escamoteá-la é ilusão de potência. Na trilha de Pierre Lévy, *virtualmente* a morte está sempre presente na vida, tanto quando a árvore na semente. Baudrillard chama a nossa atenção para o fato de que não se consegue impedir – ou sequer esquecer - a morte apenas cultuando a imortalidade. A sociedade moderno-contemporânea tem reagido a este recusar-se a ver.

Um breve mergulho na poesia, falemos agora na alternativa dos poetas - os dois manúéis- para o impasse de como e o que ver. Enfim, que posto especial de observação seria o da Literatura? Em um e outro, a leitura comparada de sua poesia sugere possibilidades semelhantes. Em Bandeira, o observatório privilegiado é representado pela circunstância pardacenta do beco, *topos* estreito e obscuro, às vezes sem saída, e pelo valor dado ao cotidiano tão simples e próximo; e em Barros, pelo pântano – movediço -, pelo amor ao desprezível, pelos seres – lesmas e vermes - que normalmente não vemos e ainda pisamos. Bandeira vai transitar, com suas lentes míopes, na obscuridade do beco, lugar pouco visitado e pouco elogiado como posto de observação, para chegar à infância pelo viés da memória. Barros vai mergulhar no pântano, observar aquele microcosmo que também escapa do nosso campo de visão, até usar a infância; mas o foco de ambos os poetas não se volta para o cartão postal, para a descrição turística da Lapa, de Petrópolis, do Recife, nem do Pantanal –o foco do sujeito maduro se enviesa também pelo olhar infantil, pelo afeto com as coisas lembradas/ inventadas.

Este somatório de focos múltiplos (e auto-centrados) que parece falar do passado, mas funda um posto de observação no presente é o outro nome para a memória. O grau de (pós)modernidade vai ser estabelecido não pelo teor de passado construído, não pela simples cronologia, mas pela relação que o sujeito estabelece com o narra/ vê e a configuração que dará a estas imagens. Além disso, pode representar a atualização da identidade de um sujeito a partir, por exemplo, do território da infância – caso este seja o recorte operado pela memória.

Ante a bricolagem das reminiscências, Manuel Bandeira quer o menino porta-voz de um sujeito que relê/cria estas cenas ditas passadas, as reorganiza, inicialmente sob um ponto de vista infantil até concluir, na estrofe final do poema Infância, que *Estava maduro para o sofrimento. /E para a poesia.* (Bandeira, 1957: 369) Além disso, seu itinerário é para *Pasárgada* – lugar que, insistimos, não representa a consensual evasão, nem utopia, sequer exílio, mas sim um novo lugar, espaço da libertinagem do sujeito, do estranho, do imaginário, lugar do desejo.

Desejo que não é miragem ou fuga, mas a realização da “pessoalidade” do poeta, a vitória estratégica de um egoísmo não egocêntrico que habilmente desliza do controle social.

Por sua vez, Manoel de Barros também não descreve uma viagem turística pelo Pantanal, nem se organiza pelo tempo cronológico. Como explica no *Livro de Pré-coisas*, declara que “fazer o desprezível ser prezado é o que me apraz” (Barros, 2001: 103); mesmo porque sua matéria-prima é “o mundo das inutilidades, das coisas sem préstimo, da linguagem errante” (Castello, A., 1999: 116) Ao reconhecermos, então, a presença do olhar infantil nos versos dos dois manuais, uma nova reflexão se impõe: em se tratando do beco e do pântano, a infância contribui para o trânsito do sujeito nesse novo território, posto que lhes permite um olhar diferenciado e as possibilidades de silêncio e voz.

Ora, vimos que o objetivo dos poetas não é retratar, nem reproduzir o tempo passado. Tampouco documentar a geografia da terra natal. O viés da memória que (des)costura as sensações da infância às da maturidade tecem outras verdades: “Tudo o que não invento é falso” – escreve Manuel de Barros na abertura do livro “Memórias inventadas”. E quando Manuel Bandeira diz: “meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo” (1958:), também assume a impossibilidade de resgatar fielmente a sua história, donde (felizmente) só lhe resta recriá-la no presente do homem.

