

Conversando sobre as imagens, da luz às trevas

Dânia Soldera¹

Alice Fátima Martins²

Resumo

Neste artigo abordamos o que são as imagens, e propomos pensar sobre o ato de ver e relacionar-se com elas. Trabalhamos a partir do contexto de fotógrafos cegos que produzem e pensam as imagens com base em seus próprios referenciais e memórias – assim como nós, videntes, também o fazemos. A escolha desse ponto de vista para abordar as imagens, é para fugir do senso comum e, também, ampliar as concepções a cerca do que são imagens e como as percebemos. Entendemos a partir disso que não há um único modo de ver e que ninguém vê as mesmas coisas, muito menos da mesma maneira. Abordamos a imagem tanto como artefato, superfície plana e física, como enquanto processo mental de construção da cena e elaboração imagética interior de cada um. Utilizamos, dentre outros teóricos, principalmente os escritos do fotógrafo cego Evgen Bavcar para problematizar os modos de ver e imaginar imagens, além de estabelecer relações e questionamentos a respeito das imagens visuais. Aqui não propomos conclusões e nem possuímos respostas para os apontamentos levantados, mas tecemos algumas considerações que auxiliarão a refletir sobre o nosso olhar sobre o mundo e as imagens produzidas nele e quanto a ele. A intenção é provocar um deslocamento de olhar, para que não pensemos que há apenas um modo de ver e interpretar imagens.

Palavras-chave: Imagem; ato de ver; fotografia.

Abstract

In this article we discuss what are the images, and we propose to think about the act of seeing and relating with them. We work from the context of blind photographers who produce and think the images based on their own parameters and memories - like us, seers, we also do. The choice of this point of view to address the images, is to escape the common sense and also broaden conceptions about what images are and how we perceive them. We understand from this that there is no single way of seeing and no one sees the same things, much less the same way. We address the image both as an artifact, surface and physical as mental process while building the scene and preparing imagery inside each one. Used, among other theorists, especially the writings of blind photographer Evgen Bavcar to question the ways of seeing and imagining pictures, and establish relationships and questions about the visual images. Here we do not propose conclusions and not have answers to the notes raised, but brings forth some considerations that will help to reflect on our view of the world and the images produced in him and about him. The intention is to cause a shift of gaze, lest we think that there is only one way of seeing and interpreting images.

Keywords: Image; act of see; photography.

1 FAV/UFG, mestranda, danisoldera@gmail.com

2 FAV/UFG, doutora, profalice2fm@gmail.com

Vivemos em um mundo saturado por imagens. Para onde quer que olhemos, nos deparamos com elas em variados formatos, origens, produzidas por diferentes mídias. Somos levados a crer, muitas vezes, que, sem imagens, não temos como nos relacionar com o mundo e as pessoas a nossa volta. Podemos dizer que nosso mundo é oculo-centrista, ou seja, baseado em dados de apelo aos olhos, o órgão da visão. Ao mesmo tempo que olhamos essa grande quantidade de informações visuais, de certa maneira, acabamos não percebendo parte significativa delas. Deixamos de ver, pois além de serem abundantes são na mesma medida redundantes. São repetições de poses, enquadramentos, temáticas com tênues alterações cada, mas que se multiplicam em nosso cotidiano. Elas dão a falsa impressão de que podemos tudo ver, e com isso, este “todo-visível, ou seja, a visão absoluta, termina forçosamente em cegueira generalizada desprovida de imagens, já que desprovida de olhar” (BAVCAR, 2005, p. 152). De acordo com o autor, a partir do momento que não podemos mais controlar o fluxo dessa infinidade de imagens disseminada, “a força delas ultrapassa a capacidade de nossa memória, que necessita de um tempo próprio para digerir os dados visuais” (*idem, ibidem*, p. 153). Ou seja, para ser possível ver é primordial parar e atentar o que é dado à vista. Sem isso olhamos e não vemos praticamente nada.

Um aspecto importante para entender essa espécie de cegueira que vivemos diante de tantas imagens é que, de acordo com Julian Hochberg (1972), estudiosa da percepção da figura como comportamento intencional, nós não somos capazes de perceber todos os aspectos de uma imagem num primeiro olhar, e nem de forma linear, regular. Nós visualizamos as figuras com base em um jogo aleatório de olhares e a fixação desses fragmentos depende cerca de 0,33 segundos para cada um destes. É a partir da reunião dessas partes que formulamos, de modo inicial, a imagem mentalmente. Para podermos ver é preciso ter em mente que necessitamos de um tempo frente as imagens e cenas, para tornar possível ver um todo com a reunião dos fragmentos.

A esse processo de visualizar as partes para, com a reunião das mesmas construir as figuras, o filósofo tcheco Vilém Flusser (1985) chama de *scanning*. Esse tempo, durante a apreensão das formas, um processo não linear de mapeamento, o autor denomina de tempo de magia, que permite também o “caráter mágico das imagens” (FLUSSER, 1985, p. 7). Neste processo, juntamente com a varredura física feita pelo observador, são gerados significados com base na intenção de quem produz e de quem vê a imagem. Sontag em seu livro *Sobre a fotografia* (2004), destaca uma questão importante no processo de produção de imagens que é a intenção de quem faz, que, na maioria das vezes, é ignorado por quem olha e

com isso reforça seu *status* de verdade, recorte da realidade.

