

# Dois manúéis e um bavcar: três ou mais olhares em torno dos novos realismos

Maria Cristina Ribas

Que importa a paisagem,  
a Glória, a baía, a linha do horizonte?  
— O que eu vejo é o beco.  
*Manuel Bandeira*

Tudo o que não invento é falso.  
*Manoel de Barros*

Não fotografo porque sou cego. Fotografo porque quero exprimir  
qualquer coisa, alguma coisa, através da luz./.../ é o mundo que está cego.  
Há imagens demais, ninguém pode ver nada.  
*Evgen Bavcar*

**H**oje, a simples menção da palavra *real* promove curiosidade, dúvida ou até mesmo desconforto. Na acepção que a opõe a falso, ilusório, e enquanto sinônimo de verdadeiro, genuíno, vem sendo constantemente posta em xeque ao se tornar inadequada aos diferentes contextos. Estamos, ou talvez nunca tenhamos deixado de estar, frente a este desafio: o nexó entre as palavras e as coisas, entre os fatos, o pensamento e sua representação. Como entender e definir “o real” quando até mesmo os relatos autobiográficos, os filmes documentários e as reportagens inspiradas em testemunhos oculares não mais representam ou se interessam em representar garantia de verdade? O que falar acerca da descrença na observação *in loco* como prova cabal de realidade objetiva? E o que dizer da produção ficcional quando, no movimento inverso, formula um prefácio assegurando ao leitor a veracidade ou o teor documental de tal ou qual conto ou romance?

No cenário contemporâneo cresce a necessidade de rever paradigmas e conceitos e, dentre eles, vem se configurando uma super-significação e ao mesmo tempo um esvaziamento do termo real como categoria absoluta, em especial no campo artístico.

Relembro aqui *Janela da alma* – o filme –. Com a parceria de João Jardim na direção e a colaboração do jornalista René Castelo Branco para a montagem das entrevistas, Walter Carvalho focalizou, em sua lente de fotógrafo, personalidades do mundo artístico, todas com alguma forte deficiência visual. Na rede de *entrevistas* – curiosa palavra para quem de fato tem a vista *entre* –, foi-se abrindo um caminho para as questões da alma e da arte, aquelas que envolvem olhar e olho, uma tessitura de relatos e reflexões sob o crivo do testemunho vivo, todos (des)alinhavados pela função de enxergar. O filme, de 2003, sugere a inutilidade de se ver... com o olho apenas. E, lendo pelo avesso, a utilidade de não se ver. Neste sentido deficiência visual torna-se eficiência artística – e vital, pelo que entendemos dos relatos, ou como preferimos dizer, “delatos”. E, lembramos, *Janela da alma* não é caixa de ressonância das expectativas mais usuais: brinda-nos com um feliz paradoxo: trata-se de um “documentário” dirigido por um “fotógrafo”, que se descola da visão como reconhecimento e não oferece garantia de fidelidade ao real observado. E este paradoxo pode inicialmente desconcertar o público, frustrar suas expectativas, mas não se apresenta necessariamente como um solo desértico.

*Bem vindo ao deserto do real*<sup>1</sup>, convite ao grande público feito no primeiro *Matrix* (1999)<sup>2</sup>, é retomado no título do livro do filósofo esloveno Slavoj Žižek. A estranha convocação – insinuando acolhimento (ao visitante) na aridez (desértica) – soa paradoxal ou irônica. E traz, de imediato, duas questões, uma mais óbvia do que a outra: em primeiro lugar, se o que se convencionou como real seria mesmo um deserto. E em segundo: na preconizada *secura* do deserto, seria o único alento o conjunto (imaginário) do desejo formado por oásis e miragem?

Tais perguntas, na verdade, traem a dicotomia do nosso olhar. E antes mesmo de serem respondidas, deveriam funcionar como alerta a essa configuração estrutural de pensamento com a qual erigimos nossa *epistème*. Voltando ao título mencionado e sem pretender enveredar por considerações ainda mais genéricas, chamamos a atenção para o fato de que formamos conceitos a partir de simples pares de oposição e, nesse caso, algo como árido e fértil, sonho e realidade, verdade e ficção, real e simulacro e seus previsíveis desdobramentos. O livro de Žižek ultrapassa a análise circunstancial de um fato anunciado no subtítulo (o atentado em 11 de setembro) e examina o nosso tempo, quando a procura pela realidade objetiva “por trás das aparências” é uma busca inócua e acaba, segundo ele, por se transformar em estratégia para evitar ou burlar o enfrentamento do próprio real.

