

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia - DAN
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS

**“Não há estrelas no céu branco”
O pensamento ocidental diante da cegueira**

Aina Guimarães Azevedo

Brasília
2008

“Não há estrelas no céu branco”
O pensamento ocidental diante da cegueira

Aina Guimarães Azevedo

Orientadora: Antonadia Monteiro Borges

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva (FAC/UnB)

Profa. Dra. Marcela Stolckler Coelho de Souza (DAN/UnB)

Suplente:

Profa. Dra. Kelly Cristine da Silva (DAN/UnB)

Resumo

Esta dissertação baseia-se nas interpretações do filme “Luzes da Cidade”, do conto “Em Terra de Cego” e do texto filosófico “A luz e o cego” e versa sobre as distintas formas de perceber o mundo e atribuir-lhe significado. O pensamento ocidental - fundamentado na visão e nos signos relacionados à luz como maneira hegemônica de denominar e perceber a realidade/verdade – é questionado pela cegueira, pela distinção com que esta relaciona sua percepção ao que conhece no mundo. Assim, procuramos sondar o horizonte de significados da luz e da escuridão, a fim de trilhar um caminho que não esteja encerrado por estas oposições e pelas diferenças engendradas por elas.

Abstract

This dissertation is based on the interpretations of the motion picture "City Lights", of the short story "The country of the blind" and of the philosophical text "A luz e o cego" and it discusses the different ways of perceiving the world and giving meaning to it.

The Western thought – which is fundamentally based on vision and on the signs related to light as a main stream way to dominate and perceive reality/truth – is questioned by blindness and the distinction by which it relates its perception on what it knows about the world. Thus, we wish to probe on the horizon of the meanings of light and darkness, in order to trail a path that is not restricted by these oppositions and by the differences it produced.

Agradecimentos

Apesar dessa Dissertação não se reportar aos cegos do Ensino de Deficientes Visuais de Brasília, sou-lhes sempre grata pela atenção, pelas conversas e pela proximidade que tão generosamente me foram ofertadas quando as busquei. Grande parte das questões que sigo fazendo a mim mesma remetem aos momentos em que estive fazendo pesquisa naquela instituição e, de alguma forma, as respostas que busco evocam um compromisso com aquelas pessoas.

Agradeço a todos aqueles que me acompanharam ao longo do Mestrado, possibilitando a sua realização em termos práticos. Neste sentido, minha mãe, meu pai e meus irmãos, mesmo estando a pelo menos de 1.500 km de distância, sempre me apoiaram de maneira imprescindível nos momentos em que precisei deles. Aos que estão perto, agradeço especialmente à Rosa e à Joyce por cuidarem de meu filho, cuidando assim também de mim; ao Guilherme, cujo cuidado (neste duplo sentido), também foi impreterível; e à Marina e Elena, por aprendermos, juntas, o valor de nos termos tão perto em nossa casa.

Cursar o Mestrado e, finalmente, escrever esta Dissertação, não teria sido possível sem a bolsa de estudos, com a qual contei ao longo destes quatro períodos letivos, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Ao Departamento de Antropologia agradeço através da Rosa e da Adriana pela prontidão com que solucionaram minhas dúvidas nos trâmites acadêmicos.

À Mariza Peirano agradeço pelo início da orientação e, mais que isso, aos seus ensinamentos sobre o quão fascinante pode ser a antropologia, principalmente, quando nos deixamos levar por ela, para que ela se mostre a nós, também nos mostrando algo mais.

Agradeço à Antonadia por ter me orientado quando a contagem regressiva chegava a seu fim. E, apesar de nossas comunicações ‘enviesadas’ por e-mail, sou muito grata pela sua atenção, compromisso e perspicácia como orientadora. Agradeço também aos membros da GESTA (Grupo de Estudos de Teoria Antropológica), com quem aprendi a trocar textos em vias de estarem prontos; ali pude contar com o excelente diálogo sobre sutilezas em meus textos, que eu mesma não havia notado. Neste sentido, agradeço especialmente em nome de Ana Maria, Soledad e Antonádia.

Aos amigos, agradeço pela convivência que tornaram a passagem pelo Mestrado e pela escrita da Dissertação menos difícil porque compartilhada e dialogada. Aos amigos da Katakumba agradeço através do nosso ‘mestre de cerimônias’ e grande companheiro Carlos Alexandre, da Cris, do Luis (que apesar de não estar aqui agora, foi sempre um ótimo interlocutor) e do Guilherme (com quem divido a minha sala e também a vida).

Agradeço especialmente a Carlos Emanuel pela atenção e compreensão quando a dúvida me assaltava. E também à Júlia Otero, por ter compartilhado seus textos e idéias comigo e, inversamente, por ter me auxiliado na compreensão de meus próprios textos e idéias.

De antemão sou grata aos membros da banca examinadora por terem aceitado o convite à leitura e à arguição: Dácia, Marcela e Kelly. Além de, é claro, pela solicitude de Pimenta, por aceitar presidir à banca como substituto.

Para vovô Gil
pela inspiração,
e para o pequeno Mateo,
pelas horas roubadas.

Para todos aqueles que não são
“reféns da luz” (e, da escuridão,
tampouco).

SUMÁRIO

Prólogo	01
Introdução	03
Capítulo 1: Além dos próprios olhos – Análise do filme de “Luzes da Cidade”	11
Parte I: Seqüência de cenas.....	14
Parte II: Considerações sobre o filme.....	20
A percepção totalizante e translúcida e o ato comunicativo que não se dá na referencialidade comum.....	20
A semântica da ausência e da presença.....	25
Tragicomédia.....	26
A luz.....	27
O dinheiro: índice de transformação ritual.....	30
O “self”.....	31
A cirurgia.....	33
O encantamento amoroso e o sujeito- <i>voyeur</i>	33
O encantamento amoroso e o símbolo-flor.....	36
Capítulo 2: Às margens do olhar – Análise do conto “Em Terra de Cego”	39
Parte I: Seqüência de cenas.....	41
Parte II: Considerações sobre o conto.....	50
A lenda.....	55
A queda.....	58
O dentro e o fora.....	61
O olhar.....	62
O batismo.....	72
O encantamento amoroso.....	75
A cirurgia.....	77
A fuga.....	80

Relações entre sujeito e mundo.....	82
Capítulo 3: “Reféns da Luz” – Análise do texto filosófico “A luz e o cego”.....	86
Parte I: Merleau-Ponty.....	90
Parte II: “A luz e o cego”.....	101
O verbo e a imagem.....	102
O quadrado negro de Malevitch e a fotografia.....	104
A linguagem.....	108
Parte III: “Escritor da luz”.....	112
Considerações Finais.....	121
Referências Bibliográficas.....	128
Referências Cinematográficas	132
Referências de Imagens.....	132

Prólogo

“Porque os grandes diretores de cinema têm sempre em seus filmes um personagem cego?” – se perguntava meu pai, fascinado por “Cinema Paradiso” de Giuseppe Tornatore, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha, “E La Nave Va” e “Amarcord” de Federico Fellini, “Intendente Sancho” de Kenji Mizogushi, “Luzes da Cidade” de Charles Chaplin e tantos outros. Guiada por esta pergunta inicial que me remetia muito mais aos cegos de uma maneira geral, do que ao cinema propriamente dito, fiz pesquisa com os frequentadores do Centro de Ensino Especial de Deficientes Visuais, em Brasília, durante a graduação, quando escrevi a monografia: “A igualdade da diferença entre os cegos do Centro.” (2005).

Entretanto, o interesse da pergunta inicial de meu pai sempre se fez presente, seja porque não a havia respondido, seja porque também me apaixonara pela questão. Hoje ela continua em aberto e não pretendo ter com ela um fim. Aos poucos vou me aproximando dela, me afastando, mas sempre a tendo em mente. Não quero facilitar as coisas e simplesmente dizer: o cinema é uma arte visual que elenca o cego para falar àqueles que vêem - tanto os outros personagens quanto os espectadores – sobre o que está ‘além dos próprios olhos’ ou ‘às margens do olhar’. Talvez, em suma, seja isso mesmo, mas como se comunica, o que se comunica, como se percebe, o que se percebe é que se tornaram as questões mais instigantes para mim.

No mestrado, quando cursava o segundo semestre e fazia a disciplina “Análise de Rituais” com Mariza Peirano, pensei em analisar o filme “Luzes da Cidade” para o trabalho do final do curso. Se não fosse a tal idéia de pensar sobre filmes de grandes diretores com personagens cegos, a escolha poderia ser interpretada como totalmente arbitrária, entretanto só o fora diante dos outros filmes que também elencavam cegos. Escolhi “Luzes da Cidade” sem saber ao certo porque, nem onde aquela análise me levaria... Foi analisando o filme que o descobri, o que me fez sentir uma espectadora frustrada que precisa se deter na análise pormenorizada de um filme, para nele encontrar alguns dos seus sentidos mais profundos. Ao mesmo tempo em que percebi haver muito mais reversibilidade entre as realidades fundadas pela ficção e a realidade strictu sensu.

A partir da análise de “Luzes da Cidade” a idéia do que faria na dissertação começou a tomar forma, ainda que tenha se distanciado da interpretação exclusiva de filmes e passasse a versar também sobre outras possibilidades: a análise do conto “Em Terra de Cego”, de H. G. Wells, e do texto “A luz e o cego”, de Egven Bavcar, filósofo e fotógrafo cego. Nenhuma dessas análises foi premeditada, no sentido de comporem uma linearidade sobre a qual eu estaria discutindo questões que me pareciam pertinentes antes de encontrá-las. E, apesar do medo sentido em relação ao término dessa travessia, preferi acreditar nas palavras da Mariza quando dizia que, ao final, haveria um sentido. O desabrochar da argumentação, dessa forma, surgiu no próprio encontro e re-encontro com aquilo que eu interpretava.

Introdução

Esta dissertação versa sobre interpretações de obras de ficção (o filme “Luzes da Cidade” e o conto “Em Terra de Cego”) e de um texto filosófico (“A Luz e o Cego”), que têm em comum a ausência de visão física compondo a comunicação e a percepção da realidade. O encontro com a cegueira nesse âmbito, apesar de diferir das formas clássicas do fazer etnográfico, em presença, surgiu como uma possibilidade de interpretar maneiras de se pensar a realidade, a partir das particularidades dos cegos em construir e perceber o mundo.

Apesar da escolha de fazer antropologia dessa forma, aparentemente atípica, não nos ateremos na discussão que opõe a realidade à ficção. Outros antropólogos também tomaram a ficção como objeto de suas análises e, para tanto, justificaram-se de diversas formas. Viveiros de Castro, ao analisar *Romeu e Julieta* de Shakespeare e a origem do Estado escreve que:

“A utilização de textos literários como material de análise antropológica deve ser feita com cuidado, ou pelo menos com ressalvas iniciais. O antropólogo corre sempre o risco de transformar tais textos ou em documentos etnográficos, ou em mitos, coisas que em princípio não são. No caso de *Romeu Julieta*, o risco maior é o da ilusão mitológica. Sem pretender discutir aqui o que seja exatamente ‘etnografia’ ou ‘mito’, é razoável supor entretanto, que a referida obra, por sua difusão quase universal, guarda alguma relação profunda, se não com realidades sociológicas objetivas, pelo menos com certos valores básicos da formação cultural ocidental.” (Viveiros de Castro , 1997: 131).

Ao mesmo tempo em que este autor faz algumas ressalvas à utilização da literatura na análise antropológica, enquanto etnografia, também se reporta ao caráter paradigmático de *Romeu e Julieta* devido a sua difusão.

As obras elencadas aqui não podem ser equiparadas à *Romeu e Julieta*, entretanto, isto não significa que não guardem com “realidades sociológicas objetivas” ou com “certos valores básicos da formação da cultural ocidental” relações profundas, especialmente no caso do filme “Luzes da Cidade”. Chaplin, diretor e ator do filme, refere-se a esta obra da seguinte maneira: “Os três personagens essenciais desta história são encontrados nas grandes cidades, em qualquer parte do mundo. Um vagabundo, uma jovem cega e um

milionário excêntrico.” (Chaplin *apud* Cony, 1967: 106). Isso nos leva a crer que não há, na confecção deste filme, um descolamento total das formas empíricas dos encontros destas três pessoas/personagens.

Santos, ao interpretar a peça de Nelson Rodrigues, *O Beijo no Asfalto*, recorre ao “caráter hipersignificativo da criação literária” para justificar a escolha de seu tema e objeto de análise: “O ato seletivo, inerente a esta, impõe ao mundo imaginado uma economia simbólica que o torna significativo de um modo extremo, e que o faz revelar dimensões essenciais da vida humana” (Santos, 2001: 44). Neste sentido, não importa se a obra analisada possa ser pensada como um mito moderno, mas que ficção e realidade não pertencem a mundos distintos e sim, relacionados, donde podemos perceber a reversibilidade existente entre eles.