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõe padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. (SONTAG, 2004, p. 17)

Isso leva-nos a repensar o papel das imagens, suas formas de produção e proliferação, e também o como nos relacionamos com elas, como as vemos e sentimos. Paramos de interagir com o universo que nos circunda para pautar-nos basicamente pelas representações visuais dele produzidas, para nos relacionarmos com recortes criados. Não é difícil perceber isso ao sairmos nas ruas, mas há uma situação em que tal comportamento fica ainda mais evidente: turistas em um museu. As pessoas durante seus passeios não param diante das peças, obras e/ou artefatos para observar, analisar. Elas param, fotografam e passam para a próxima. Com isso, não há tempo para ver. A relação com o que está no museu se dá a partir dos recortes produzidos pela câmera fotográfica. O visitante não vê as obras e o museu, a câmera o faz e registra. Com base em Sontag podemos dizer que essa atitude torna-se uma forma de provar a experiência, mas ao fazê-la “é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (SONTAG, 2004, p. 20). Em situações como essa, a fotografia substitui o olhar de quem possui a câmera. As pessoas preferem fotografar a olhar, para depois ver o que presenciou pela 'olhar' da câmera. “Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram” (idem, *ibidem*, p. 20). Diante disso, cabe perguntar, o que é, então, uma imagem?

Para uma abordagem mais ampla e, ao mesmo tempo, específica do que é a imagem, vamos dialogar basicamente com dois teóricos: Hans Belting e Vilém Flusser. Sempre que necessário traremos outros autores para complementar as ideias a partir de seus estudos e apontamentos. Hans Belting dedicou-se ao estudo antropológico sobre as imagens com o intuito de reorganização da história da arte a partir delas. Para ele a imagem “deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (BELTING, 2005, p. 67). Ou seja, quando olhamos o mundo o que vemos não são imagens, mas sim cenas e objetos. As imagens não estão prontas, elas são criadas.

Ao olhar o mundo podemos construir imagens do que é apresentado e/ou percebido.

Pode-se dizer que elas começam a surgir enquanto imagens para nós quando abstraímos o referente e mentalmente as reformulamos. De acordo com Belting, “as imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar” (BELTING, 2005, p.69). Se esse 'entre' aquilo que é mostrado e o que é visto por nós existe em um espaço-tempo, podemos dizer que esse é, também, o lugar da palavra, especialmente nos trabalhos dos “artistas cegos visuais” - nomenclatura utilizada por Pete Eckert quando refere-se a si próprio enquanto fotógrafo cego. É nesse 'entre' que as imagens são criadas e é nele também que elas são fruídas. Belting fala ainda a respeito de duas expressões – *eidolon* e *kolossos* -, que serão empregadas mais vezes durante o texto e consideramos relevante trazer para ampliar o espectro da imagem. Ele diz que

Vernant devotou muita energia ao significado de *eidolon* e *kolossos* no pensamento pré-clássico. (...) Minha meta é generalizar a configuração de Vernant e propor uma inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos. (*idem, ibidem*, p. 68)

A partir disso ele se questiona sobre o que seria e qual a função de uma imagem. Mas voltemos as duas definições que citamos para depois retomarmos para essa questão. Segundo o autor, o

eidolon era entendido como a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou fantasma de ancestrais mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior. (*idem, ibidem*, p. 68)

Já o *kolossos* representa o que “chamaríamos meio [ou *medium*], no qual as imagens se materializam” (*idem, ibidem*, p. 68). Aqui em nossa pesquisa seriam as imagens técnicas. Ainda segundo o autor, o homem é o terceiro elemento, em que “uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores” (*idem, ibidem*, p. 68). Bavar é uma dessas pessoas que vive fisicamente em um mundo visual e utilizando-se das produções e projeções de sua imaginação fabrica imagens fotográficas.

Outra constatação de Belting é que “toda imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo” (*idem, ibidem*, p. 70). Para ele a máscara é o que de mais brilhante teve na construção de imagens e ela mostra uma história de seu significado. A máscara pode ser também uma presentificação da ausência e da presença, algo comum nas imagens produzidas e divulgada pelo homem. A máscara como uma imagem do que não é

mais. Um recorte no tempo e espaço. A presença de algo ou alguém que não existe mais, seja ali ou daquele modo. Sendo a máscara uma imagem inicial mais similar ao rosto, Belting aproxima ela da fotografia, “no sentido em que é a máscara mais peculiar de um rosto, o retrato também pertence à história da relação que eu chamo imagem e morte” (BELTING, 2005, p. 70). Ao pensar as fotografias de mortos o autor diz que nelas não parece ser apenas outro retrato, mas elas trazem também uma imagem da lembrança. Cada vez que tal imagem é vista (principalmente por alguém que conhecia o ente querido), mais do que um registro, ela traz de volta memórias de momentos que não existem mais e ainda assim são revividos. Segundo Evgen Bavcar³

a imagem remete também a uma forma do nada expresso pela existência da morte. Em outras palavras, é graças ao enfraquecimento das coisas que temos o direito à imagem como único sedimento possível da memória enquanto sobrevivência da morte do outro. Após a morte, também nos tornaremos imagem ao olhar dos sobreviventes. (BAVCAR, 2005, p. 148).

Belting cita ainda Régis Debray, que ao falar em seu livro *Vie et mort de l'image* sobre as mudanças mediológicas, ou seja, do *medium* ou *kolossos*, diz que “qualquer imagem fabricada é datada tanto por sua fabricação quanto pela recepção que se segue” (BELTING, 2005, p. 72), e, também, sobre aquelas imagens que habitam apenas a imaginação e pensamento de cada um. Segundo o autor, para Debray é o fitar que torna visível as imagens mentais. É o fitar que faz do quadro uma imagem. Para ele, ao praticarmos o fitar não estaríamos apenas acumulando recepções, mas a ordenar, a criar sentido no visível. Para a imagem existir e significar algo para alguém que está de frente a ela, é preciso fitar, ou *mirar* – como os autores de língua espanhola costumam referir. Belting destaca ainda que as imagens não existem apenas no *medium* ou só na mente, pois as imagens físicas estão na mentais assim como as mentais estão nas físicas.