O filósofo esloveno declara que, ao contrário dos projetos utópicos ou científicos do século XIX, voltados para o futuro, o século XX buscou a *coisa em si*, o que ele chama a realização direta da esperada Nova Ordem. E por isto uma outra paixão teria

animado toda a história do século XX: a paixão pelo Real (*la passion du Réel*), Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade (Zizek, 2003: 19). Esta paixão se mostra no desejo de ver cada vez mais e mais perto o objeto desejado e, justamente nesse ponto extremo de observação ocorreria uma mudança: quando se chega muito próximo do objeto desejado, as fantasias transformam-se em repugnância diante do Real da carne exposta (Zizek, 2003: 20).

É o que encontramos no exemplo citado por ele, ícone da sexualidade, o filme *Império dos sentidos* (1970), de Nagisa Oshima. Guardadas as respectivas diferenças, dizemos que, também em algumas cenas de *Janela da alma*, o foco quase colado na pele de um homem promove efeito de estranhamento, pelo menos até que a imagem seja reconhecida pelo observador ou “legendada” pela fala de algum entrevistado. É o que ocorre quando, no documentário, a cineasta Agnes Warda explica que o filme citado *Jacquot de Nantes* é sobre Jacques Demy, seu marido, e que ela só tivera a visão tão perto dele por medo de perdê-lo. De fato ele morreria pouco tempo depois da filmagem. Sobre o foco em sua pele, seus pêlos, Agnes o planejou de forma a parecer que não há distância entre o olho do observador e a pele – conquista que afirma ser possível pelo amor, enfim, pela paixão que sentia por este Real.

Continuando a repensar o termo, trazemos Pierre Lévy, quando considera a oposição fácil e enganosa entre real e virtual (Lévy, 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. A conceituação de Lévy não elimina a oposição, mas a desloca. Dizemos que é singular no momento em que opera não com pares (real x virtual), mas com “ímpares” de oposição (atual x virtual).

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 desaparece e o deslocamento da referida constelação – origem, meio, fim –, o que inclui a relação de causalidade, leva ao que Baudrillard (2001) genericamente 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 abalar 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.

Pensando a questão da causalidade, lembramos aqui o filme *Efeito borboleta* (2004), de Eric Bress e J.Mackye Gruber. *The Butterfly Effect* é um evento citado na Teoria do Caos (1960)<sup>3</sup>, segundo a qual o sutil batimento das asas de uma borboleta

pode causar um cataclismo do outro lado do mundo. Ou seja, há uma determinação, uma causalidade, até o ponto em que um efeito borboleta incida sobre o sistema. Para compreender os fenômenos dinâmicos (não deterministas), os teóricos do caos foram buscar na teoria da informação a base científica. Eles chegaram à conclusão de que não existe caos, mas padrões de diferentes níveis de complexidade. Um padrão mais complexo é mais caótico, um padrão mais simples é ordenado.

Os abalos conceituais provocados, seja por teorias científicas, seja por experiências artísticas estendem-se, portanto, ao lugar do sujeito, do observador, à rede perceptiva que os constituem e à relação entre seus pensamentos, atitudes e possíveis efeitos no mundo em que vivem; além disso as novas visões incluem o fio entre o acaso e a necessidade. E como elemento da trama perceptiva, o olhar, entendido como categoria de interpretação de si e do entorno vai sendo reconstruído.

Aqui encontramos um efeito da arte, ou do processo artístico, quando opera a desautomatização da percepção dos sujeitos. Perguntamos: como ocorre a desautomatização? Como fundar um novo posto de observação? Como reconstruir o olhar dentro de uma outra Ordem? Que alternativas teríamos? Copiar a incopiável experiência surrealista e, por exemplo, seccionar o olho, como sugere Buñuel e Dalí em *Um cão andaluz* (1929)? Ou então a solução poética: distorcer o foco, como na elogiada miopia da lente de poetas como Manuel Bandeira e Manoel de Barros, e desconsiderar a visão como sentido necessário para a captação de imagens, como assume o fotógrafo cego Evgen Bavcar e sugere a proposta de Walter Carvalho no documentário *Janela da alma*. Este é o ponto – de fuga – em que chegamos.

Com a deficiência da visão, os três “poetas” – os dois manuais e um bavcar – fundam observatórios privilegiados que seriam, respectivamente, representações vivas no *beco*, no *pântano* e no *álter*. Lembramos que para Bavcar (1994) 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, 1994).