Ao analisar “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Pereira remete a Geertz: “A utilização do cinema como etnografia é justificada pela possibilidade apontada por Geertz (1989:25) de se interpretar interpretações” (Pereira, 1997: 152). Entretanto, este autor ainda aponta o problema de se interpretar uma obra cinematográfica:

“Uma análise antropológica que não queira girar em torno de suas próprias teorias somente, abdicando da vocação crítica que a caracteriza, qual seja, a de relativizar suas categorias em face a alteridade, deve se inteirar da especificidade do discurso do outro, que, no caso do cinema, é considerar não somente ‘o que se diz, mas o como se diz o que se diz.’ (Lima, 1983: 111)” (Pereira 1997: 152-153).

Com estas observações em mente analisamos “Luzes da Cidade”, entretanto, como poderíamos nos aproximar da trama de “Em Terra de Cego”, quando temos a eleição de um mundo separado e habitado apenas por pessoas que não tem o ‘dom’ da visão? Tal idéia difere enormemente do mundo que habitamos, onde não seria possível pensar no caráter “hipersignificativo da obra literária”. A abordagem que procuramos fazer desse conto, no entanto, não parte do princípio de que ela seja pura ficção, sem nenhuma relação com a realidade, porque mesmo a ficção que inverte ou cria outras realidades, fundamenta-se ou refere-se, em maior ou em menor medida, em elementos pensados no mundo real. Assim, por mais que “Em Terra de Cego” seja improvável na realidade, a forma como a inversão de mundo é pensada remete ao mundo pensado pelos videntes¹,

¹ O termo vidente não será utilizado para relacionar aqueles que tem acesso ao mundo sobrenatural. Nesta dissertação, utilizaremos tal termo para denominar os dotados de visão, como fazem comumente os cegos.

à maneira como estabelecemos categorias que subsidiam as relações que fundam, simbolizam e significam a realidade que vemos/percebemos no mundo.

Inevitavelmente, a oposição entre realidade e ficção perpassa nossas análises, mas como dissemos anteriormente, não nos ateremos a ela no sentido das possíveis separações que elas engendram. Nossa abordagem se dá no próprio horizonte interpretativo da cegueira enquanto forma de estabelecer relações entre conhecimento e realidade. Assim, se o conto em questão se baseia numa realidade improvável - já que vivemos num mundo majoritariamente composto por videntes -, os elementos constitutivos desta narrativa, remetem de alguma forma, ao mundo predominantemente visual e tem com ele, portanto, relações profundas.

Finalmente, importa entender que as realidades fundadas pelas obras de ficção interpretadas serão tomadas como se fossem a “vida real”, onde procuraremos nos encontrar com os mundos adjetivados, com as formas de conhecimento estabelecidas e com as reflexões advindas dessas interpretações. E, se estas obras são tomadas como se fossem a “vida real”, nossas interpretações também não podem ser lidas como a verdade encontrada nelas, mas, simplesmente, interpretações, aproximações daquilo que elas nos apresentam. Além disso, temos um interesse na cegueira diante do pensamento ocidental e das formas de conhecer em antropologia, portanto, limitaremos nossa abordagem a estas questões, não contemplando outras, também possíveis de serem encontradas nas referidas obras.

O texto de Bavcar remete a uma outra questão, pois este autor além de filósofo é também fotógrafo e cego. As reflexões apresentadas no texto “A luz e o cego”, reportam-se ao pensamento desse autor sobre a visão e a não-visão, cuja fundamentação está na sua própria experiência enquanto alguém que ficou cego, mas fotografa. Assim, tomamos os textos e algumas fotografias suas como testemunhos de sua experiência. Todavia, o encontro com Bavcar difere dos anteriores (por não se tratar de uma obra de ficção) e poderia não ter ocorrido, quando vacilamos entre analisar algo dele e o *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago (2001 [1995]). Optamos por trazer Bavcar ao corpo da dissertação por motivos diversos, dentre eles, pelo diferencial de sua experiência enquanto cego que reflete e procura denominar por si mesmo a sua situação no mundo, numa reflexão que reverbera também no mundo pensado e vivido com a predominância da visualidade.

Assim composta, esta dissertação não obedece a uma linearidade de formas, nem de ‘objetos’. A argumentação que as amarra está na interpretação das relações elencadas pela ausência de visão. Tal argumentação, interpelada antropológicamente, encontrou nas interpretações feitas uma dificuldade e, ao mesmo tempo, o tema de seu desenvolvimento. Como poderíamos falar do que não vemos, ou do cego que não vê, quando parte de nossas formas de significar o mundo e pensá-lo são denominadas visualmente, ou seja, pela visão como matriz do conhecimento, no sentido do estabelecimento da relação entre o que se percebe como verdade/realidade no mundo?

Nesta introdução, não nos ateremos na fantástica incumbência – deixada para outros² – de recorrer toda a história da filosofia em busca de equações que somatizam a visão como o centro do corpo, o centro do mundo na moderna sociedade ocidental – culminando no sujeito oculocêntrico e no mundo oculocêntrico (ou, nas palavras de Bavcar sobre o Gênesis, na possibilidade de encontrar nos primórdios do vir a ser Bíblico o “oculocentrismo de Deus expresso como reflexo nas coisas do mundo.” [Bavcar, 2004: 148]). Como, no entanto, não podemos partir de uma questão sem tê-la constatado, o caminho de sua enunciação recorrerá a uma observação mais singela, porém não menos importante. Parto das metáforas que nos cercam (ou nos vigiam?) e que subsidiam o olhar enquanto a “janela da alma”, e, portanto, relação por excelência, entre visão e conhecimento, “espelho do mundo”. Nas palavras de Chauí:

“Falamos em amor à primeira vista, sem que nos preocupe haveremos, assim, atribuído poder mágico aos olhos, poder em que acreditamos se falamos em mau olhar. Aceitamos discordâncias dizendo que cada qual tem direito a seu ponto de vista ou à sua perspectiva, sem causar-nos estranheza o crermos que a origem das opiniões dependa do lugar de onde vemos as coisas e sem que nos detenha a palavra ‘perspectiva’. Se pretendemos assegurar que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos ser evidente e sem sombra de dúvida, porém não indagamos por que teríamos feito a verdade equivalente à visão perfeita – já que não pensamos com os olhos – nem por que teríamos associado dúvida e sombra, associação que transparece quando enfatizamos nossa certeza com um ‘mas é claro!’. (...) Aliás, não nos surpreende usarmos a expressão ‘ter (ou não ter) algo a ver’ ao pretendermos afirmar (ou negar) relações entre coisas, pessoas ou fatos. Nem que, laconicamente, declaremos necessária uma consequência dizendo: ‘logo se vê’ ou ‘está-se vendo’.” (Chauí, 2002 [1988]: 31-2).

² Ao longo da dissertação retomamos alguns autores como Chauí (2002 [1988]), Sautchuk (2003), Otero dos Santos (2005) que falam sobre a relação entre conhecimento e visão desde a antiguidade. Para saber mais sobre este assunto, ver a coletânea *O olhar* (2002 [1988]), especialmente os ensaios de Novaes, Rouanet, Borhein e Wisnik.

Essas metáforas, correntes no nosso cotidiano, traduzem uma implicação deveras intrínseca que atribui à visão a faculdade do conhecimento. Chauí as aponta e procura perceber a relação etimológica entre os termos que origina estas aproximações:

“O mais significativo nos pares *eido-eidós*, *óphis-phaos*, *phaio-phainómenon*, *specio-species*, *specto-speculatio*, *tueor-intuitus* é que já não são metáforas da visão como o eram, antes, as expressões oferecidas por santo Agostinho para os demais sentidos. Agora, estes pares definem o próprio ato de conhecer (intelectual) a partir da visão (sensível). Pensar parece nascer do olhar, será como um olhar ou um modo peculiar de olhar (com o olho do espírito). O laço interno entre ver e conhecer intelectualmente transparece no surgimento da expressão *lumen naturale* com que o cristianismo filosófico designa a razão humana: Deus é *lux* – ‘luz dos homens, luz que brilha nas trevas [...] luz verdadeira que ilumina todo homem que vem a este mundo’, escreveu o evangelista João – atividade pura e fonte viva de toda luminosidade; e o espírito humano é *lumen*, receptáculo da luz, o iluminado pela luz da verdade. E *lumina*, vimos há pouco, são os olhos.” (Chauí, 2002 [1988]: 39).

Se estes pares já não são mais metáforas e definem o próprio ato de conhecer, a dúvida instaurada quando pensamos nos cegos – nas suas formas de relacionarem o que percebem no mundo –, torna-se naturalizada. Não é à toa que quando eu fazia as pesquisas para a minha monografia de graduação, me questionava sobre os cegos que procurava conhecer: como eles sonham, como eles definem a beleza, de que forma sabem se é dia ou noite, como eles constroem seus mundos na ausência de visão...? Estas questões tornaram-se grotescas na presença dos cegos, pois suas respostas demonstravam que não havia assim tanta diferença entre nós e eles. As metáforas também são utilizadas pelos cegos, que terminam por relacionar o que ouvem ou tocam no mundo, a designações que atualizam o verbo *ver* como mediador da relação. A diferença inscrevia-se, portanto, muito mais no meu olhar que, tanto a instaurava, quanto pensava-se acima deles, podendo neles tudo conhecer, sem colocar este mesmo olhar em questão.

O que surgiu nesta dissertação, não foi tanto a constatação da semelhança entre nós e eles, mas de que forma esta semelhança se dá a partir de um reconhecimento que situa o outro numa parte do cosmo onde há falta de luz. Se eles significam, simbolizam seus mundos, a forma como estabelecem estas relações não deixa de estar à sombra – no sentido negativo atribuído a este signo –, pois não passa pela visão sensível. Como dissemos anteriormente, se o ato de conhecer está tão intrinsecamente relacionado à

visão e aos signos dos quais é tributária, ao horizonte de significados da luz, de maneira geral, são reservados os signos do conhecimento:

“Na ampla gama do espectro que vai de *phaós* (luz, luz dos astros, luz do dia, luz dos olhos, flama, vir à luz, nascer, vivente) a *phaiós* (sombrio, cinza, escuro, luto), da luz à treva, da vida à morte, espalham-se as palavras do visível: *ta phaea* (os olhos), que pitagóricos e platônicos chamarão de faróis, ‘os olhos portadores de luz’; *phantós* (o visível e o que pode ser dito ou manifestado por palavras), a linguagem sendo uma forma de visibilidade; *phaédo* (o sol), *phaenio* (brilhar, irradiar, iluminar), *phaidós* (brilhante, luminoso, claro, sereno, puro, alegre), *phaidrôo* (fazer brilhar, tornar radioso, alegrar), *phaino* (fazer brilhar, fazer aparecer, mostrar e mostrar-se, manifestar e manifestar-se, dar a conhecer o caminho, guiar, dar a conhecer pela palavra, explicar), *phainómenos* (visivelmente, manifestamente, claramente), donde virão fenômeno (e seu conhecimento: fenomenologia), fantasia, fantasma, fantástico, assinalando o parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultados do ato da luz.” (Chauí, 2002 [1988]: 34).

Inversamente, ao horizonte de significados da escuridão estão relacionados os signos cuja ausência de luz denuncia-lhes a impropriedade, a dúvida, a falsidade, a inferioridade e, neste sentido, a própria realidade ou o que chamamos realidade fundamenta-se somente na verdade instaurada pela visão. Aqui chegamos a um dos pontos que iremos discutir ao longo da dissertação e que redimensionam o embate entre ficção e realidade para a própria noção que temos do real. Ao invés de nos atermos na problemática elencada pelas possíveis separações existentes entre interpretar um conto, um filme ou um “caso etnográfico”, nos perguntaremos sobre as realidades enquanto fundamentos erigidos sobre relações que não são necessariamente da ordem da visão, do conhecimento que se quer total, transparente, retilíneo e, portanto, tributário da noção de verdade que nós videntes-ocidentais-modernos temos.

“(.) cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem. Somo, pois, espontaneamente realistas. Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si, reforçam o que Merleau-Ponty chamava de nossa fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corrijamos nosso ponto de vista, pois temos consciência da ilusão e da decepção apenas quando já substituímos uma evidência por outra. Por seu turno, a alucinação traz consigo nossa certeza de que o mundo verdadeiro foi acidentalmente barrado por nossas fantasias e fantasmas, podendo, por essência, ser refeito. Mas não costumamos indagar qual a origem das palavras fantasia e fantasma, como não surpreende a distinção entre as palavras alucinado e lúcido, isto é, que loucura e sanidade sejam designadas como ausência ou presença de luz.” (Chauí, 2002 [1988]: 32).