Já o filósofo Vilém Flusser não se detém especificamente a discorrer sobre o assunto como na abordagem anterior. Em seus estudos buscou pesquisar e abranger o tema a respeito das imagens técnicas. No livro *Filosofia da caixa preta*, ele diz que “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 1985, p. 7), e têm sua origem na nossa capacidade de abstração, que ele chama imaginação. É ela que nos possibilita abstrair formas em duas dimensões e assim (re)codificar em imagem. Segundo o filósofo, devemos a capacidade de produzir e decifrar imagens à imaginação. “Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (*idem, ibidem*, p. 7), elas representam o mundo,

3 Pronuncia-se Euguen Bauchár.

mas ao fazer isso são colocadas entre o homem e o mundo. Ao invés de utilizar das imagens para relacionar-se com o seu entorno, elas passam a ocupar o lugar do mundo. Deixam de ser vistas como recortes e/ou construção e tornam-se o próprio “real”. O homem passa a viver em função das imagens.

Flusser (2008) divide o universo das imagens em dois grandes grupos: as imagens tradicionais e as imagens técnicas. Nas imagens tradicionais o caráter de símbolo fica evidente, pois existe a figura do produtor que cria simbologias mentais, que codifica, e passa-os para o plano da imagem por meio de uma ferramenta, um lápis, pincel. Já nas imagens técnicas essa codificação não é muito perceptível, pois o elemento que se coloca entre a imagem e o significado é visto muito mais como um elo do que como um 'entre'. Tal elemento Flusser chama de “complexo 'aparelho-operador'”, que é a combinação do aparelho fotográfico e do homem que o manipula, e por ser demasiado complexa para ser compreendida e penetrada, Flusser prefere chamar diretamente de “caixa preta” - uma alusão a caixa preta do avião que guarda dados e, pressupõe, é impenetrável, indestrutível e repleta de segredos.

Para ele “a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato” (FLUSSER, 2008, p. 21). Já as imagens técnicas são imagens produzidas por aparelhos, que por sua vez são produtos da técnica, ou seja, texto científico aplicado. A imagem técnica é a abstração de uma imagem tradicional em texto, por meio de um aparelho, que depois reconstitui essa dimensão abstraída para fazer surgir a imagem. Segundo Flusser, tais imagens imaginam textos que produzem imagens que imaginam o mundo, vão “do abstrato rumo ao concreto” (*idem, ibidem*, p. 21). Para Sontag “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos” (SONTAG, 2004, p. 16). E complementa ao dizer que

o propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber. (*idem, ibidem*, p. 20)

Vilém Flusser (1985) escreve ainda que as imagens técnicas são simbólicas tanto quanto as tradicionais, mas quem as veem tem a impressão de já visualizar seu significado. O observador não percebe tais imagens como símbolos, mas sim como janelas, não as veem como imagens e com isso confia nelas assim como confia nos próprios olhos. Ao

observarmos uma imagem técnica não vemos o mundo, mas alguns conceitos relacionados a ele, pois estas imagens são símbolos abstraídos que codificam textos em imagens.

Evgen Bavcar, uma de nossas referências de produtor de imagens técnicas, utiliza a expressão 'imagens visuais' (BAVCAR, 1994, p. 461) para referir-se às representações visuais do mundo, ou de aspectos do cotidiano percebidos e/ou interpretados pelo ponto de vista de uma determinada pessoa, ou de um artista. Ou seja, ele se refere aos artefatos visuais produzidos por alguém. O emprego dado por Bavcar assemelha-se ao que Flusser denomina imagens tradicionais. Mas a noção de imagem vai além do *kolossos* pelo qual ela chega até nós. Imagens não se restringem aos aspectos do artefato físico e visual, pois elas habitam também a memória e se configuram muito além dos dados visuais percebidos.

Como salienta Hochberg (1972), a imagem como percebemos não se forma somente na retina do olho, ou sobre o plano da figura, ela está também no olho da mente. Elas são construídas juntamente com os repertórios particulares, com as lembranças e relatos de situações anteriormente vividas, presenciadas e armazenadas. Segundo Martins o modo como captamos as imagens por nossos olhos, e acrescentamos também os demais sentidos, “afetam e refletem aspectos do nosso entorno” (MARTINS, 2012, p. 145), assim como a relação social e o modo de vida. Ainda segundo o autor “a percepção de qualquer imagem é afetada pelo que sabemos, pensamos e, especialmente, pelas nossas convicções e crenças” (*idem, ibidem*, p. 145). E a partir disso é possível “dizer que as imagens incorporam uma forma de ver e, conseqüentemente, o modo como vemos interfere na nossa maneira de interpretar” (*idem, ibidem*, p. 145). A maneira como vemos, referida por Martins (2012), não afeta apenas a nossa interpretação do mundo, mas também a das imagens com as quais nos relacionamos. Segundo Ostrower (1977) a percepção compreende também “o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações” (OSTROWER, 1977, p. 13), é na integração das percepções sensoriais com o plano do mental que se dão as “potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade, O criativo do homem se daria ao nível do sensível” (*idem, ibidem*, p. 18)

Muitas vezes, as figuras e imagens visuais são gatilhos, funcionam como uma espécie de catapulta para a elaboração das imagens mentais que darão sentido às representações, que produzirão significado. Os repertórios individuais são extremamente importantes para a percepção do mundo, como salienta Bavcar, “não se percebe nada se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe” (BAVCAR, 1994, p. 465). De acordo com Ostrower,

relacionados os dados, as coerências e os significados que encontramos, são coerências e significados seletivos. Foram elaborados a partir daquilo que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Com efeito a seletividade representa um processo de economia, pois a nossa tendência é inteirar-nos daquilo que nos seria suficiente para resolver uma situação ou tarefa em que estejamos interessados. Resolvê-la e torná-la significativa para nós. O resto dos eventos 'foge' à nossa atenção. (OSTROWER, 1977, p. 66)