Segundo Nelson Brissac, o deslocamento é vital no trabalho de Bavcar. A perspectiva, como herança renascentista, é um ordenamento do mundo a partir da visão ótica. Bavcar multiplica os pontos de vista e, ao operar o deslocamento lateral, quebra a relação de primeiro plano e profundidade que só a visão em perspectiva tem. Aí está um elemento contemporâneo no seu trabalho: introduzir uma lateralidade na abordagem do mundo, (Brissac, 2003: 42-3), que corresponde à obliquidade experimentada pelos dois manuais, conforme traremos adiante. Essa redimensionalização do foco,

significa, ao mesmo tempo, aceitar uma outra Eurídice no Hades da existência; em termos diferentes, uma outra Eurídice, que anda à nossa frente e não

atrás, como rezava o mito. Nele, enxergá-la era perdê-la de vista para sempre. Se somos obrigados a imaginá-la andando atrás, somos ainda os escravos de uma memória física constrangida à fatalidade da perda do objeto (Bavcar, 2003:14).

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 seria enxergar mais e melhor. Só que na dinâmica de aproximação excessiva, pode ocorrer, por um lado, uma sensação de repugnância ante a imagem brutalmente exposta, conforme reconhecemos em *Império dos sentidos*; e por outro, o extremo da proximidade pode levar o nosso olho à desfocalização, à distorção, até mesmo a 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. E considerássemos ainda a possibilidade do acaso desviando e refazendo as determinações planejadas.

É o que ocorre no filme *Microcosmos*, de 1997<sup>4</sup>. 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, assim como deslizam do nosso horizonte de expectativas. Perguntamos: seriam tais imagens invisíveis ou apenas inacessíveis ao olho humano? Vale lembrar aqui a conclusão 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. Queremos questionar a sinonímia entre não ver e não existir. Com Bavcar, quanto mais se desenvolve o mundo visual, mais extenso também fica o mundo invisível. “Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas alguma coisa de arte visual mas pressupõe, igualmente, a imagem da obscuridade ou das trevas” (Bavcar, 2003: 10-1).

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, contato possível pela sofisticada aparelhagem de filmagem que nos vai permitindo ressignificar as cenas. Assim, nas imagens belas e assépticas de cartão-postal, vamos surpreendentemente encontrando a abundante presença de micro-seres espalhados por todos os pontos antes ocupados apenas por montanhas, árvores e lagos.

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, ou seja, distorção da imagem ou efeito de repugnância; de maneira similar ao jogo de espelhos da Alice, nosso mero olhar *throw the looking-glass* poderá nos 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. 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”.

Voltemos a 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, 2001:72).

Ao pensar em Evgen Bavcar<sup>5</sup>, o fotógrafo esloveno que ficou cego entre os 10 e 12 anos, Nelsson Brissac 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, 2003: 39).

Sobre a própria condição, afirma Bavcar: “Não sou um fotógrafo, defino-me como um artista conceitual. Não posso ver o que fotografo, vejo o que tenho na minha cabeça. Não fotografo porque sou cego. Fotografo porque quero exprimir qualquer coisa, alguma coisa, através da luz” (Bavcar, 2003: 62).

A opacidade da visão levantada por Brissac aproxima-se de Baudrillard quando este considera o desaparecimento do Real não pela falta, mas 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, 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 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 e para o não-enfrentamento e a não-problematização do envelhecimento e 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 ânsia da imortalidade ou prolongamento *ad infinitum* da juventude – 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: 12-3).

O envelhecimento e a morte virtualmente estão sempre presentes na vida, feixe de caminhos que se bifurcam. Baudrillard chama a nossa atenção para o fato de que não se consegue esquecer a morte cultuando a imortalidade – ambos se retroalimentam.

Falemos agora na alternativa dos poetas – os dois manúéis – para o impasse, ou seja, como e o quê ver. Enfim, que posto especial de observação seria este? 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 como posto de observação, para chegar à infância pelo viés da memória. Barros vai mergulhar na escuridão do 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 envia pelo olhar infantil, pelo afeto com as coisas lembradas/inventadas. Este somatório de focos que funda um posto de observação no presente é o outro nome para a memória e representa a atualização da sua identidade a partir do território da infância. Como Bavcar, ambos encontram seu ponto de vista na obscuridade – só que do beco e do pântano – e trabalham com a obliquidade da visão, semelhante ao deslocamento lateral projetado pelo fotógrafo.

Pelo recorte e colagem das reminiscências, Bandeira quer o menino porta-voz de um sujeito que relê/cria estas cenas 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.”<sup>6</sup> Além disso, seu itinerário é para Pasárgada – que não é, como usualmente reconhecido, lugar de evasão, utopia, exílio, mas espaço do estranho, do imaginário, lugar do desejo, da necessidade, um *mix* de destino previsto e acaso desconcertante; podemos dizer, a presença saudável do caos na libertinagem do sujeito.