Se o horizonte de significados da luz contempla tantas possibilidades de nos aproximarmos do conhecimento real, do mundo real, das pessoas reais, como fica então o horizonte de significados da escuridão? Sentimos a importância de sondar este outro horizonte relacionado à cegueira, à ausência de luz sem reforçar a necessidade de ‘ver para crer’, nem de atrelar a lucidez à presença de luz e a loucura à sua ausência. Nas interpretações que se seguem, o mundo do cego não é necessariamente o da ausência de relações passíveis de significarem a sua experiência no mundo. Assim, o esforço de perceber a cegueira sem o prisma da luz como garantidor do sentido será feito, levando em consideração a existência e preponderância dessa matriz de significados no pensamento ocidental.

Podemos pensar a partir desse não-ver um mundo que não está na escuridão, mas que pode ser percebido de outra forma. O processo de significação feito pelo olhar na apreensão das coisas não é apenas uma receita a seguir, pelo contrário, tem inúmeras implicações. Por isso, queremos demonstrar que o processo de significação que procura conhecer sem o subsídio do olhar, não é mero substituto daquele baseado na visão, trata-se, antes, de um modo particular de produção de conhecimento que não está em oposição necessária à realidade construída sob a hegemonia do visto. Se ver sempre foi o equivalente de ter estado lá, de ter visto e comprovado existências, o que pode restar quando estamos desprovidos desse olhar que alcança tudo ver e só pensa falar do que viu?

Nos deteremos no encontro com mundos nos quais as pessoas não vêem e não podem descrevê-los pelas formas clássicas do pensar antropológico. Assim, no capítulo intitulado “Além dos próprios olhos”, a análise de “Luzes da Cidade” foi feita com a dificuldade de responder à pergunta: como pode ocorrer a comunicação entre pessoas que não compartilham o mesmo referencial? Como uma cega pode falar ou tocar um vagabundo, ser entendida ou não, entendê-lo ou não, enquanto este se relaciona com um milionário às vezes sóbrio, às vezes bêbado, perante espectadores que assistem a um filme mudo? Na tentativa de elucidar estas questões, percebi a necessidade de alastrar as nossas possibilidades comunicativas, se quisermos entender que se comunicar não é da ordem da totalidade e da translucidez. Se comunicar é compor, desviar, errar, acertar e encontrar-se com significados que nunca são unívocos.

No capítulo intitulado “Às margens do olhar”, o mundo adjetivado por cegos, no conto “Em Terra de cego”, desconstrói a proeminência da visão e suscita questões como: o que faz a visão sozinha, que tipo de poder lhe é naturalmente intrínseco? O conto postula que “em terra de cego quem tem um olho não é rei” e tão pouco é um expectador, como gostaria Geertz (2004 [1983]: 89). Em terra de cego o mundo mostra-se numa relação com o sujeito que percebe e, se em antropologia nos acostumamos a classificar para conhecer, na Terra dos Cegos é a própria relação dos sujeitos com o mundo que engendra as classificações que utilizamos para pensá-lo e estarmos nele.

No último capítulo, “Reféns da Luz”, os textos de Bavar e parte da fenomenologia de Merleau-Ponty compõe as idéias relacionadas à percepção como uma relação entre o sujeito que percebe e o mundo que também se faz perceber e, além disso, pondera sobre o horizonte de significados relacionados à escuridão. Estas discussões retomam a crença na comunicação translúcida e totalizante porque questionam as atribuições dadas à luz como matriz dos significados relacionados ao conhecimento, à verdade e à realidade. A importância desse último capítulo reside na possibilidade de desconstruirmos formas naturalizadas de conceber oposições que engendram e, são tributárias de valores excludentes de percepções outras do mundo, diversas daquelas tangenciadas pela experiência da visão enquanto equivalência do todo-visível.

O intuito dessa dissertação não é instaurar diferenças perceptivas, mas acrescentar às nossas percepções uma reflexão que encontrou na visão seu limite. A tentativa de perceber de que forma o cego se relaciona com o mundo, permite ao antropólogo se deparar com uma semelhança com o cego que não é da ordem do compartilhar uma mesma linguagem que dá forma a nossas experiências individuais, mas da ordem da relação que todos estabelecemos com o mundo. Portanto, ao interpretar formas aparentemente tão distintas de significar e simbolizar o mundo - por remeterem ao tato, à audição ou à percepção sinestésica -, percebemos que nós, videntes, também categorizamos, simbolizamos e significamos por meio de uma relação que não parte do sujeito auto-centrado em vias de instituir o mundo, sem com ele ter qualquer diálogo. Essas semelhanças importam, porque a partir delas podemos expandir o horizonte que circunscreve nossas percepções, desnaturalizando nossas formas de perceber e conceber o mundo de uma maneira vertiginosamente centrada na visualidade e no olho como sua única forma de apreensão e verificação.

CAPÍTULO 1

Além dos próprios olhos

Análise do filme “Luzes da Cidade”

“Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho (...)”.

(Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1995:54)

O filme “Luzes da Cidade” de Charles Chaplin (originalmente intitulado “City Lights”) data de 1931, constituindo-se na filmografia do diretor como uma das suas obras mais destacadas. O filme é mudo e trata da paixão do personagem interpretado por Chaplin, o vagabundo, por uma florista cega – interpretada por Virginia Cherrill. A paixão de Chaplin ocorre em meio a algumas confusões fundamentadas na percepção da florista cega em relação a ele, pois o confunde com um homem rico. Além disso, outro personagem, um milionário (interpretado por Harry Myers) contribui para aumentar estas confusões, pois trata Chaplin como um amigo ou como um desconhecido de acordo com seu estado etílico.

O que procuraremos perceber entre esses encontros, é como os personagens se comunicam eficazmente a despeito de suas diferenças perceptivas da ‘realidade’. Neste sentido, a análise desse filme é um desafio ao entendimento da comunicação como um ato translúcido e totalizante, capaz de significar, para aqueles que se comunicam, a mesma coisa, como se todos compartilhassem de um mesmo referencial.

A partir desses elementos – um filme mudo³, uma florista cega, um vagabundo apaixonado e um milionário bêbado – percebemos que a diferença perceptiva existente

³ Curiosamente é o primeiro filme mudo na era do cinema falado. Seungo Cony “Já haviam sido rodados alguns metros do filme quando as companhias rivais anunciam a era do cinema sonoro. (...) Chaplin chegou a interromper as filmagens, hesitando entre o mudo e o falado, sem saber qual caminho tomar.” (Cony, 1967: 107) Cony ainda escreve que a opção de Chaplin pelo cinema mudo “não ficou distante de

entre os personagens não se restringe ao fato de haver a interpretação de uma cega, mas também à particularidade perceptiva dos outros personagens e do próprio expectador que assiste ao filme mudo.

A despeito de tudo que poderia fazer com que a comunicação entre os personagens fosse totalmente desprovida de eficácia, há tanto interação, quanto inteligibilidade. Portanto, não se trata aqui de um mundo separado do outro - onde precisaríamos deprender esforços para entender como eles podem ser traduzidos um para o outro – mas de um mesmo mundo que encontra nele diferenças significativas de percepções da realidade, do conhecimento, do outro e do próprio mundo em que convivem.

Estas diferenças são apresentadas de duas formas. A primeira refere-se à variedade de sentidos perceptivos acionados: uma das personagens é cega, outro está bêbado ou sóbrio, o filme é mudo e os expectadores videntes. A segunda refere-se à diferença de classe social: Chaplin desempenha o papel de um vagabundo e aquele que está bêbado ou sóbrio, é um milionário. Perceberemos ao longo desta análise o quanto estas variações são cruciais para as reflexões sobre o ato comunicativo⁴: apesar do referencial incomum de cada personagem, eles se comunicam eficazmente⁵.

um quase reacionarismo técnico”, Chaplin produziu outros filmes mudos – ou com apenas algumas falas - depois da introdução do som no cinema. “Entre *The Circus* (1927) e este último filme [*The Great Dictator*], de 1940, entre seu último filme totalmente silencioso e seu primeiro filme totalmente falado, Chaplin produziu algumas das suas obras-primas.”(Cony, 24: 1967). Sobre *The Great Dictator*, o autor diz que

“Chaplin resistiu o que pode e só aos poucos, concedendo gradativamente ao som, é que chegou ao cinema falado. Aceitou a sonorização, a música, os ruídos, deles procurando extrair o máximo. Só em *The Great Dictator*, na cena final, e em consideração ao grave momento em que o mundo vivia, Chaplin entregou os pontos e falou: e não foi uma fala, foi um sermão.” (Cony, 1967: 24).

“Luzes da Cidade” está no início desse caminho – entre o mudo e o falado – e tem na música uma das suas maiores marcas.

Cavalcanti também refere-se à *City Lights*, *Modern Times* e *The Great Dictator* como os primeiros filmes sonoros do diretor e escreve que “Foi ele um dos primeiros a compreender que a solução dramática do filme sonoro não está na palavra. Em *Monsieur Verdoux*, começou a usar o diálogo, mas um diálogo já acertado e evoluído, que não criava situações, e sim era criado por estas.” (Cavalcanti, 1967: 143)

⁴ A designação ‘ato comunicativo’ não refere-se a nenhuma teoria específica da comunicação. Por tanto, o ‘ato comunicativo’ deve ser entendido, simplesmente, como o ato de comunicar-se. As implicações deste ato serão trabalhadas pelas noções trazidas por alguns lingüistas, especialmente, Saussure, Jakobson e Austin.

⁵ Nossa atenção está voltada para a particularidades dos sentidos que compõe a comunicação, por isso não nos deteremos tanto na discussão sobre a distinção perceptiva engendrada e marcada pela diferença de classe social.

Compartilhamos aqui das idéias de Silverstein (1977) e de Austin (1975) e não creditamos a comunicação apenas à fala, em sentido estrito ⁶. Quando dizemos que apesar de tudo isso a comunicação é eficaz, não apelaremos para a demonstração de que a florista, apesar de não ver, fala e toca, ou que o milionário bêbado é simplesmente capaz de fazer coisas que não faria quando sóbrio. Partindo da análise dos significados associados a essas ausências e presenças – visão, sobriedade, riqueza, cegueira, embriaguez, pobreza -, procuraremos ver além daquilo que pode ser percebido de forma totalizante e translúcida.

Em se tratando de um filme mudo é imprescindível atentar para a linguagem utilizada. Existe a predominância da função poética, já que a pretensão é combinar os signos numa seqüência que dê sentido à mensagem⁷. A linguagem é a gestual, metonímica, indexical⁸. O movimento dos corpos e as expressões faciais jamais têm um sentido despropositado, mesmo quando ambíguos ou plurais, indicando uma presentificação da ação, uma intenção que se refere a algo.

Por isso, na ausência da fala propriamente dita, é possível equiparar a mímica, a gestualização, os letreiros, a música e outros elementos aos “atos de fala” (Austin, 1975), que contemplam vários aspectos do ato comunicativo. Como estamos tentando

⁶ Tanto Silverstein quanto Austin chamam a atenção para o estudo da língua que não esteja centrado apenas no sistema gramatical. Silverstein predica a necessidade de se conhecer o contexto para a compreensão do discurso, a observação de quem fala e quem ouve, como fala, qual é o lugar social ocupado por aqueles que se comunicam... Austin escreve que pronunciar uma sentença pode não ser apenas *dizer* algo, mas também *fazer* algo, na medida em que determinados enunciados modificam o estado das coisas. Tais enunciados são denominados pelo autor como “atos de fala” e não remetem exclusivamente a proferir palavras. Enfim, estes autores predicam o estudo do discurso em contextos particulares e não creditam apenas às palavras a função de comunicar.

⁷ Sobre a noção de função poética como utilizada aqui me aproprio de Jakobson: “A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência” (Jakobson, 2005:130).

⁸ Tomo a terminologia de Peirce para basear minha análise sobre os signos:

“Um signo é um ícone, um índice ou um símbolo. Um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um índice é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna signo se não houvesse um interpretante” (Peirce, 2005: 74).

Neste capítulo utilizarei mais as noções de índice e símbolo: o índice ou índex indica uma relação, independentemente de haver interpretante; o símbolo pauta-se em relações analógicas, em uma convenção.

propor, estes “atos de fala” prescindem da referencialidade comum para terem seus significados compreendidos, tanto que, em diversos momentos, cada um estará percebendo a cena de acordo com um contexto - seu lugar no mundo ou sua percepção do mesmo - muito particular.