Ou seja, entendemos que só é possível construir uma dada imagem, uma informação visual, a partir do momento que a conhecemos e produzimos sentidos, significados. Antes disso, por ela não fazer sentido, seja por não conhecermos ou não estarmos predispostos a buscá-lo no dado momento, deixamos de vê-la, de percebê-la. Outro pesquisador que corrobora com esse argumento é Gregory (1970) que afirma: nós não acreditamos somente naquilo que vemos, mas de certo modo, só vemos o que acreditamos, aquilo que reconhecemos.

Falar de imagens envolve falar de como as vemos, percebemos e produzimos, principalmente hoje. Dessa forma, somos incitados por algumas questões que fomentam esta pesquisa, tais como: O que é ver imagens? Como vemos as imagens? E mais especificamente, o que é ver, construir e trabalhar com imagens para quem não enxerga?

Bavcar, que é cego, fala que concebe a presença da imagem assim “como qualquer pessoa que tenha imaginação” (BAVCAR, 2005, p. 145). Uma vez que imaginar é apropriar-se pela memória, segundo o autor, podemos dizer que a construção destes registros se dá pela reunião de informações captadas pelos sentidos. Para chegar a imagem é preciso parar para imaginar permitindo-se permear pelas lembranças. Ou seja, são as percepções sensoriais que nos permitem construir as memórias, que alimentam a imaginação e assim possibilitam-nos ter as imagens. Sendo que essas, por sua vez, necessitam de um *kolossos*, alguma mídia, para se fazerem imagens visuais ou imagens técnicas, e assim serem também vistas.

Sabemos que as imagens captadas pela visão, representam apenas um tipo, uma parcela do repertório imagético de cada um. Uma mesma cena dada a ver ao mesmo tempo por várias pessoas não é vista da mesma forma por nenhuma delas. Por essa razão não é possível pensar que sejam restritos os modos de ver, perceber, construir e relacionar-se com elas.

As perspectivas apresentadas até o momento fizeram-nos lembrar um exemplo simples que pode ajudar a elucidar as negociações que se dão entre cena-olho-cérebro para a realização das imagens. Quem já frequentou uma aula de desenho de observação vai entender melhor sobre o que falamos, mas trata-se de uma situação hipotética apreensível por todos. Em uma aula o professor monta uma cena específica - sobre uma mesa algumas garrafas,

frutos e caixinhas -, e solicita que os estudantes façam o desenho a partir de uma observação atenta. A tarefa é simples: basta olhar e fazer, insiste o professor, que ao final chama todos para analisarem juntos os resultados. Nenhum desenho é igual o outro, pois cada um estava posicionado em ângulo diferente com relação à cena - paralaxe. Alguns continham elementos do plano de fundo, outros isolaram apenas a cena montada. O professor escolhe um para fazer apontamentos e correções. O desenho continha os elementos da cena, mas o que se mostrava sobre o papel não correspondia ao que estava dado a ver para aquela pessoa, naquele ângulo de visão. Ele explica⁴: “a mesa que você desenhou não corresponde à mesma cena que os objetos. Se os colocássemos sobre ela todos cairiam. Você desenhou a mesa e inseriu as informações que sabe que existem, não é isso que está mostrado”. A mesa que ela desenhou é baseada na ideia do objeto que ela conhece, uma superfície plana apoiada sobre quatro hastes, as pernas da mesa. No entanto da posição que se encontrava só podia ver as duas mais próximas, mesmo assim ela desenhou todas. Não era aquela mesa que ela estava vendo, mas seu repertório a fez desenhar por saber que estava lá, mesmo sem ver o todo daquela maneira. Dessa forma podemos dizer também que o que vemos não é só o que vemos.

Ampliando um pouco mais as circunstâncias que cercam os modos de ver, encontramos, no vasto repertório de imagens apresentado pela história da arte, a peculiar produção do pintor Claude Monet (1840-1926). O artista que nos últimos 35 anos de vida buscou “explorar as diferentes sensações de um mesmo motivo sob a luz de diferentes horas do dia e variáveis estados atmosféricos” (SÁNCHEZ, 2007, p. 65), em exercícios paciência e de primorosa observação. Ele produziu várias séries nesse período e um grande número de pinturas em cada uma. Em todas elas trabalhava praticamente da mesma maneira, “saía de seu ateliê de Giverny no início da manhã ou ao entardecer, para poder captar em suas telas os efeitos cambiantes da luz e a cor” (*idem, ibidem*, p. 65). Pintava em torno de 12 ou mais telas num mesmo dia, no transcorrer do tempo aproveitava para pintar aquela que mais se aproximava com a paisagem daquele momento e de acordo com a mudança da luz, mudava também de tela.