É exatamente essa dificuldade para “ver” que permite a intermitência e a descontinuidade das imagens recolhidas; a visão turva da memória encontra sua melhor representação na obscuridade e estreiteza do beco bandeiriano.

Por sua vez, em Manoel de Barros, a memória da infância traz um truque:

*As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
Dessaber.
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
Com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: eu pendurei um bentevi no sol /.../
(Manoel de Barros) (gr. nossos) (Barros, 2002: 11)*

“Virar bocó” sugere um estado de ignorância momentânea, surpresa, inocência diante das coisas, ver como se nunca tivesse visto antes – o olhar da criança diante das experiências vividas como se sempre fosse a primeira vez. Como o “alumbramento” em Bandeira. Por isso o adulto precisa “dessaber”, alcançar a ignorância das coisas, porque ser “bocó”, ser simples é paradoxalmente a condição para ficar com a complexidade dos abismos.

*Prefiro as palavras obscuras que moram nos
Fundos de uma caixa – tipo borra, latas, cisco/ .../
Também os meus alter-egos são todos borra,
Ciscos, pobre-diabos/ .../
todos bêbados ou bocós./.../
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
A lter-ego respeitável – tipo um príncipe,
um almirante, um senador.*

*Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
Pobres-diabos não ficarem?* (Barros, 2001: 61)

A infância, conforme cantada pelo poeta, (Manoel por Manoel) representa a identidade do poeta forjada no dessaber. Poesia está na altura da criança, “nas coisinhas do chão/ É um olhar para baixo que nasci tendo./ É um olhar para o ser menor, /para o insignificante que eu me criei tendo. (Barros, 1998: 27) A infância em Barros é vivida na maturidade como recurso de resgate e possibilidade de brincar/ ser/ desaprender no presente e como tal constitui um olhar especial, cheio porque vazio.

Eu tenho um ermo dentro do olha. Por motivo do ermo não fui/ um menino peralta. A gora tenho saudade do que não fui. A dio que o que faço/ agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem/ ../. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação/ Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão:/ ../ Então eu trago das minhas raízes criancieiras a visão comungante e/oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. /.../ (Barros, 2003: 15)

Manoel de Barros, em carta a José Aderaldo Castello, explica o valor que ele atribui à ignorância na atividade poética:

Gosto de ver o que não aparece. Um que não era o adivinho de Tebas, o Tirésias, um que era apenas o Pote-Cru, bandejo de beiras de rios, cirado em gotas de preá, me disse um dia: ‘Eu tenho vaticínios de lugares’. Pote-Cru se parecia com os adivinhos, os videntes, os bruxos, os urgos, os demiurgos, os curandeiros, os magos, gente que usa muito a ignorância para nos conhecer. (Castello, A., 1999:16)

E como entraria aqui o olhar do outro Manuel? Vejamos o *Poema do Beco*.

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

- O que eu vejo é o beco. (Bandeira, 1958: 236)

Para ele o seu ponto de vista, ainda que não corresponda absolutamente às imagens de cartão postal, mesmo que se resuma à circunstância estreita, lodosa e pardacenta do beco, é o que lhe preenche, o que lhe permite ver, criar, transcender poeticamente o espaço, descobrir amplidão na estreiteza, riqueza na banalidade, erudição no saber popular. Poeta convicto, entretanto, *salva do seu naufrágio os elementos mais cotidianos*. E o *beco*, agora um fragmento, *entredugar* da poesia, presentifica-se no que desejou ficasse *intacto*, sua identidade:

*Beco que cantei num dístico/ Cheio de díplices mentais
Beco das minhas tristezas, das minhas perplexidades
(Mas também dos meus amores, dos meus beijos, dos meus sonhos) (Bandeira, 1958: 304)*

O poeta salvou do seu naufrágio o espaço, o cotidiano e a poesia.. Assim o *beco* – “*deio de dipses mentais*” - está preservado. Não é incólume às mudanças do mundo, entretanto tem a sua eternidade garantida pelo ofício do poeta e pelo fato de ser ele próprio lugar de realização deste simples e grandioso ofício. Ali o poeta vê, fala e se sente protegido.