A análise seqüencial (“sintagmática”) do filme será feita – na Parte I - com o intuito de revelar, linearmente, as cenas que o compõe. Posteriormente - na Parte II: Considerações sobre o filme – faremos a análise paradigmática do mesmo, procurando encontrar os diferentes significados que compõe a história narrada⁹.

Parte I: Seqüência de Cenas

1) O filme tem início com uma cena que afirma o lugar social ocupado por Chaplin na cidade. Em meio a um evento solene de apresentação do monumento público “Paz e Prosperidade” à sociedade civil, o pano que cobre o monumento é alçado e eis que surge Chaplin dormindo no colo de uma das estátuas. Ele entra em cena como o vagabundo que nada tem, nem mesmo onde dormir. Depois de ser incitado a sair do lugar no qual estava impropriamente, vaga pela cidade.

2) Vagando pela cidade – o que irá fazer repetidas vezes ao longo do filme, caracterizando-o reificadamente como alguém sem lugar, desprovido de qualquer vínculo – tenta cruzar uma avenida congestionada. Não conseguindo transpor os obstáculos, passa então por dentro de um carro estacionado e surge na calçada como alguém que estaciona e desce do seu próprio carro.

⁹ As noções de sintagma e paradigma remontam a Saussure: “O sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas (...). Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos.” E, com relação ao paradigma: “Vê-se que estas coordenações são de uma espécie bem diferente das primeiras. Elas não têm por base a extensão; sua sede esta no cérebro; elas fazem parte desse tesouro interior que constitui a língua de cada indivíduo. Chamá-las-emos *relações associativas*.” (Saussure, s/d: 142-143). Estas definições mostram que há uma seqüência na qual os temos (no nosso caso, as cenas) são elencadas, cuja observação importa porque um termo está sempre em relação ao outro. Assim, consideramos mais interessante descrever as cenas na cadência em que ocorrem para, posteriormente, nos encontrarmos com as “relações associativas”, ou seja, com as possíveis interpretações que surgem. Pois se a seqüência ou o “sintagma” é o mesmo, o paradigma ou as “relações associativas” são distintas, cada personagem percebe a mesma seqüência de eventos de acordo com sua maneira particular de perceber o mundo e os outros.

3) Uma florista está sentada na esquina da mesma calçada e, ao ouvir o som do carro estacionando, aborda o homem que desce do mesmo oferecendo-lhe flores para serem compradas. Chaplin, fortuitamente, desempenha o papel de um homem rico que naturalmente será abordado por uma vendedora.



(Chaplin, Luzes da Cidade, 1931)

Depois de demonstrar por meio de gestos a incerteza sobre ser realmente ele quem a moça aborda, Chaplin dá prosseguimento ao encontro escolhendo uma das duas flores apresentadas. Uma das flores cai e a moça tateia o chão a sua busca, não a encontrando pede, por favor, a ajuda de Chaplin que não compreende imediatamente a situação. Com a flor de volta à mão, a florista tateia o paletó de Chaplin para lhe colocar a flor na lapela.

4) A percepção da moça como alguém desprovida de visão ocorre quase simultaneamente à descoberta do por quê do deferimento dela em relação a Chaplin, pois, após a compra da flor, o carro que havia estacionado naquela calçada vai embora, supostamente levando com ele o homem abastado abordado pela florista. Depois de ouvir o barulho do carro indo embora, a florista lamenta-se por não ter conseguido dar o troco àquele senhor.

Chaplin (o vagabundo), que não havia realmente ido embora, assiste à cena de seu “self”¹⁰, constantemente reificado socialmente como de um vagabundo, sendo reconstruído pela percepção do outro – a florista, agora cega – como de um homem rico. Chaplin observa a florista sem ser observado. Fortuitamente ela lança um balde de água na direção dele. Neste momento, ao mesmo tempo em que ele posiciona-se como um *voyeur*, tem seu olhar distanciado desafiado, pois mesmo que pudesse ver sem ser visto, é punido por isso. O banho que a florista lhe dá também o situa, mais uma vez, como a escória da sociedade e motivo de riso.

5) Numa cena seguinte, Chaplin conhece aquele que lhe proporcionara a sustentação de um novo “self”: o milionário. Eles se encontram quando o homem tenta se suicidar e Chaplin o impede. O motivo do suicídio é a saída da esposa de casa, o rompimento amoroso, a ausência de sua mulher. Depois de superado o ímpeto suicida, o milionário resolve “viver a vida” e sair com Chaplin para juntos curtirem uma noite de abundância e festa.

6) Quando Chaplin e o milionário voltam para casa já é de manhã. Chaplin avista a florista andando na calçada e pede dinheiro ao milionário para lhe comprar as flores. Aborda então a florista e lhe compra todas as flores do cesto. Depois disso, Chaplin se oferece para levá-la para casa de carro – o Rolls Royce do milionário.

7) Chegando ao lugar onde ela mora, Chaplin a acompanha na escada que leva à porta de sua casa e se despede... Depois a puxa pelo braço e beija a sua mão. Pergunta quando

¹⁰ Utilizo aqui a noção de “self” dada por Crapanzano (e que será melhor abordada na Parte II deste capítulo na seção intitulada O “self”), para percebermos que a caracterização de Chaplin estará relacionada à interação e não dependerá, a princípio, de sua voluntariedade. Será uma caracterização dada pelo outro e por tanto, será muito mais eficaz que uma auto-atribuição de valores (Crapanzano, 1992).

poderia voltar a vê-la e ela responde: “Sempre que desejar”¹¹. A florista entra em casa e Chaplin a espia da janela: ela põe a mão no coração¹².

8) O milionário acorda sóbrio depois da bebedeira – ou de ressaca, como afirma o letreiro – e expulsa Chaplin. Na tarde daquele mesmo dia, eles se encontram na rua novamente. Para a surpresa de Chaplin, o milionário o aborda de braços abertos, como quem reconhece um amigo. Essa cena é decisiva no sentido da marcação da oscilação na caracterização do “self” de Chaplin.

9) Após mais uma noite de festa e abundância, o dia seguinte – ou a ressaca – traz à tona a sobriedade. Ao acordar ao lado de Chaplin, o milionário pede ao mordomo que o expulse da casa, não o reconhecendo como um amigo de forma alguma. Durante a expulsão da mansão, uma mala sendo fechada por outro serviçal indica uma viagem que será feita pelo milionário.

10) Chaplin vaga pela cidade, vai até a esquina e não encontra a florista. Segue então para a casa dela, espia pela janela e a primeira coisa que vê é um estetoscópio e outros instrumentos de trabalho médico. Logo percebe que a florista está doente. Resolve arranjar um emprego para ajudá-la.

11) Durante o horário de almoço de seu emprego faz uma visita, já marcada, à florista. Lê para ela o jornal que diz: “Médico sueco tem cura para a cegueira”. A notícia é recebida por ela com grande euforia perante a possibilidade de enxergar. Porém, após está boa notícia, Chaplin encontra uma carta endereçada à florista. Ela pede que ele a leia: se o aluguel não fosse pago no dia seguinte, ocorreria um despejo. O desespero da florista diante da notícia comove Chaplin que responde prontamente à situação dizendo que efetuará o pagamento.

12) Chaplin termina por demorar neste seu encontro e ao chegar atrasado no trabalho é despedido. Automaticamente é abordado por um homem já contextualizado na cena pela presença de um cartaz anteposto escrito: “Boxe à noite”. O homem o convida para

¹¹ A fala é representada nesta cena e em outras por meio de letreiros.

¹² O encantamento da florista por Chaplin é francamente percebido na caricaturização de gestos que indicam a paixão. Ao colocar a mão no coração, mesmo sem a intencionalidade de afirmar-se apaixonada para outrem, o gesto da florista é visto – espiado - e termina por desencadear efeitos não previstos (efeito “perlocucionário” [Austin, 1975]), pois Chaplin percebe a reciprocidade de seu sentimento, ainda que o sentimento dela se dirija para um eu que não é verdadeiramente o seu, mas é o “self” construído nesta interação dialógica.

ganhar dinheiro fácil lutando, dizendo que independentemente de qual deles dois fosse o vencedor, a metade do prêmio estaria garantida. Chaplin, sem emprego e à procura de dinheiro, aceita o convite à falsa-luta.

O evento no qual Chaplin se propõe a participar tem suas regras alteradas: a disputa torna-se real e seu adversário alguém bem menos simpático. A aceitação do convite à falsa-luta passa à luta-real e, neste movimento, seu ato alcança significados bem mais nobres.

13) Em meio à luta, quando os responsáveis pelo cuidado dos lutadores massageiam Chaplin, ele associa o toque à sua amada. Inconscientemente vai beijando a mão do massageador. A linguagem poética é frisada aqui quando percebemos a focalização na mensagem sendo exercida para diferentes destinatários. A cena mostra-se ambivalente, pois tem a intenção de situar o expectador em relação à nobreza do ato de Chaplin, lembrando a necessidade de dinheiro demandada pela florista. Ao mesmo tempo, recobra em Chaplin o prazer do toque de seu amor e, portanto, a força que inicialmente o levava a aceitar o desafio de lutar.

14) Depois de perder a luta, vaga desolado pela cidade. Repentinamente, encontra o milionário. A presença do milionário é marcada por um letreiro que diz “De volta da Europa”, o que indica tanto a ausência anterior na cidade do personagem, quanto a sua ausência na investida solitária de Chaplin em arrecadar o dinheiro necessário.

O milionário surge com um fio de franja cortando-lhe a testa, a música se faz frenética... Ele realmente estava bêbado. Estes índices caracterizam, ao longo do filme, as mudanças de personalidade do milionário entre alguém, às vezes bêbado, às vezes sóbrio. Juntos, vão para a mansão do milionário. A penumbra da casa esconde a ação de dois assaltantes. Ao chegarem lá, o milionário resolve ajudar Chaplin com o dinheiro para a florista oferecendo-lhe mil dólares. Chaplin aceita euforicamente a quantia.

15) Entretanto, os assaltantes escondidos na penumbra anterior surgem e dão uma coronhada com o revólver na cabeça do milionário que desmaia imediatamente. Chaplin pega o telefone e diz: “Socorro. Polícia”, o suficiente para acionar os guardas.

Com a fuga dos verdadeiros assaltantes, Chaplin torna-se o suspeito número um. Tendo ainda o bolso cheio de dinheiro e não sendo, mais uma vez, reconhecido pelo milionário

que acorda do desmaio sóbrio, Chaplin consegue escapar da situação, mas de vagabundo passa agora a fugitivo da polícia.

16) Chaplin leva o dinheiro para a florista. Impreterivelmente feliz, ela revela seu desejo em poder finalmente vê-lo. Chaplin vai embora... Ela pergunta se ele voltará, ele responde que sim.

17) De volta à rua, Chaplin é abordado por policiais que o prendem. A passagem do tempo na prisão é marcada por um letreiro que anuncia a mudança na estação do ano: outono.

18) A florista trabalha agora numa floricultura e já pode ver. Chaplin é solto. Vaga pela cidade. Na verdade, passa pela esquina em que a florista vendia flores e não a encontra. Segue para uma outra esquina recorrente no filme. Passa então na frente da floricultura em que ela está trabalhando.

19) Chaplin vê uma flor no chão igual àquelas vendidas pela florista. A flor acabara de ser varrida da calçada em frente à floricultura. Naturalmente, a lembrança de Chaplin em relação à florista cega está totalmente presente e torna-se mais latente ainda em sua presença dada metonicamente pelo reconhecimento da flor. Chaplin pára na frente da vitrine da floricultura com a flor na mão e vê a florista, ao mesmo tempo em que ela o vê. O olhar de Chaplin torna-se gradativamente envergonhado, apreensivo e é acompanhado pelo despetalar da flor que anuncia o desfalecimento da paixão por meio do olhar, da distinta forma de consciência dada pela visão que agora está presente na florista. Chaplin e a flor em sua mão estão em frangalhos.

20) A florista percebe o despetalar e oferece uma flor nova para ele. Ela tenta falar com ele e é como se não fosse possível ouvi-la por causa da vitrine que os separa. Esta cena acentua a linguagem gestual utilizada no filme mudo do qual a própria cena faz parte. Neste instante, Chaplin tenta fugir do encontro, o encontro fatídico do olhar reconhecedor de seu “self” visual.