4 O exemplo foi inventado, assim como as falas, mas constituem a memória das aulas de desenho de observação.

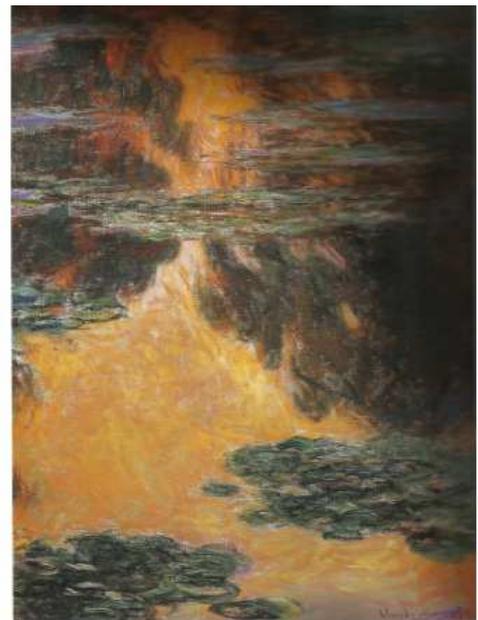


Ilustração 1: Reproduções da série Ninféias de Claude Monet. Da esquerda para a direita: 1916, óleo s/ tela, 200 x 200cm; 1907, óleo s/ tela, 100 x 73cm; 1918, óleo s/ tela, 200 x 200cm; 1918, óleo s/ tela.

Na série que leva o nome *Ninféias*, realizada de 1904 até a morte do pintor, podemos perceber que vários fatores externos modificam a percepção visual de uma cena, além de todos vermos naturalmente de modo diferente a mesma coisa. Essas alterações ocorrem a depender do período do dia em que é visto, condições climáticas, ângulo do qual é observado. Ou ainda podem ser por questões fisiológicas, como foi também o caso de Monet, que durante a execução dessa série ficou praticamente cego e recorreu a cirurgia oftalmológica no olho direito para poder continuar as pinturas. A cirurgia precisou ser refeita, mas mesmo assim deixou uma seqüela, precisava agora de óculos. O olho direito enxergava diferente daquele não operado, o que prejudicava-o, pois tinha um tom amarelado na sua visão, “distorção cromática que foi corrigida pelo artista com a ajuda de um oculista, com lentes coloridas” (SÁNCHEZ, 2007, p. 86). Mas tais imprevistos não o impediram de continuar seu trabalho de observar, interpretar e construir imagens. O exemplo de Monet

permite-nos dizer que uma situação vista dá aos observadores inúmeras possibilidades de imagens. Mas é preciso ressaltar também que tal característica não é restrita ao que se vê, pois também as palavras carregam essa potencialidade. Um texto possibilita a cada um de seus leitores a construção mental de visualidades, e dessa maneira a narrativa dada verbalmente torna-se interpretações visuais na mente de quem as lê. A respeito das produções imagética a partir de palavras abordaremos de modo mais aprofundado no próximo capítulo.

Voltando especificamente as questões do ângulo de observação e do olhar acostumado, apontada anteriormente, queremos dar a pensar sobre as imagens produzidas cotidianamente que, em geral, tem a altura dos olhos ou do dorso como ponto de partida para a realização da imagem. Situação que só começou a ser desconstruída com a invenção das imagens técnicas e se torna mais evidente nos registros feitos pelos satélites enviados ao espaço. Esses equipamentos são previamente programados para produzir registro em determinados espaços de tempo, e foi a partir deles que podemos ter imagens do nosso planeta visto de fora dele.

Um dia desses ao ouvir a música *Tententender*⁵, chamou-nos atenção um trecho da letra em que eles atentam para algo normalmente despercebido. Nela, os compositores tratam de forma poética uma cena quase imperceptível que diz: “Se eu disser que vi rastejar/ a sombra do avião/ feito cobra no chão/ tent'entender minha alegria/ a sombra mostrou o que a luz escondia/ (...) tent'entender tent'enxergar/ o meu olhar pela janela do avião” (GESSINGER e LEINDECKER, 2009, faixa 15). Na obra completa percebemos que somente foi possível ao personagem ver de forma clara o empasse amoroso em que estava a partir do distanciamento físico. Só então ele pode ver com clareza e analisar a situação. O que permite-nos dizer que para desconstruir o olhar contaminado cotidianamente é necessário afastar-nos um pouco e assim tornar o olhar livre para poder ver.

Atentando-nos no recorte acima, que corresponde ao início da música, percebemos também a existência de uma outra forma de cegueira que se abate sobre nós. Os artistas falam que a sombra possibilitou ver o que a luz omite - ampliamos para o olhar acomodado que geralmente só vê o que foi programado para ser visto -, os detalhes e outros pontos de vista que geralmente passam despercebidos. Como diz a letra, o que a luz esconde em determinados momentos, só pode ser visto ao deslocarmos o nosso olhar, ao mudarmos a posição de onde olhamos, ou então, ao projetarmos algumas sombras. E ainda, “é preciso,

5 Música *Tententender* faixa 15 do CD *Pouca vogal – Ao vivo em Porto Alegre*, de 2009, dos compositores e intérpretes Humberto Gessinger e Duca Leindecker.

portanto, vigiar durante a noite para que a aurora de um dia nos interpele com uma nova imagem que nos aguarde, no batismo do inédito, para que possamos nomeá-la e fazê-la nossa” (BAVCAR, 2005, p. 157).

No entanto, somos programados para ver os clichês, como diz Bavcar (1994), imagens que se repetem, olhares cativos, e dessa forma deixamos de ter um ponto de vista próprio. Nos abtemos de criar imagens que estão nas sombras da luz, seja ela a luz dos holofotes ou dos *flashes*, para consumirmos de forma passiva os olhares de outros e ainda assim muitas vezes não vemos além da luz. Quando começarmos a olhar para o mundo a partir das sombras, provavelmente veremos imagens que nos dizem muito mais do que aquelas que a luz permite ver num primeiro momento.

Bavcar salienta que “se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis” (BAVCAR, 1994, p. 461). Destaca ainda que não é possível compreender o que é a luz sem pensar a escuridão e sem entender que a imagem não é somente fruto do visual, mas que todas elas carregam em si imagens originadas na escuridão ou trevas, como costuma referir. Segundo o fotógrafo “as trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis” (*idem, ibidem*, p. 462). Ou seja, é apenas a condição das trevas que permite a chegada da luz e assim as imagens podem começar a ser construídas. Sem escuridão não há luz, e na ausência deste entre também não há imagens.