Por sua vez, Manoel de Barros também não descreve uma viagem turística pelo Pantanal, nem se organiza deterministicamente pelo tempo cronológico. Como

explica no *Livro de Pré-coisas*, declara que “fazer o desprezível ser prezado é o que me apraz”<sup>7</sup>; mesmo porque sua matéria-prima é “o mundo das inutilidades, das coisas sem préstimo, da linguagem errante” (Castello, 1999: 116). Ao reconhecermos, então, a presença do olhar infantil nos versos dos dois manuéis, uma nova reflexão se impõe: em se tratando do beco e do pântano, a infância contribui para o trânsito do sujeito nesse novo território, simples e complexo, 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, menos ainda torná-lo mensurável. Tampouco documentar a geografia da terra natal. O viés da memória que (des)costura as sensações da infância às da maturidade tecem outras verdades que saltam fora do binômio verdadeiro/inventado, real/irreal: “Tudo o que não invento é falso” – escreve Manuel de Barros na abertura do livro *Memórias inventadas*. E quando Manuel Bandeira diz no poema *Infância*: “procuro mais longe em minhas reminiscências/ meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo”<sup>8</sup>, também assume a impossibilidade de resgatar fielmente a sua história, donde só lhe resta recriá-la no presente multifacetado da poesia.

É exatamente essa dificuldade para “ver”, o olhar míope, mefistofélico que permite a intermitência e a descontinuidade das imagens recolhidas; é quando 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 algo mais – 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)<sup>9</sup>

“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 “alubrimento” em Bandeira. Virar bocó, porém, é um truque – o que pressupõe a utilização consciente do “dessaber” como estratégia. Por isso o adulto precisa alcançar a ignorância das coisas, enfim, desaprender, 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 cozinha – 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  
Alter-ego respeitável – tipo um príncipe,  
um almirante, um senador.  
Eu perguntei:  
Mas quem ficará com os meus abismos se os  
Pobres-diabos não ficarem?  
(Manoel de Barros)<sup>10</sup>

A infância, conforme cantada pelo poeta, (*Manoel por Manoel*) representa a identidade do poeta forjada no dessaber. Poesia está na altura da criança, “nas coisas 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”.<sup>11</sup> 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 olho. Por motivo do ermo não fui/ um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho 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./.../ (Manoel de Barros ).<sup>12</sup>

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<sup>13</sup> 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, 1999: 116).

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.* (Manuel Bandeira)<sup>14</sup>

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, *entre lugar* da poesia, presentifica-se no que desejou ficasse *intacto*, sua identidade:

Beco que cantei num dístico/Cheio de elipses mentais  
Beco das minhas tristezas,das minhas perplexidades  
(Mas também dos meus amores, dos meus beijos, dos meus sonhos)<sup>15</sup>

O poeta salvou do seu naufrágio o espaço, o cotidiano e a poesia. Assim o *beco* – “cheio de elipses mentais” – está preservado. Não é incólume às mudanças do mundo, é um espaço volúvel, atravessado pelo acaso e surpresas da vida, entretanto tem a sua eternidade garantida pelo ofício do poeta e por ser ele próprio lugar de re-alização 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.  
(Manuel Bandeira)<sup>16</sup>

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* dado à dimensão subjetiva destas duas instâncias, construídas na ótica do poeta míope, para quem a distância é um empecilho à visão. 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 – e “lateralmente deslocadas” (Bavcar). 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*, é 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 aquilo que é desprezado, 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, um olhar para baixo e um olhar entre. 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, obscuro 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 ele possa se comunicar com os outros.

Deslocamento, simplicidade, repetição, afetividade, libertinagem, estranheza, multiplicidade, alteridade. Novos olhares, outro olhar que prescinde da visão

como prova de realidade e transtorna os limites preestabelecidos. Com os dois manúéis e um bavcar, entendemos que 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 ressignificar a cada instante e a cada movimento. Ao compreender o real como errância, veremos a imagem diante de nós, qualquer que seja, como uma forma de pré-imagem, expressão de um frágil vislumbre de utopia. O que os três artistas nos colocam é a possibilidade que todos temos, enquanto observadores, de refletir, de considerar a possibilidade do acaso interferindo nas nossas determinações, de enxergar mesmo prescindindo da visão, de construir a imagem e sentir os efeitos do real fora da cadeia ordenada que o aprisiona. Novos realismos são uma idéia plural, complexa, deslocadas do eixo temporal e realocadas no espaço do observador que enxerga e produz imagens sem limitar-se à visão como reconhecimento. Afinal, poesia é voar fora da asa<sup>17</sup>.