21) A florista o alcança e insiste em lhe dar a flor, pega em sua mão e conduz a flor à lapela. Metonimicamente ela o reconhece: ao tocar-lhe a lapela, toca também no homem rico que conhecera e pagara por sua cirurgia: “É você?”, ela pergunta, ao que ele responde: “Agora você pode ver.”

Parte II – Considerações sobre o filme

Quase como se fosse um espelho que reflete o mundo ao contrário é que posso olhar – assistir – o filme “Luzes da Cidade” quando o intuito é lhe revelar a forma, antes do conteúdo; o sintagma, antes do paradigma. Penso na melhor maneira de administrar o drama em detrimento da comédia. Penso na melhor forma de elencar os “atos de fala” na ausência do som e da visão. E é pensando acerca dessas questões que percebo a existência de uma semântica tragicomicamente encenada na ausência e na presença.

Aos poucos, noto que na ausência de fala (e de visão, concomitantemente) surgem outras formas de comunicação cujos efeitos se assemelham ou são os mesmos dos “atos de fala”. Por isso a análise desse filme requer uma dupla profundidade no olhar: para um elemento dado sempre haverá um outro, o seu oposto, suprimido (na ausência da fala, haverá o gesto; na ausência da visão, haverá o toque). Partindo deste ponto inicial-orientador, procurarei penetrar um pouco mais fundo no espelho com o qual me deparo e não vejo a simetria, a equivalência e sim, a inversão autorizada pela performance ritual de um encantamento amoroso.

Antes de entrarmos na análise do filme, procuraremos elucidar a perspectiva que estamos propondo para percebê-lo. Esta perspectiva encontra na lingüística de Saussure, Jakobson e Austin as suas bases.

A percepção totalizante e translúcida e o ato comunicativo que não se dá na referencialidade comum

A forma totalizante de percepção refere-se ao pensamento que atribui uma relação estreita entre o que se vê e aquilo que pensamos ver, sem questionar esta relação. Ou seja, o olhar encontra-se investido de uma potência que deslegitima a composição dos significados, atribuindo a si mesmo a única forma de evidenciá-los e subjetivá-los. Assim, se uma árvore é vista monoliticamente como um todo, aquele que a conhece por partes (o cego, por exemplo) parece carecer de uma categoria capaz de significá-la por inteiro, quando, na verdade, nenhum de nós (videntes) a conhece antes por inteiro e sim por suas partes.

Com a vinculação estreita da imagem ao significado, sem uma atitude reflexiva sobre o visto – ou seja, sem a construção de uma linguagem simbólica que reflita sobre a polissemia dos significados – as coisas surgem como se fossem compartimentadas, separadas e monolíticas. Outras formas de percepção, como a do cego, passam a ser alvo de grandes indagações: quais sentidos ele usa para classificar? Tem o olfato, a audição que também pode se aguçar. Neste tipo de questionamento e resposta não nos damos conta de que não é somente da ordem da visão a percepção. Mesmo aquilo que consideramos percepções eminentemente visuais – como ver um círculo e associá-lo a uma bola –, implicam uma relação entre o tato e a visão. Para ver é preciso antes aprender a ver e esta aprendizagem se dá numa relação entre a visão com os outros sentidos¹³.

A forma translúcida de comunicação refere-se também à forma totalizante de apreensão do mundo pelo visual. Este tipo de equivalência se baseia na equação ‘ver para crer’ e funda uma pureza comunicativa. Assim somos facilmente levados pela idéia de uma comunicação que se dá de forma retilínea entre um e outro, sem anteparos ou obstáculos que possam estar contribuindo, desviando ou mesmo compondo aquilo que se quer comunicar.

A crença na comunicação translúcida e totalizante, centrada no visual e que se dá em torno de um único referencial, de um contexto comum encontra aqui, na análise deste filme, um desafio. E este desafio, pensado antropologicamente, encontra na etnografia um equivalente, pois no trabalho do antropólogo ver constitui-se uma premissa do escrever. Como faríamos então para escrever sobre aquilo que não vimos, ou sobre o cego que não vê?

A associação naturalizada entre conhecimento e visão esconde ainda a relação que ela implica, sem refletir sobre o fato de que em alguns lugares, para algumas pessoas, ver

¹³ Discussões sobre a aprendizagem do olhar podem ser encontradas na minha monografia “A igualdade da diferença entre os cegos do Centro”, onde analiso, entre outras coisas, como um bebê parcialmente cego pode ter a sua visão desenvolvida por estímulos direcionados e regulares, semelhantes aqueles que um bebê com a acuidade visual normal efetua no processo de aprendizagem do ver. Estes estímulos constituem-se no manuseio de objetos, piscar de luzes, contato com objetos de formas, texturas e cores distintas (Azevedo, 2005).

Ainda sobre este assunto, no livro do neurologista Oliver Sacks, *Um antropólogo em Marte*, o autor descreve a experiência de um homem adulto que, por meio de uma cirurgia, recobra a visão mas não entende o que vê. Sacks recorre à literatura médica que elenca casos raros de pessoas que nunca viram ou viram quando muito pequenas e passaram grande parte da vida cegas, e que foram submetidas a cirurgias capazes de lhes restituírem à visão, quando porém, nenhuma conseguia entender o que via (Sacks: 2002 [1995], 123-164).

não é prova, porque ver não é relação entre verdade, razão e realidade. A desconstrução dessa relação não intenta denegrir a visão como forma de conhecimento, nem duvidar de sua capacidade de relacionar o que vê aos significados que constrói. Intenta sim pensar, a partir da análise do filme, de que forma construímos os significados que associamos àquilo a que eles se referem.

As relações sobre as quais estamos pensando podem remeter à distinção feita por Saussure entre significado (conceito) e significante (imagem acústica) como componentes do signo lingüístico. Este autor caracteriza a relação entre significado e significante como arbitrária, pois não há nada naturalmente ligando a idéia que temos de “vento”, por exemplo, à seqüência de sons dada por v-e-n-t-o. É uma convenção, uma regra organizada pelo grupo lingüístico que encerra estas relações. Assim como não há nada ligando determinados gestos à idéia de cortesia, a não ser uma regra de polidez (Saussure, s/d: 79-84).

Não utilizarei minuciosamente as categorias cunhadas por este autor, mas tomarei agora sua tese para tentar chegar um pouco mais perto do que quero comunicar. Assim, o exemplo do signo lingüístico “vento” pode ser elucidativo para as nossas reflexões. O “vento” é um signo que, certamente – como todo signo lingüístico – tem significado e significante, ou seja, quando pensamos sobre ele, automaticamente temos uma imagem acústica, uma representação mental do que ele é e uma idéia, um conceito relacionado a ele. O “vento” não é algo que possa ser visto, sua presença é percebida por nós quando o sentimos nos tocar suave ou bruscamente, ou mesmo quando percebemos o farfalhar das árvores devido a sua passagem. Entretanto, temos uma imagem acústica do mesmo, uma representação mental, um significante e também uma idéia sobre ele, um conceito, um significado. Estes dois componentes juntos formam o signo lingüístico “vento”.

Este exemplo nos mostra que a relação encontrada não assenta na visão, exclusivamente. A idéia que temos de algo não refere-se diretamente a uma imagem concreta sobre aquilo. Quando procuro pensar a partir das idéias centradas na visão como desencadeadoras de uma crença no ato comunicativo que se dá de forma translúcida e totalizante, refiro-me a esta relação um tanto intrínseca entre nosso olhar, isto é, uma imagem concreta e o que ela significa.

A circunscrição dessa relação pela visão nos leva a uma equivalência entre ‘o que vi e o que é’, ‘o que não vi, não pode ser’, ‘o que não sei se vi me causa dúvida’. Tal circunscrição inibe a percepção de que os significados não são construídos por apenas um dos sentidos, mas numa relação entre todos. Dessa forma, os significados não podem ser totalizantes, nem translúcidos. Encontramos aqui a polissemia dos significados e também a multiplicidade de referencialidade na percepção dos mesmos.

Jakobson, ao dedicar-se ao estudo da função poética, considera a importância da perspectiva de todos os fatores do ato comunicativo e escreve que:

“O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou ‘referente’, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.” (Jakobson, 2005: 123).

Depois disso, o autor considera também que apesar de cada um desses fatores ter uma função, seria difícil imaginá-los separadamente, sendo que

“(...) conquanto um pendor (*Einstellung*) para o referente, uma orientação para o CONTEXTO – em suma, a função REFERENCIAL, ‘denotativa’, ‘cognitiva’ – seja a tarefa dominante de numerosas mensagens, a participação adicional de outras funções em tais mensagens deve ser levada em conta pelo lingüista atento.” (Jakobson, 2005: 123)

A função referencial, o contexto, surge na teoria do lingüista como um dos aspectos fundamentais do ato comunicativo. De certa forma, é realmente difícil imaginar como a comunicação se daria sem a existência de um contexto apreensível por aquele que recebe a mensagem. Assim como é preciso pensar também sobre outros tipos de ausências no ato comunicativo. Alguns dos dilemas clássicos da antropologia referem-se à ausência de um código comum, ou seja, uma língua e, indo mais além, à diferença com que um código (melhor dito, uma cultura) constrói distintamente seus significados.

À parte estes problemas, e nos detendo na questão aqui suscitada, como então imaginar a comunicação sem que a mensagem se dê num contexto comumente perceptível por aquele que envia – o remetente – e aquele a quem se dirige a mensagem, – o destinatário? O ato comunicativo que procuraremos perceber aqui e que não se dá na referencialidade comum para ser eficaz, encontrará uma comunicação que não parte do

princípio de que haja um contexto compartilhado para que ela possa ocorrer, porque não há um só significado, um só referente e, sim, vários orientando a comunicação.

Neste sentido, podemos retomar o que foi dito na apresentação deste capítulo sobre a equiparação dos elementos comunicativos presentes no filme, quais sejam, a linguagem gestual, os letreiros, a música aos “atos de fala”. Não será apenas da ordem da fala comunicar-se. Ao fazer isso estamos chamando a atenção para a percepção desses elementos naquilo que eles comunicam em seu aspecto semântico (locucionário), em seu aspecto pragmático (ilocucionário) ou no aspecto que está além do que é dito (perlocucionário) (Austin, 1975). Esta perspectiva desloca o significado dos atos comunicativos em direção à polissemia dos significados.

Os letreiros encontrados no filme têm o efeito locucionário, ou seja, descritivo-referencial; o toque tem o efeito ilocucionário, pois ocorre aí uma transformação no estado das coisas, ao tocar-lhe a roupa, a florista reconhece o homem desconhecido; e ainda em outro momento, o som de um carro aponta para o efeito perlocucionário, pois a florista cega interpreta Chaplin como um homem rico por causa da simultaneidade com que o personagem chega até ela e o barulho de um carro estacionando, ou seja, o som tem um efeito que ultrapassa sua intenção (Austin, 1975).

Lançando mão então de uma perspectiva que não procura perceber o ato comunicativo como translúcido e totalizante, poderemos perceber de que forma a narrativa do filme é construída. Quando dizemos que a comunicação percebida no filme não se dá na/pela referencialidade, não quisemos, contudo, negar a sua existência, mas dizer que ela é orientada pelos sentidos e, como os sentidos são acionados diferentemente pelos personagens, a referencialidade não é comum.

Finalmente, isto significa dizer que se, “Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (...), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização;” (Jakobson, 2005: 123), o contexto da mensagem do som de um carro que se move, não é o mesmo para a florista, nem para Chaplin, nem para o expectador. Portanto, há um contexto a que a mensagem refere-se, mas ele não é o mesmo para todos. Para a florista, o contexto marca-se pela audição. Quando ela ouve o carro estacionando e depois indo embora, leva junto com ele o homem que nele chegara. Para Chaplin, não há o contexto da audição; ele não percebe a simultaneidade do som.

Chaplin observa o desempenho da florista e - com dúvida por ser percebido sempre como um vagabundo -, não entende a deferência dela. Posteriormente e, também, retrospectivamente, a compreende como uma cega. Já o expectador assiste e ouve à cena, quando é possível perceber a diferença dos sentidos orientando a comunicação, porque orientando o contexto em que as mensagens são recebidas.

A semântica da ausência e da presença

A semântica da ausência e da presença perpassa grande parte daquilo que, inicialmente, se configurara para mim como uma incógnita. O espelho invertido, quando percebido por esta relação da ausência-presença torna-se menos obscuro, funcionando como um Terceiro que irá tornar inteligível os signos encontrados no filme.