Habitamos uma realidade baseada na visão e, geralmente, esquecemos que as imagens, abordadas agora também como *medium*, não ficam restritas a um único sentido, como bem destaca Mitchell (2009) ao afirmar que não existem mídias puramente visuais, pois “do ponto da modalidade sensorial, todas as mídias são 'mistas” (MITCHELL, 2009, p. 167), o que permite dizer que a construção das imagens perpassam todos os sentidos, ou a associação de dois ou mais deles. Vemos com os olhos, mas também com o tato, o olfato, a audição, o paladar, e ainda, com elementos, repertórios da memória. Podemos dizer que vemos a partir da associação de percepções sensoriais.

Para termos uma compreensão melhor recorreremos a uma imagem clássica. A gravura de um rinoceronte que Albrecht Dürer (1471 -1528) realizou em 1515. Conta-nos a história que Dürer nunca viu pessoalmente, ao menos até a realização da gravura, um rinoceronte. Ele fez o desenho com base em relatos descritivos de alguém que esteve de frente com o animal, e também por um esboço feito por autor desconhecido, que lhe permitiu uma compreensão anatômica do animal. A descrição de Gaspar Correia, português

que teve contato com o animal na Índia por volta de 1512, dizia o seguinte: “um animal doce, de corpo baixo, um pouco longo; o couro, os pés e as patas de elefante; a cabeça comprida como a de um porco; os olhos próximos do focinho; e sobre o nariz tem um corno grosso e curto, afiado na ponta. Come erva, palha e arroz cozido” (TIRAPICOS, s/p.). A gravura apresenta pequenas diferenças quando comparada ao animal, mas durante pouco mais de dois séculos foi considerada, no mundo ocidental, como a representação de um rinoceronte.

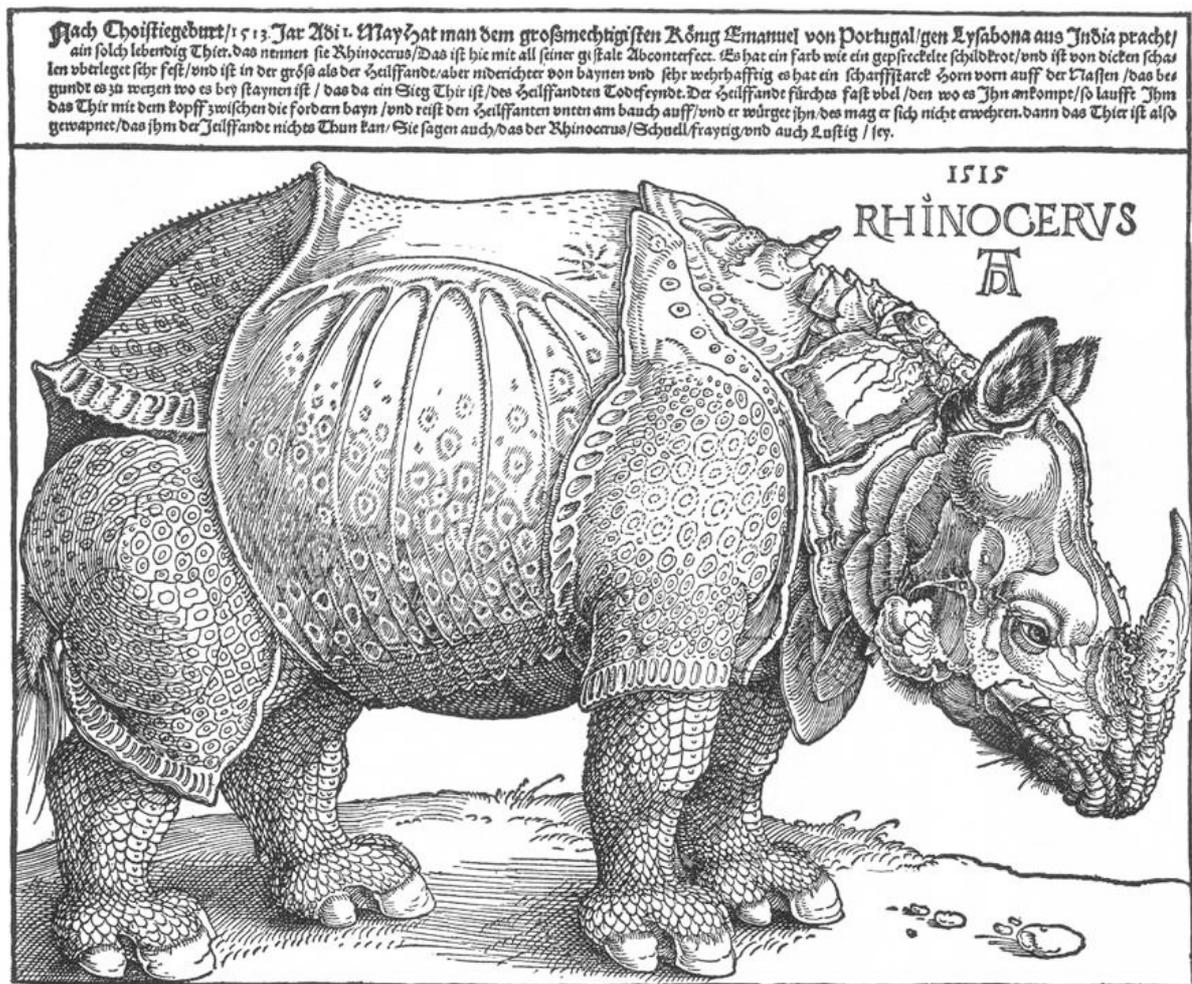


Ilustração 2: Rinoceronte, xilogravura, 1515. Albrecht Dürer.