A “miopia” do sujeito exige outro tipo de lente, outro procedimento, novo posto de observação. Assim o poeta pode continuar. Ver, portanto, não é revelar algo previamente existente. É recriar sensações a partir de uma vivência possível, verossímil, de uma individualidade aberta à identificação alheia. É, como em Barros, inventar a memória.

Vejamos agora como Bandeira dramatiza *A Realidade e a Imagem* :

*O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
Quatro pombas passeiam.*
(Bandeira, M. 1958: 351)

O pequeno poema dramatiza uma cena cotidiana. Encontramos ali a imagem de um arranha-céu que *sobe* no ar puro e que no segundo verso - *desce* refletido numa poça. Se no primeiro o ar é *puro* e está *lavado* pela *chuva*, no segundo forma-se na *lama* do pátio. Dois exemplos de circunstâncias opostas, em contigüidade: realidade pura vizinha à mácula de sua respectiva imagem, atreladas por ser uma reflexo da outra. A condição *reflexiva, portanto*, une o que parecia uma oposição. Mesmo porque chuva e lama constituem-se do mesmo elemento básico, a *água* - que aparece no poema ao lado da *terra* - concretizada no arranha-céu – e misturada a ela, como lama -.

O terceiro verso enuncia mais um espaço fronteiro: aquele *entre* a realidade e a imagem, espaço configurado pelas palavras do poeta: no *chão seco* que as separa. Aqui, com a água já evaporada, o limite é mais nítido. O poema fala deste lugar mais preciso entre a realidade e a imagem, mas que reconhecemos *impreciso* dada a dimensão subjetiva destas duas instâncias, construídas na ótica míope do poeta.

É a partir daí que o poeta passa a falar, portanto, de um espaço fronteiro que ultrapassa a antítese estrutural da imagem - *sobe/ desce, lavado/ sujo, chuva/ lama, ar/ chão* - . Sem cair na armadilha estruturalista , é possível ao leitor delinear um espaço mais sutil que vai aos poucos tangenciando estes mesmos pares de aparente oposição. Que espaço é este? Podemos dizer: aquele constituído pelo olhar “bocó” elogiado em Manoel de Barros, ou seja, o olhar mediado pela ignorância, pelo desconhecimento, pela desautomatização da percepção, pelo estado de potência dos significantes, momento anterior à diferenciação. É quando o elogio da infância representa este olhar de alumbramento – processo que permite desentranhar o sublime do banal -, como se as coisas pudessem ser sempre “dessabidas”(Barros) para serem “libertinamente”(Bandeira) descobertas – como se olhadas pela primeira vez. Nesse momento e nesse lugar simples, produzido na observação de uma cena cotidiana, *entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa*, que se produz o espaço vital em que o poeta transita e em que a poesia é possível .

Os dois manúéis amam o banal e o desprezível, seu foco é para o simples, para o ínfimo. Fundam assim um território oblíquo, lodoso, obscuro, posto de observação privilegiado porque revela, constitui, dribla e mascara. Bavcar também fala desse deslocamento espacial

ao se voltar para as sombras e para a lateralidade como alternativa para “fotografar”. Os três sabem o valor da alteridade para a reconstrução do olhar e reconhecem a obliquidade do seu observatório, privilegiado por ser oblíquo e propiciar múltiplos pontos de vista e de fuga.

Vimos que o espaço vital da imagem poética nos três artistas desliza da esquematização binária do pensamento. Barros e Bandeira configuram, cada um a seu jeito, itinerários poéticos que se repetem, se dispersam e preparam algum lugar entre a realidade e a imagem, entre a memória e a memória, entre manuel e manoel. Evgen Bavcar, em sua cegueira iluminada, constitui um *tópos* que se funda em presença da alteridade, das imagens mentais que passam a existir para o sujeito quanto mais elas possam se comunicar com os outros.