A idéia de Terceiro foi proposta por Charles Peirce e adotada por Crapanzano (1992), e quer dizer uma convenção comungada por todos os participantes do ato, inclusive aquele que o espia – o espectador. Esta convenção flutua regulando a interação, mas não determina nada. Ou seja, o Terceiro aqui entendido como a semântica ou a relação da ausência-presença, tragicomicamente encenada, não determinará o significado permanente dado aos signos ou às pessoas. Ao contrário, será o meio no/pelo qual signos e personagens estarão sendo atualizados, no sentido da transformação ou apropriação que irão sofrer ao longo do filme.

Para os protagonistas do filme o Terceiro é um elemento fundador – visto que dá sentido à caracterização tanto dos personagens, quanto dos próprios signos constantemente interpolados entre eles como mediadores das ações. Já para o expectador, o Terceiro vem surgindo aos poucos. Nesse sentido, a análise feita a posteriori tem o privilégio da horizontalidade. Podemos olhar para o filme, depois de tê-lo assistido, em busca dos detalhes que compõem essa comunicação ‘enviesada’.

A descontinuidade com que as ações dos personagens são casualmente interpretadas pelos seus pares, tendo significados diversos dos propostos na sua intencionalidade inicial, aproxima-nos da falta de referencialidade no ato comunicativo e refere-se a este Terceiro (que orienta a interpretação do filme enquanto ficção). Mas refere-se ainda à reflexão sobre as relações encontradas nos atos comunicativos de maneira mais geral.

Olhar retrospectivamente para o filme, depois de tê-lo assistido, constitui um privilégio porque podemos separar as dimensões de continuidade e de descontinuidade do ato comunicativo. Se, num primeiro momento, temos o encontro com a organização serial do filme (no sintagma) – quando não é permitida a sobreposição entre os termos, mas simplesmente a relação entre eles –, em outro momento, podemos apreciar esta mesma seqüência linear por uma perspectiva verticalizada (“relações associativas” ou paradigma).

Segundo Saussure, a língua é organizada de tal forma que os termos não podem se sobrepor, ou seja, uma palavra não se sobrepõe a outra, elas estão relacionadas. Entretanto, a compreensão do que determinada seqüência significa depende ainda de relações estabelecidas no cérebro (s/d: 142-3). Percebemos em “Luzes da Cidade” que a compreensão dos significados das seqüências de eventos, não confirma apenas um significado – apesar de estarmos falando e observando uma mesma cena –, pois cada personagem tem um referencial perceptivo distinto, contribuindo para a ambigüidade interpretativa dos encontros, desencontros, gestos, falas, silêncios.

Ou seja, a disposição, a ordem dos eventos pode ser percebida como uma seqüência contínua por quem assiste o filme. Entretanto, quando passamos à percepção da forma com que esta mesma seqüência é percebida pelos personagens, encontramos uma dimensão de descontinuidade, pois cada um apreende esta seqüência de forma particular. A semântica da ausência-presença, ou o Terceiro, orienta esta mudança de patamares, fazendo com que haja uma mesma cadeia sintagmática e diferentes paradigmas, porque orientados pelos sentidos. Assim, o ato comunicativo se dará sobre uma organização que dispõe os acontecimentos, as relações, os “atos de fala”, mas cujas interpretações serão distintas de acordo com o referencial de cada um, isto é, com as diferenças com que os personagens se situam (ou são situados) no mundo e o percebem.

Tragicomédia

Na dinâmica ausência-presença está contida a dimensão tragicômica dada ao filme. “Luzes da Cidade” é uma história dramática. A história narrada revela a condição humana de sofrimento diante da impossibilidade de visão e da falta de dinheiro. Apesar disso, o tom de tristeza não impera, ou impera em uma linguagem cômica. O que acontece no encontro da narração cômica de uma história dramática é uma inversão

autorizada da falência de qualidades positivadas – visão e riqueza. Assim, cegueira e pobreza serão signos de atuação positiva no sentido permitido pela tragicomédia, servida como esta de acasos fortuitos apropriados pelos personagens com uma intencionalidade velada pelo roteiro trama.

Esta inversão sugere que mesmo sem intencionalidade, os atos serão desempenhados de forma “feliz”. Os critérios para julgar se um ato foi desempenhado de forma feliz ou infeliz remontam a Austin, e querem dizer que um ato não é julgado por critérios de veracidade ou falsidade, mas de “felicidade” ou “infelicidade” de acordo com seus efeitos (Austin, 1975). A casualidade pode então ser percebida como parte da composição do filme e da intencionalidade desta tragicomédia, que tem a capacidade de ‘brincar’ com os significados comumente associados a aspectos considerados negativos, positivando-os.

A miséria humana (ou a falência de qualidades positivadas em nossa sociedade) é autorizada pela comédia a desempenhar de forma “feliz” suas ações. Os acasos com que Chaplin se depara são transformados, sem intencionalidade, em eventos “felizes”. O julgamento vem a posteriori, mas entendendo a semântica da ausência-presença e a tragicomédia como o Terceiro esclarecedor dos significados, o que ocorre casualmente passa a ter eficácia e legitimidade.

A luz

A começar pelo título, é possível partir para a observação de alguns pares de analogia e oposição que compõem e articulam a seqüência de cenas. “Luzes da Cidade” é a história de um duplo encantamento: o encantamento de Chaplin, o vagabundo, pela florista cega e, o encantamento da florista cega por Chaplin, o homem rico. Quando no título do filme temos a palavra luzes e entre os protagonistas do mesmo temos uma cega, além de um vagabundo, às vezes tido como milionário e, um milionário sóbrio, às vezes bêbado, facilmente chegamos a uma relação entre ausência e presença, escuridão e luz, pobreza e riqueza, inconsciência e sobriedade.

A percepção desses pares de oposição fundamenta-se ainda, ou melhor, surge na relação encontrada com aquilo que posso denominar como “símbolo dominante”: a luz (Turner, 2005 [1967]). Pensar a luz enquanto “símbolo dominante” interessa para podermos refletir sobre a presença de signos associados a ela ao longo do filme.

Em “Floresta de Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu”, Turner define os “símbolos dominantes”:

“O conteúdo semântico de certos símbolos dominantes possui um alto grau de constância e consistência, que perpassa o sistema simbólico inteiro, exemplificando a proposição de Radcliffe-Brown segundo a qual um símbolo recorrente em um ciclo de rituais tende a ter a mesma significação em cada um deles. Tais símbolos possuem considerável autonomia com relação aos alvos dos rituais em que aprecem. Justamente por causa dessas propriedades, os símbolos dominantes são logo analisáveis dentro de um quadro cultural de referência. Para tal propósito, podem ser considerados o que Whitehead teria chamado de ‘objetos eternos’. São eles os pontos relativamente fixos tanto na estrutura social como na cultural, e constituem mesmo pontos de junção entre esses dois tipos de estrutura. Podem ser encarados, sem levar em conta sua ordem de aparecimento num dado ritual, como fins em si mesmos, enquanto representativos dos valores axiomáticos da sociedade Ndembu mais ampla. (...)” (Turner, 2005 [1967]: 63).

Em “Luzes da Cidade”, a luz pode ser pensada como “símbolo dominante” quando percebo a seqüência do filme como uma ausência inicial de visão, de dinheiro, de conhecimento do outro e de consciência sendo aos poucos suplantada pelo dinheiro conseguido para a cirurgia que trará a visão, o conhecimento ‘real’ do outro e a sobriedade. A luz será relacionada por analogia a todos os signos que trazem a consciência, a percepção ‘real’ do mundo, das pessoas e das coisas tais quais sejam. Nos termos propostos por Turner, elencar a luz como um “símbolo dominante” deixa de ser apenas uma forma de categorizar e mais uma forma de pensar este símbolo enquanto uma referência para outros signos. Os significados permutados e associados à luz, mesmo quando em oposição à ela, implicam numa valorização de certas características num sistema simbólico de referência, como a lucidez¹⁴ e a visão, tendo também reverberações no desempenho social daqueles que possuem estes signos de atuação positiva.

Dessa forma, a luz orientará os desdobramentos do filme que, apesar de comporem-se mediante a alternância dada à interpretação de certos significados, não é deixada de lado. Se a florista – que é cega –, percebe Chaplin como um homem abastado porque não pode vê-lo – guiada como está por índices que ‘deturpam’ a percepção ‘real’ do personagem, um vagabundo –, o expectador percebe, a partir do Terceiro que orienta a trama – a semântica da ausência-presença tragicomicamente encenada –, a suposta

¹⁴ Na Introdução salientamos a associação de alguns signos à presença-ausência de luz, entre eles estão a lucidez e a alucinação que remetem a sanidade à presença de luz e a loucura à ausência da mesma (Chauí, 2002 [1988]: 32).

fragilidade da percepção da florista. Isto é, a luz enquanto “símbolo dominante” não deixa de orientar os significados, mesmo em sua ausência, que neste caso se apresenta na florista como a sua cegueira, a sua falta de luz capaz de perceber as coisas ‘verdadeiramente’. É assim que a embriaguez, a cegueira e a pobreza estarão relacionadas numa oposição estabelecida pela luz naquilo que ela tem como falta¹⁵.

Certamente, a luz pensada como “símbolo dominante” implica uma valoração em relação à ausência de luz, pois poderíamos inverter a reflexão e pensar na escuridão como “símbolo dominante”. Entretanto e, de acordo com a abordagem que procuramos fazer, não se trata de uma arbitrariedade tal elenco da luz. Se estas oposições fossem consideradas sem a percepção do valor hierárquico que elas contêm, talvez não precisássemos pensar na luz como “símbolo dominante”, pois os signos não estariam investidos de valores positivos em relação a outros, negativos. Entretanto, estes pares de oposição pensados sob a luz do “símbolo dominante” preenchem os significados relacionados à cegueira como sendo a falta de visão, à embriaguez como sendo a falta de sobriedade, à pobreza como sendo a falta de dinheiro.

As transformações reveladas na/pela ausência-presença de luz irão corresponder a signos para além daqueles comumente associados à cegueira e à visão, remetendo a signos relacionados com o que pode ser denominado de percepção sóbria, translúcida, verdadeira, ‘real’ dos eventos e das pessoas. Se não há naturalmente nada existente entre a presença de luz e a consciência, o conhecimento ‘real’, a sobriedade ou a riqueza, visto que uma coisa não levaria necessariamente à outra, existe, entretanto, nesta cosmologia, uma associação do tipo “convencional-persuasiva” (Tambiah,1985). Estas analogias “evocam atitudes, mais do que predizem resultados. Elas transferem, persuasivamente, as propriedades de uma relação simbólica para outra” (Peirano, 1995:84).

A analogia “convencional persuasiva” recorre a um tipo de verificação que não pode ser feita por meio da indução (como a “científico preditiva”). Ao invés dessa analogia predizer uma relação, ela a evoca, assim não verificamos uma relação de causalidade entre os termos. Não é possível, a partir de três termos relacionados, predizermos o quarto. Na verdade, não existe nenhuma similaridade implícita entre os termos, neste

¹⁵ Ao comentar sobre a dupla personalidade dos personagens dos filmes de Chaplin, Viana observa que o milionário encontra-se bêbado à noite e sóbrio de dia (Viana, 1967: 227). Este par de opostos – noite/dia - conforma-se à análise que fazemos aqui entre ausência e presença de luz.

caso, existe sim uma expansão do significado ou a transferência de valores adicionais por meio da invocação de uma analogia (Tambiah, 1985).

O “símbolo dominante” percebido em “Luzes da Cidade” encontra-se então relacionado a outros signos, numa analogia do tipo “convencional persuasiva”. Isto não significa que a sobriedade ou a embriaguez, a pobreza ou a riqueza estejam esvaziadas de sentido, mas que suas propriedades estarão relacionadas à presença-ausência de luz de forma a expandir os significados associados a elas. Existe uma similaridade entre os termos associados que não é implícita a eles (entre visão, sobriedade, conhecimento ‘real’ e riqueza), mas que é posta pelo filme. O que procuramos entender aqui é de que forma eles se relacionam, pois é na relação entre eles que a luz surge como “símbolo dominante” e que a similaridade entre os termos torna-se latente.

O dinheiro: índice de transformação ritual

Chaplin não tem dinheiro algum, ou melhor, tem uma única moeda, aquela que possibilita a compra inesperada da flor quando ele é interpretado pela florista como um homem rico que sai de seu carro. Esta moeda possibilita o encontro entre os dois, não um simples encontro, mas aquele em que uma flor é oferecida e comprada, depois colocada pela florista na lapela de Chaplin. Posteriormente, ao ver a florista passando em frente à casa do milionário, Chaplin também consegue dinheiro – junto ao milionário - para poder comprar as suas flores (todas as flores do cesto).