A considerar que Dürer nunca viu seu referente, a maneira como construiu a imagem, possivelmente, foi a partir de comparativos com alguma figura que já lhe era conhecida, apoiando-se em um esboço e nos relatos que teve acesso. Desse conjunto de informações originou-se uma imagem da ordem do 'transver', como escreve o poeta Manoel de Barros (2001), e aqui utilizamos como metáfora para tratar, o que entendemos ser, o modo como construímos as imagens. Podemos dizer que ele vai 'ver', através do esboço e do relato;

'rever' com elementos referentes da sua memória; e 'transver' adicionando ao ver e rever o imaginar. A imaginação de Dürer criou uma imagem, que foi referida com real até o início do século XIX, mesmo sendo sua interpretação particular do que é um rinoceronte.

O primeiro contato com as imagens que para nós videntes se dá basicamente pelo órgão da visão, mas para Bavarcar isto só é possível pelos demais sentidos que propiciam ao terceiro olho, o olho da mente, olhar de outras maneiras. Mitchell (2009) ampara-se em alguns teóricos para desmitificar a visão como algo unicamente do olho. Diz que a visão está intimamente relacionada ao tato. E cita a teoria de Bishop Berkeley elaborada com base em pesquisas com pessoas operadas de catarata que voltam a ver depois de longo período de cegueira. Pode-se constatar que esses recém videntes eram incapazes de reconhecer objetos sem antes apreender suas formas correlacionando o tátil e o visual. Segundo Mitchell, Berkeley “defendia que a visão não é um processo puramente óptico, mas envolve uma “linguagem visual” que requer a coordenação de impressões ópticas e táteis a fim de reconstruir um campo visual estável e coerente” (BERKELEY *apud* MITCHELL, 2009, p. 174).

Teoria essa que pode ser constatada no filme *À primeira vista* (1999) do diretor Irwin Winkler, baseado na história do dr. Oliver Sacks a respeito da experiência de Shirl Jennings, em seu processo de reaprender a ver. A imagem abaixo, extraída do longa-metragem, corresponde ao momento que o personagem Virgil Adamson procura o terapeuta da visão para auxiliá-lo a entender o que se passa com seus olhos. O especialista pega um 'objeto' e pergunta o que tem em mãos, Virgil só consegue responder que é uma maçã após tocá-la. Em seguida lhe é mostrada a fotografia de uma maçã estampada na página de uma revista, seguida da mesma interrogação. Ao responder que é uma maçã volta-lhe outro questionamento, trata-se de uma maçã ou da imagem dela. Sem saber o que falar ele toca a revista e segue com indagações, que o levam a perceber que os olhos de certo modo podem mentir, ou melhor, pregar-lhe algumas peças.



Ilustração 3: Imagem extraída do filme *À primeira vista* (1999).

Em 2009 o jornal *The New York Times*⁶ trouxe um artigo relativo a uma exposição da produção de artistas com deficiência visual severa ou total. Nele Chris Colin fala do psicólogo perceptivo John M. Kennedy, que pesquisa sobre cegueira e produções artísticas, relata que mesmo entre indivíduos cegos inatos, ou seja, que nasceram cegos, a mente possui como característica presente as figuras e representações. Mas é também possível chegar até elas de outras maneiras, por outros estímulos. Colin (2009), ao citar Nina Levent, diretora da *Art Education for the Blind* e do Instituto Beyond Sight de Nova York, atualmente “tem ocorrido uma mudança de paradigma, e as pessoas estão começando a aceitar o fato de que arte e imagem são mentais, não visuais” (LEVENT *apud* COLIN, 2009, s/p.), e ainda, que “o coração do trabalho artístico não tem nada a ver com a visão. As escolhas dos artistas são internas” (LEVENT *apud* COLIN, 2009, s/p.). Tais escolhas correspondem ao processo de criação, e segundo Ostrower “criar é, basicamente, formar. É dar uma forma a fenômenos que foram relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos” (OSTROWER, 1977, p. 11), ela entende esse processo “como uma síntese de múltiplos processos de relacionar-ordenar-significar” (*idem, ibidem*, p. 11). O que torna evidente a intenção por trás da ação. Ainda segundo a autora, tudo que um indivíduo percebe e faz reflete em suas

⁶ Artigo originalmente publicado em inglês e não traz referências bibliográficas. Citação de Nina Levent “The evidence gathered in recent years shows that pictures and representation are a deep quality of the mind, even with the congenitally blind,” he said. “You can reach them through vision, but you can reach them in other ways too.” (tradução livre Dânia Soldara).

ordenações interiores, particulares. Ou seja,

corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico. As coisas aparentemente mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas. (OSTROWER, 1977, p. 26)

É possível dizer, assim, que o ver imagens para os cegos se dá no plano do mental. Como não podem ver as imagens primeiramente com os olhos físicos, só chegam até elas a partir do tato, associado as percepções dos demais sentidos, e da descrição feita por alguém. Como a descrição que ele ouve vem de uma pessoa que está frente a imagem ou cena, o que é descrito não é mais a cena puramente, mas a imagem 'revista' com base nas memórias de quem está vendo, ou até mesmo já 'transvistas' por ele. Dessa forma o relato que chega é um produto do 'rever', é a partir dele que o cego vai reunir informações para construir sua primeira imagem mental modelando e montando o que lhe foi narrado tendo como referência seu repertório individual. Com a reunião de vários pedaços de um espelho quebrado é que ele começa a 'transver' o mundo e as imagens produzidas nele. O que Bavcar (2003) quer dizer com 'espelho partido' é que ele não possui mais uma imagem única e intacta das cenas com que se depara, mas possui fragmentos, cacos do espelho, de várias imagens que ele recorre para 'transver' o mundo e cada recorte dele.