Maria Cristina Ribas  
Professora da UERJ

## Notas

1. ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.
2. Direção e roteiro dos irmãos Larry e Andy Wachowski, primeiro da trilogia que inclui *Matriz Reloaded* e *Revolution*.
3. De acordo com Gian Danton, a teoria do caos é filha da cibernética e da teoria da informação, surgiu na década de 1960 com as elaborações do matemático Benoit Mandelbrot a respeito do tempo metereológico, mas ganhou destaque no início dos anos 1980 com um grupo de alunos da Universidade de Santa Helena (EUA) que se auto-denominaram coletivo de Sistemas Dinâmicos.  
Site: [www.alammooreesenhordocaos.hpg.ig.com.br/artigos20.htm](http://www.alammooreesenhordocaos.hpg.ig.com.br/artigos20.htm)
4. Dirigido e concebido pelos biólogos Claude Nuridsany e Marie Pérennou, o filme *Microcosmos – Le peuple des herbes*, de 1997, levou mais de 15 anos para ficar pronto, entre pesquisas e desenvolvimento de equipamentos.
5. Evgen Bavcar nasceu em Ljubljana, antiga Iugoslávia, em 1946. Doutor em Filosofia Estética, é pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique desde 1976.
6. BANDEIRA, Manuel. Infância. *Belo Belo*. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1957. v.1, p.369,
7. BARROS, Manoel. Auto-retrato falado. In: *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.103.
8. Infância, 1950 (*Belo Belo*).
9. BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. Poema nº I. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 11.

10. A Borra. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: São Paulo, 2001. p.61.
11. BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*, poema nº 5. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.27.
12. Manoel por Manoel. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
13. Pote-Cru é o sujeito que aparece no poema nº 5 de *Retrato de artista quando coisa*.
14. Poema do Beco, 1933. (*Estrela da manhã*).
15. Última canção do beco. (*Lira dos Cinqüent'Anos*) .
16. O poema está inserido no livro *Belo Belo*, 1948. In: *Estrela da vida inteira*, 1982. p. 177.
17. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Poema XIV. p. 21.

### **Referências bibliográficas**

- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira, Poesia*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. poema nº 5. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. O assassinato do real. In: *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- BAVCAR, Eugen, NOVAES, Adauto, BRISSAC, Nelson. *O ponto zero da fotografia*. Ensaios. Rio de Janeiro: Funarte, Programa Arte sem barreiras, 2003.
- CASTELLO, José Aderaldo. Retrato perdido no pântano. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LÉVY, Pierre. O que é a virtualização? In: *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- NOVAES, Adauto et al. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RIBAS, Maria Cristina. *O que eu vejo é o beco*. Manuel Bandeira - A poética do entrelugar. Tese de Doutorado. Banco de Dados da UFRJ, 1997.
- \_\_\_\_\_. Depoimentos à meia-luz: a *Janela da alma* ou um breve tratado sobre a miopia. ALCEU- v.3 – n.6 – jan./jun 2003.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.): *Literatura e mídia*. São Paulo: Loyola, 2002.
- TÁVOLA, Artur da. A dor não sai no jornal - e a crença de que poderia sair ser impressa é algo que forja o hiper-real. *O Dia*, 3/5/01.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

## **Resumo**

O presente estudo busca entender os novos realismos e os sentidos de real 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, Baudrillard e Pierre Lévy. A nossa pergunta sobre *como* olhar e *para que* real, foi estimulada pelos filmes *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, e *Microcosmos* (1996), de Claude Nuridsany e Marie Pérennou, e estará voltada para os olhares dos poetas Manuel Bandeira, Manoel de Barros e do fotógrafo esloveno – cego? – Evgen Bavcar.

## **Palavras-chave**

Olhar; Real; Virtual; Hiper-real; Imagem.

## **Abstract**

This study is an exploration of the new realisms and the meanings of real. 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 Žižek, Baudrillard and Pierre Lévy. Our question regarding *how* to look and *at what* real, was aroused by João Jardim's and Walter Carvalho's movie *Janela da alma* (2001), Claude Nuridsany's and Marie Pérennou's *Microcosmos* (1996). The question is directed to the gaze of poets such as Manuel Bandeira and Manoel de Barros, and the Slovenian - blind (?) - photographer Evgen Bavcar.

## **Key-words**

Gaze; Real; Virtual; Hyperreal; Image.