Esses primeiros encontros entre Chaplin e a florista têm o dinheiro sempre funcionando como mediador. Entretanto, é a falta do mesmo que proporciona a saga na qual Chaplin se aventura – procurando por emprego, lutando boxe ou mesmo se relacionando com o milionário bêbado –, pois a cirurgia que traria de volta a visão à florista precisava ser paga e ela também não tinha dinheiro.

O que irá proporcionar a passagem de um estado associado à ausência de luz e a presença da mesma é o dinheiro. Este signo pode ser interpretado como um “índice de transformação ritual”¹⁶, na medida em que possuí-lo significa poder pagar pela cirurgia

¹⁶ A interpretação do dinheiro como “índice de transformação ritual” remonta a Reinhardt. Em *Espelho ante espelho: a troca e a guerra entre o neopentecostalismo e os cultos afro-brasileiros em Salvador*, este autor analisa as cerimônias religiosas da Igreja Universal do Reino de Deus e escreve sobre o uso de elementos profanos e, entre eles, aponta o dinheiro como “fundamento cosmológico, seja na forma da

que trará a visão. Sendo a cegueira associada analogicamente a todos os signos da ausência de luz, a transformação ritual conteria então toda a re-significação dada pela presença de luz.

O “self”

A bravata heróica de Chaplin – o vagabundo –, desenvolve-se numa constante oscilação entre o personagem desprovido de qualquer recurso e o personagem que, ora por sorte, ora por empenho próprio, consegue algum dinheiro. A oscilação desencadeada nas cenas do filme revela justamente a condição ambígua deste personagem. A cada momento ele está sujeito a um ponto de fala distinto que desloca constantemente a constituição do “self”. Utilizo a noção de “self” como uma caracterização dinâmica dada dialogicamente que, portanto, independe do intercurso social que a pessoa se autopredica. Esta noção baseia-se na interação e a despeito da pretensão de um “self” definitivo, o que ocorre é uma permanente constituição do mesmo (Crapanzano, 1992). Não se pretende construir um “self” específico, mas justamente jogar com a multiplicidade de vozes capazes de lhe atribuírem certas qualidades nas relações, independentemente de supostas qualidades intrínsecas do personagem.

Na ausência de visão é possível perceber a atuação de diferentes formas de comunicação e interpretação do outro. Se para a maioria das pessoas a vestimenta e os trejeitos de Chaplin denunciam sua posição social, para a florista, a existência de outros índices o definem como um homem abastado economicamente. Interessa notar aqui que, como estamos falando da ficção os sentidos utilizados para determinadas percepções serão eleitos poeticamente, de acordo com o fim desejado. A florista cega certamente vive por índices que, no entanto, são escolhidos cuidadosamente no filme; outros índices são deixados de lado, como o cheiro, por exemplo, que poderia denunciar Chaplin como um vagabundo mesmo para quem não percebesse visualmente seus trajes e sua sujeira.

Posto isso, ou seja, a dupla identidade compondo o personagem de Chaplin, é possível notar a contínua tentativa de resguardar o “self” interceptado pela florista em detrimento da sua identidade visual. Na cena em que Chaplin lê a carta anunciando um futuro despejo e também o jornal que fala de uma cirurgia capaz de restituir a visão, o que se

oferta e do dízimo, seja como índice de transformação ritual, representante causal de sua eficácia.” (Reinhardt, 2006: 26).

percebe é a tentativa de Chaplin de reificar o “self” constituído em encontros anteriores. A partir desse momento, o personagem irá lutar – a despeito de suas reais limitações – para sustentar a existência de um homem rico, capaz de modificar a condição de cegueira e de pobreza da florista.

Aqui surge a relação de Chaplin com o milionário como crucial para a caracterização do “self” do personagem, pois, independentemente da vontade de Chaplin, o milionário o aciona como um amigo ou um desconhecido. Neste caso, os índices que poderiam apontar Chaplin como um amigo ou um desconhecido não se relacionam a ele, mas ao estado alterado de consciência do milionário que passa a perceber as pessoas de formas distintas de acordo com sua sobriedade ou embriaguez.

Após as cenas em que o personagem de Chaplin sai de sua condição permanente de miséria para ocupar um lugar que a florista acredita que ele ocupe - e, portanto, ele passa a ocupar –, vem uma seqüência de cenas trazendo a oscilação entre quem ele é até se encontrar com as novas relações e quem ele precisa ser a partir dos novos contatos.

A oscilação é marcada principalmente pela relação entre Chaplin e o milionário. Quando o milionário encontra Chaplin e está bêbado, automaticamente a música torna-se frenética, como se anunciasse um grande encontro festivo. Além da música outro índice irá marcar sempre o estado alterado do milionário: o seu cabelo desarrumado, um fio de franja lhe corta a testa conferindo ao personagem um certo desleixo, uma certa inconformidade ao seu estado de sobriedade. A aparição do milionário passa a ser reconhecida não só como a surgimento de alguém, mas como a presença variável de um tipo de comportamento: bêbado ou sóbrio.

As implicações decorrentes do fato de estar bêbado relacionam-se à cegueira, à escuridão, à inconsciência da realidade e, portanto, à amizade de um milionário por um vagabundo. Enquanto a sobriedade relaciona-se à visão, às luzes, à consciência da realidade e, portanto, à inimizade de um milionário por um vagabundo.

Assim como a florista não enxerga e não enxergando não percebe quem Chaplin ‘realmente’ é, o milionário quando bêbado elege Chaplin como seu grande amigo. No entanto, quando sóbrio, descarta qualquer possibilidade de conhecer ou ter alguma proximidade com aquele vagabundo. A luz, enquanto “símbolo dominante”, é a matriz dos significados que estende de forma “convencional persuasiva” à sobriedade a clareza

da percepção, assim como à visão o conhecimento real, tanto quanto à cegueira a interpretação alterada, assim como ao estado embriagado a ilusão da realidade.

A cirurgia

Apesar da solidariedade do milionário bêbado à causa do amigo, o filme tem um desfecho fatal. Como foi possível perceber, a caracterização que os outros fazem de Chaplin está sempre sendo mais eficaz que as feitas por ele mesmo. Ao tentar afirmar um “self” definitivo para a florista – se valendo de inúmeras estratégias, inclusive aquela que dá a ela o ‘poder da visão’ –, o Chaplin abastado sucumbe. Conseguira o dinheiro – só um homem abastado poderia fazê-lo – e, a despeito disso, de todos os índices de sua riqueza, se revelava finalmente para a própria florista como um mendigo vagando pela cidade na cena em que, pela luz dos olhos dela, ele é visto, ainda que não seja reconhecido.

A cirurgia, ao mesmo tempo em que restituiria a tão almejada visão para a florista, é antevista por Chaplin com receio. Pois o que promoveu a possibilidade amorosa entre eles foi a impossibilidade dela reconhecê-lo visualmente como todos o reconheciam: como um vagabundo.

O encantamento amoroso e o “sujeito-voyeur”

O encantamento amoroso de Chaplin pela florista quando percebido apenas pelo signo da ausência de luz, revela mais uma casualidade dada pela impressão ‘errada’ dos sentidos alterados, faltosos ou mesmo pela condição desfavorecida de Chaplin, o vagabundo, que não poderia perder a chance de se aproximar de alguém que não pode ver quem ele ‘realmente’ é. Entretanto, o encontro amoroso dos dois pode também ser percebido pela perspectiva de Calhoon em sua análise sobre este filme e, particularmente, sobre este encontro:

“The tramp, his comical awkwardness supported by Chaplin’s own dazzling agility, finds an image of physical cohesiveness in a person who, like him, is so emphatically an object but not a subject of sight.” (Calhoon, 2000: 384-5).

Chaplin e a florista estão no mundo de uma forma compartilhada que se refere a serem vistos e denominados sempre pelo olhar dos outros¹⁷. O olhar deles sobre o mundo é interpretado como fruto de um equívoco, na medida em que ele procura ser quem não é e ela acredita que ele seja quem ela sonha. Ainda segundo Calhoon, “Blind, she is the medium of a shared hallucination.” (Calhoon, 2000: 384)¹⁸

Esta autora não quer dizer que o encantamento amoroso entre eles é uma alucinação, mas que o olhar que assiste a esse encontro (o olhar do espectador) é primeiramente fisgado pela idéia de necessidade de visão para a percepção ‘real’ do mundo e do outro. Podemos perceber a construção do filme numa ambigüidade desconcertante, pois ao mesmo tempo em que é reificado o mundo habitado por corpos oculocêntricos – ou seja, que tem como centro o olho, com todas as implicações desta forma de estar no mundo, quais sejam, distanciamento do outro e subjetivação comandada por imagens –, também assistimos à desconstrução deste mesmo mundo – ou seja, a sabotagem da totalidade do visto e do “sujeito-voyeur”¹⁹:

“This *as if*, which is the heart of Chaplin pantomime and of pantomime generally, inhabits the gap between the imaginary and the lack over which it is superimposed. Chaplin’s acting represents as explicitly absent the plenitude that more naturalistic modes of performance, in the guise of an indivisible spectacle, would restore. Such illusion is conditioned on the lack of apparent self-awareness, which in turn affords the spectator the pleasure of watching without being seen. Not coincidentally, Charlie’s attempts at watching the blind girl unobserved are punished, as when she, unaware of his presence, empties a pail of water in his face.” (Calhoon, 2000: 390)

O olhar que procura tudo ver e instaura a distância polissêmica do significado é elencado no filme a partir de digressões. Partindo de uma cega – sempre objeto do olhar

¹⁷ Em “O Horizonte Discursivo do Olhar: falas de cego sobre o ver e o não ver”, Otero dos Santos analisa, entre outras coisas, modos de ver em psicanálise e observa que nesta perspectiva somos todos (videntes e cegos) objetos do olhar:

“A psicanálise nos mostra que o sujeito é desde já olhado, seja ele sujeito da visão ou não. O olhar não falta para aqueles que não vêem. Somos todos objeto do olhar (e não sujeitos). O olhar iguala cegos e videntes em sua potência de transformar sujeito em objeto, não na coisa temida pelos pensadores que configuram o momento denominado por Jameson de olhar colonial, mas na própria coisa de cada um de nós, o objeto causa do desejo, irrepresentável para nós, porém sempre retornável na marca de nosso desejo.” (2005: 21).

¹⁸ Cony acrescenta que “(...) *City Lights* obedece a uma concepção inversa dos demais filmes de Chaplin: os outros partem da realidade para o sonho; este parte do sonho para a realidade.” (Cony, 1967: 107)

¹⁹ Agradeço a Julia Otero dos Santos por compartilhar seus textos comigo. A partir deles pude fazer esta reflexão que ela já esboçara. Agradeço especialmente também pela denominação “sujeito-voyeur” cunhada por ela.

dos outros e nunca sujeito de seu próprio olhar –, nos encontramos com Chaplin – também objeto do olhar social do outro que vê nele a falta de dinheiro, de lugar para dormir, de trabalho etc. Estes olhares se encontram sob o signo da falta, ou da ausência de luz. Suas percepções sobre o mundo e o outro incitam a dúvida de acordo com o “sujeito-*voyeur*” que a todos olha e a tudo conhece, mesmo que não seja visto, nem sinta a textura, o sabor ou os cheiros do que postula conhecer em sua experiência oculocêntrica totalizadora. Este “sujeito-*voyeur*” - que aqui pode ser tanto um sujeito genérico quanto os expectadores do filme – tem sua experiência de distanciamento desafiada pelo banho (de água fria?) de Chaplin. A ilusão de distância que permite uma ausência do corpo que olha em direção ao corpo que é visto é chamada a comparecer, em presença²⁰.

Nós, que assistimos ao filme, temos então um encontro com a polissemia dos significados, na medida em que nem tudo será percebido por uma experiência oculocêntrica comum²¹. O descolamento da linearidade com que percebemos o filme, nos leva a um outro patamar onde iremos encontrar os signos investidos dos significados que comunicam de uma forma que não é total, mas polissêmica. Aqui estamos falando então de algo capaz de mudar o sentido dado à seqüência, como se fosse possível re-significar todos os olhares, todas as relações e encontrar, enfim, o que está além de um patamar orientador inicial.