É por este espelho partido que ele olha o seu entorno. De acordo com Tiburi ao “olhar o objeto visto aparece em seus estilhaços de ser e só com muito custo é que se recupera para ele a síntese que nos possibilita reconstruir o objeto” (TIBURI, 2012, s/p.). O ver não está nas imagens mas sim em nós, em nossa predisposição de parar para vê-las e 'transvê-las'. Podemos dizer então que é o terceiro olho, o olho da mente que nos proporciona 'transver o mundo', como sugere Manoel de Barros (1975).

Esse olhar deslocado e aproximado do fotógrafo cego sobre as imagens encontra seu lugar no 'entre'. Esse entendido como o espaço do invisível para o visível, das bordas – lugar onde o cego se encontra - para o centro, mundo oculocentrista. Tal lugar é defendido por Dias (2010), ancorado em Mignolo (2000), ao dizer que a epistemologia da fronteira possibilita o surgimento “de um “outro pensamento”, deslocando os binários eu/outro (...), e provocando um deslocamento de rígidas noções expectativa, análise de imagens, modos de ver, questões de posicionalidade” (DIAS, 2010, p. 89). Segundo Martins (2012) “a importância atribuída às abordagens que transbordam dos limites disciplinares não deve ser entendida como sinônimo de 'fim de fronteiras’” (MARTINS, 2012, p. 225), ou fim de teorias, mas como uma possibilidade de trânsito mais fluido e cambiável entre as bordas e o centro.

É nesse espaço entre fronteiras antes intransponíveis que encontramos lugar para a pesquisa. Esse lugar nos é assegurado também pelos estudos da cultura visual, que “tem sido este caminho que possibilita novas entradas, novas brechas, novos percursos e diferentes trilhas para melhor convivermos com os velhos parâmetros do campo da educação e da arte” (OLIVEIRA, 2011, p. 991). E também por “não ser partícipe dos exclusivismos e unilateralidades, ao contrário, alimentar-se da dispersão, por querer dialogar com várias perspectivas teóricas e metodológicas, [e ainda] por representar uma outra estratégia de interpretação” (idem, *ibidem*, p. 991). É com base nesses aspectos que pensamos possível colocar em questão a imagem e o ato de ver a partir do olhar dos deficientes visuais. E também abordar outros modos de ver que não o único imposto primeiramente pelo olho. Nesse sentido, segundo Martins pode ser possível ainda esboçar “uma história do ato de ver, que interroga sobre os dispositivos com os quais se vê, e sobre a construção sociocultural da visão” (MARTINS, 2012, p. 216). Uma vez que interessa também à cultura visual tal construção “e de como se vê o que se vê, então é de se supor que ela pergunte como o sujeito percebe e se apropria daquilo que vê, de que pontos de vista, por meio de que aparatos” (idem, *ibidem*, p. 217). Com base nessas questões, suposições e abordagens é que propomos a ampliação do que é o ver e a possibilidade de olharmos uma imagem e perceber nela a existência de um olhar que supere e recrie o que é dado a vista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001, p. 74-75.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, A. (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 461-466.

_____. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 145-157.

_____. O corpo, espelho partido da história. In: NOVAES, A. (Org.). **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 175-190.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, p. 65-78.

COLIN, Chris. **The Vision to Depict It Their Way**. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2009/11/29/arts/design/29blind.html?pagewanted=all&r=0>>.

Acesso em: 30/01/2013.

DIAS, Belidson. **O I/mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

FLUSSER, V.. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GESSINGER, Humberto e LEINDECKER, Duca. **Tententender** (faixa 15). In: _____. CD *Pouca vogal – Ao vivo em Porto Alegre*, 2009.

GREGORY, R. L. **The intelligent eye**. London: Weidenfeld & Nicolson, 1970.

HOCHBERG, J. The representation of things and people. In: GOMBRICH, E. H.; HOCHBERG, J. e BLACK, M. (Eds.). **Art, perception and reality**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, p. 47-94.

MARTINS, Alice F.. **Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual... - anotações para uma aula de metodologia de pesquisa**. In: MARTINS, R. e TOURINHO, I. (Orgs.). *Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 207-230.

MARTINS, Raimundo. Visão, visual e visualidade. In: GUIMARÃES, Leda M. de B. (Orgs.). **Trama 3**. Faculdade de Artes Visuais. Goiânia: FUNAPE, 2010, p. 146-151.

MAUAD, A. M. Fotografia e história. Possibilidade de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (Orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social**. História, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36.

MITCHELL, W. J. Thomas. Não existem mídias visuais. In: Domingues, Diana (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia**. São Paulo: Ed. Unesp, 2007, p. 167-177

SÁNCHEZ, Laura G. **Monet**. Coleção Gênios da Arte [trad. Matias de Abreu Lima Filho]. Barueri, SP: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Marilda O. de. **A perspectiva da cultura visual, o endereçamento e os diários de aula como elementos para pensar a formação inicial em artes visuais**. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/marilda_oliveira_de_oliveira.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2012. (p. 988–1000)

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

TIBURI, Márcia. **Aprender a pensar é descobrir o olhar**. Disponível em:

<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69332&\aprender_a_pensar_e_descobrir_o_olhar> . Acessado em: 05/11/2013.

TIRAPICOS, Luís. **O Rinoceronte de Dürer**. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e71.html>> . Acessado em: 06/11/2012.