Deslocamento, simplicidade, repetição, afetividade, libertinagem, estranheza, multiplicidade, alteridade. Novos olhares, outro olhar que prescinde a materialidade da imagem, a garantia de verdade e que, ao focalizar o entorno, se refaz -. Como não perceber que lidamos com conceitos de real circunscritos a um espaço-tempo e às imposições sócio-políticas de padrões globalizados? Como ignorar a multiplicidade de pontos de “vistas”, sejam as elogiadíssimas diferenças, sejam as “politicamente incorretas” semelhanças? Como insistir em coagular as visões do real, estigmatizá-las e reduzi-las a uma matriz ou recusá-las como se recusa a aridez de um deserto?

Esperamos, portanto, que a arte e os olhares dos artistas citados tenham nos permitido algum entendimento acerca do conceito de real e nos possibilite tanto iluminá-lo com imagens poéticas, quanto reconhecê-lo através de suas representações e efeitos - ainda que estes possam ser produzidos independentemente da sua própria verdade literal. A imagem produzida acaba se desligando do evento que em princípio a teria mobilizado. Lembra-nos Artur da Távola que “A dor não sai no jornal” (2001).

E no meio desse *tsunami* mental, que referenciais podemos construir, em que bases olharemos as coisas e as palavras sem que seja preciso nos ferir ou violar ou destruir ou simplesmente tatuar para obter uma “prova de realidade”? *How can we dance when our earth is turning? How do we sleep while our beds are burning?*

Por mais que o mundo gire e as nossas camas incendeiem e tudo pareça contribuir para a impossibilidade de ver e criar, é um alívio, um aconchego, um amparo estar perto da arte e disponibilizar-se a desautomatizar a percepção endurecida pela aceleração diária, condicionada por tantos mecanismos de controle social e político. Permitir vislumbres, que sejam, de alteridade. Identificar os jogos discursivos e os efeitos de verdade das verdades literais. Olhar em torno. Olhar-se. E quem sabe até estimular o costumeiro salto do Narciso para outras insólitas margens.

(Perceber os próprios limites talvez seja uma forma de ultrapassá-los.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Manoel de. 1998. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2001. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: São Paulo.
- _____. 2003. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 1958. *Manuel Bandeira, Poesia*. Rio de Janeiro: José Aguilar, vol. I.
- _____. 2001. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record.

- _____. 1998. *Retrato do Artista quando coisa*. poema nº 5, Rio de Janeiro: Record.
- BAUDRILLARD, Jean. 2001. “O assassinato do real”. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Rocco.
- BAVCAR, Eugen, NOVAES, Adauto, BRISSAC, Nelsson. 2003. *O ponto zero da fotografia*. Ensaios. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem barreiras.
- CASTELLO, José Aderaldo. 1999. “Retrato perdido no pântano”. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record.
- LÉVY, Pierre. 1996. “O que é a virtualização?”. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34.
- NOVAES, Adauto et alii (Org.). 1994. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIBAS, Maria Cristina C. 2003. “Depoimentos à meia-luz: A Janela da Alma ou um breve tratado sobre a miopia”. *ALCEU - Revista de Comunicação, Cultura e Política do Rio de Janeiro*. v.3, n.6. [65 – 78].
- TÁVOLA, Artur da. 2003. “A dor não sai no jornal” - e a crença de que poderia sair/ ser impressa é algo que forja o hiper-real”. *O Dia*, 3 maio.
- ZIZEK, Slavoj. 2003. *Ben-vindo ao deserto do real! – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo.

EYESIGHT DEFICIENCY OR EFFICIENCY:
SPECULATIONS REGARDING THE HYPERREAL

ABSTRACT: This study is an exploration of the new realisms. The point of departure is the experience of the gaze, taken as a category of interpretation, as well as some thoughts regarding the value of the (hyper)real, inspired by Slavoj Zizek and Baudrillard. Our question regarding *how* to look and *at what* real, was aroused by João Jardim’s e Walter Carvalho’s movie *Janela da Alma* (2001), Claude Nuridsany’s and Marie Pérennou’s *Microcosmos* (1996), and Larry and Andy Wachowski’s *Matrix* (1999). The question is directed to the gaze of poets such as Manuel Bandeira and Manuel de Barros, and the Slovenian - blind (?) - photographer Evgen Bavcar.

KEYWORDS: gaze, real, virtual, hyperreal, image.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.