²⁰ No *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago, as pessoas que cegaram ou estiveram em contato com cegos são levadas a um hospital, para que a cegueira misteriosa não se alastrasse. Porém, entre os internados há uma mulher - a esposa do médico oftalmologista -, que enxerga. Em determinado momento, ela se questiona sobre o fato de estar entre cegos que não podem vê-la e que, sem saberem, são observados por ela:

“A mulher do médico olhou, viu a rapariga tirar os óculos devagar, a disfarçar o movimento, depois meteu-os debaixo do travesseiro, enquanto perguntava ao rapazinho estrábico, Queres outra bolacha. Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou.” (Saramago, 2001 [1995]: 71)

O *voyeurismo* da mulher do médico corrobora a idéia de distancia da visão, a idéia de propriedade sobre o visto sem que haja nenhuma promiscuidade entre quem vê e o que é olhado. E, apesar dela pensar que só ela vê e sabe que vê (além de seu marido), em outro momento tem seu *voyeurismo* também desafiado:

“Eu sei que a senhora vê, disse uma voz muito baixa. A mulher do médico estremeceu de surpresa, e murmurou, Está enganado, aonde é que foi buscar esta idéia, vejo tanto como qualquer dos que aqui estão, Não me queira enganar a senhora, eu sei bem que vê, mas esteja descansada que não digo a ninguém, (...)” (Saramago, 2001 [1995]: 75).

²¹ Como já foi dito, a diferença de percepção assenta também na diferença de classe. A análise de Calhoun, no entanto, encontrou uma analogia entre a florista cega e o vagabundo como aqueles que não vêem, por serem todos objetos do olhar e nunca sujeitos.

O encantamento amoroso e o símbolo-flor

O encontro de Chaplin com a florista é mediado, em momentos cruciais, pela presença da flor. Chamo aqui a flor de símbolo e o faço após proceder a análises anteriores, por acreditar que aquilo que liga este objeto (ou mesmo personagem) a seu significado implica em todo o percurso feito ao longo do filme²².

Quero destacar três cenas de primordial importância para a referida análise do símbolo-flor: a primeira é a venda da flor no início do filme e o encontro sinestésico promovido pela colocação da flor na lapela de Chaplin; a segunda é a abordagem de Chaplin à florista quando esta andava pela calçada vendendo flores, sendo que neste momento, ele lhe compra todas as flores do cesto; a terceira cena refere-se ao desfecho do filme, nela o encontro é mediado por uma flor achada no chão que levará Chaplin a ser interpelado pela florista.

Nestas três cenas a flor media os encontros e contribui para a construção de uma ponte contínua entre dois mundos. Se, anteriormente, a luz fora analisada como um “símbolo dominante” do qual eram expandidos por analogia ou oposição outros tantos signos, o que ocorre com o símbolo-flor é algo diferente. A flor não está nem relacionada à cegueira, nem à visão. Em momento algum existe uma mudança nos usos da flor ou no seu significado de acordo com a ausência-presença de luz.

Quando na cena inicial, a florista toca a lapela de Chaplin, ela o reconhece taticamente, ainda que permanecendo em sua cegueira. Já quando Chaplin lhe compra todas as flores do cesto, a florista continua a reconhecê-lo, cegamente, como um homem rico. E, finalmente, quando Chaplin encontra a flor no chão, ocorre que toda a potencialidade dos encontros anteriores, mediados pela flor, se torna explícita: o símbolo-flor não significava apenas um mero encontro entre Chaplin e a florista, mas era aquilo que tornara também possível aquele encontro.

Fatidicamente, o significado dado ao despertar da flor na cena final é a falência amorosa. Entretanto e, a despeito de qualquer inferência prévia, é o mesmo despertar

²² Na tipologia peirciana dos signos, como já mencionado anteriormente, “Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna signo se não houvesse um interpretante” (Peirce, 2005: 74). Assim, o símbolo-flor só pode ser percebido por operações analógicas ou uma convenção, diferentemente do ícone e do índice que independem do interpretante e podem ser percebidos por relações de semelhança e contigüidade, respectivamente.

que irá promover, finalmente, a transposição permanente entre os dois mundos, pois a florista, diante desta triste cena, resolve oferecer a Chaplin uma flor nova, perfeita, com todas as suas pétalas. Ao fazê-lo, toca-lhe novamente a lapela, num evento recorrente no filme, cujo intuito não sinaliza apenas a redundância para quem assiste à cena, mas a expansão dos significados que remete a uma experiência mútua anterior.

Ao contrário de todas as contraposições verificadas ao longo do filme, o que surge na cena final é a possibilidade do encontro amoroso. A flor que se despetala anunciando um desfecho infeliz, é substituída pela florista por uma nova flor que, em oposição à anterior, já morta, continuara a proporcionar o encontro: um encontro marcado agora por toda a luz dominante – a luz com sua visão, sua percepção ‘real’ do mundo.

Neste último encontro ocorre o reconhecimento pleno de Chaplin pela florista. Ela o vê nitidamente como um vagabundo... Poderia ela, então, sequer associá-lo ao homem rico que lhe concedera o dom da visão? Poderia, se não fosse a flor, o símbolo de maior poder que qualquer outro signo de pobreza, escuridão, inverdade ou inconsciência. O símbolo-flor contém em seu significado maior o encontro ‘real’ propiciado, não pela luz ou qualquer outra coisa, mas pelo amor.

A flor encontra-se investida daquilo que tem o poder de neutralizar todos os pares de oposição oriundos da ausência-presença de luz. Quando penso na mediação entre os dois mundos e não na sua oposição dada pela flor, atribuo a ela um lugar destacado devido ao fato deste símbolo proporcionar a eficácia desejada na performance ritual. “Como evento, o rito é eficaz e alcança os resultados desejados mediante uma performance simbólica” (Peirano, 1995:108).

A flor é um símbolo que dispensa a luz e, pensar sobre isto após termos procedido à análise do filme a partir da luz enquanto “símbolo dominante”, desloca as atribuições encontradas anteriormente. Se possuir luz significava ter visão, ter um conhecimento real do mundo e das pessoas – o que colocava a florista cega numa relação de permanente inferioridade perceptiva, na medida em que era constantemente percebida como alguém que estava sendo enganada pela sua percepção –, ter luz por meio da cirurgia que traz de volta a visão, não significou, automaticamente, passar a compartilhar de uma mesma referência visual do mundo.

A visão não surge para a florista no topo da hierarquia dos sentidos. Não é o sentido eleito para relacionar o que se percebe no mundo ao que representamos para nós mesmos. Ver não é a relação do conhecimento, e não porque ela seja cega, mas porque quando ela passa a ver é o toque que irá relacionar Chaplin a quem ele é. Tal reflexão retira a idéia de escuridão associada ao cego, como uma idéia negativa, como uma idéia que coloca o cego e a sua percepção de forma incompleta, como se a visão fosse a única forma de relação entre a realidade e o que podemos chegar a conhecer nela.

A construção dos significados percebidos ao longo do filme dá à luz, em sua ausência-presença, o reconhecimento da intermediação das relações. Ou seja, possuir luz significa ver o mundo verdadeiramente; não possuí-la, significa uma percepção falsa da realidade. Entretanto, a noção de verdade – e, portanto de luz – termina por ser simbolicamente atribuída ao símbolo-flor (um símbolo que dispensa a luz e que com isso, dispensa também toda a percepção centrada na visão como forma de conhecimento inequívoca), pois é ele quem irá promover o reconhecimento do mundo real, das pessoas reais, do que está além dos próprios olhos.

CAPÍTULO 2

Às margens do olhar

Análise do conto: “Em Terra de Cego”

“É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar”.

(Merleu Ponty, “O Olho e o Espírito”, 2004: 21)

O conto de Herbert George Wells, “The country of the blind”, traduzido para o português como “Em Terra de Cego”, data de 1899 e foi compilado no livro organizado por Ítalo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Tal conto tem como enredo a queda de um homem que enxerga em um lugar habitado apenas por cegos. A cegueira é abordada com o privilégio da inversão dos significados comumente associados a ela e ao mundo no qual está inserida. Aqui o estranho, diferente e impróprio não será a ausência de visão. Tal temática – um único vidente entre uma maioria cega - revela a dimensão de questionamento suscitada pelo sentido da visão: o que faz o olhar sozinho, que tipo de conhecimento ou poder lhe é intrínseco, como o mundo seria sem a visão para reconhecê-lo?

Vidência e cegueira revelam a dimensão hierárquica instaurada na nomenclatura da diferença que se constrói a partir dessa oposição. O primeiro termo, vidência, serve, ao mesmo tempo, para definir a normalidade e julgar a falta da mesma. A diferença construída nesta relação é, portanto, sempre de falta. A falta de um predicado naturalizado e imprescindível, a visão. Como propõe Hertzfeld, a alteridade sempre “aparece como uma carência ou deficiência numa qualquer qualidade, supostamente imanente, como o individualismo ou a fé.” (2003: 58). O padrão de mundo percebido primordialmente pela visão é assim uma base de comparação oculocêntrica, com todas as implicações contidas nesta afirmação, quais sejam, centralização hierárquica da percepção e, conseqüentemente, exclusão de outras formas de percepção. Entretanto, o

que aconteceria se o primeiro termo da relação - aquele que define hierarquicamente a oposição, ou seja, a vidência – deixasse de ser o termo de referência ou, o que aconteceria se não houvesse uma oposição pautada na presença-ausência de visão?

Tais questionamentos se diferenciam substancialmente daqueles que nos acostumamos a defrontar quando temos um cego diante de um mundo cuja maioria é composta de videntes. Aqui a coletividade é de cegos, hiperbolicamente pensada como dominante. Ou seja, o mundo será pensado a partir de uma perspectiva na qual a visão não se configurará no topo da hierarquia dos sentidos. Ao contrário, a visão será desafiada enquanto signo total do conhecimento.

“Em Terra de cego”, vidente e cego invertem suas ordens de aparição no mundo, invertendo também o mundo que pretendem predicar, ordenar, instaurar, significar. O que interessa nessa forma de construção dos significados é que o mundo será outro para aqueles que pensam lhe predicar todas as qualidades importantes, imprescindíveis e irrefutáveis, o vidente. Quem estará fora de seu turno não será o cego, mas aquele que pensa que vendo antecipa o conhecimento do mundo e, portanto, o tem na palma da mão.

À visão – com sua pretensão de ter o mundo na palma da mão – é revelada a necessidade de tocá-lo, senti-lo e apalpá-lo para tê-lo, enfim, em sua palma. Por trás dessa idéia simples, o que a metáfora do conto sugere é o encontro com uma experiência que não pode ser confrontada pela experiência da visão e não, simplesmente, porque quem vê nunca saberá ‘o que é’ ou ‘como é não ver’, mas e, principalmente, porque não é só pela visão que estamos no mundo e podemos percebê-lo. Ao mundo é dado um outro estatuto perceptivo que não passará somente pela visão com o seu distanciamento e centramento no sujeito perceptivo ou “sujeito-voeyur”. O mundo se revelará atuante e os caminhos dessa atuação nos serão mostrados pela experiência da cegueira que não estará em oposição à vidência, nem a terá como referência.

A inversão ocorrida neste conto, difere daquela pensada no capítulo anterior, pois não é autorizada pela performance ritual tragicômica de um encantamento amoroso. O mundo percebido pelo sentido da visão será desafiado aqui em sua proeminência e também em sua capacidade de conferir significados. Assim, a inversão ocorrida remeterá não só a uma comunicação entre sujeitos que percebem o mundo de forma distinta, mas a um

mundo que é também distinto e que, portanto, se distingue daquele que é pensado como percebido somente pela visão.

A análise do conto será feita em duas partes complementares. A primeira (Parte I: Seqüência de cenas) remete à organização serial ou “sintagmática” do conto e será abordada no sentido da percepção de como os eventos que compõe a seqüência narrativa encontram-se organizados. Tal abordagem acompanha a própria seqüência na qual o conto é narrado, como num filme que segue, cena após cena, um roteiro, permitindo o desenvolvimento do que se quer comunicar. A segunda parte (Parte II: Considerações sobre o conto) surge da primeira. É a partir deste olhar retilíneo que procurarei pensar nos significados verticalmente depreendidos ou nas “relações associativas” construídas pela história narrada ²³.

Parte I: Seqüência de cenas

1) Na região mais selvagem dos Andes, separado do mundo dos seres humanos devido à erupção vulcânica do Mindobamba, fica um misterioso vale entre as montanhas: a Terra dos Cegos.

2) A história desta Terra começa com a chegada dos seus primeiros colonizadores - mestiços peruanos – que vieram fugindo da cobiça “de um malvado governante espanhol.” (Wells, 2004 [1899]: 494).

3) O vale maravilhoso teve a sua felicidade toldada definitivamente pelo surgimento inesperado de uma doença: a cegueira. Tal doença encontrava-se relacionada à época ao pecado e não a “germes” ou “infecções”, como sugere o conto. Um dos colonizadores que saíra do vale em busca da cura contra o mal que os acometia, buscava justamente um templo capaz de simbolizar a fé daquele povo para espantar os seus pecados: “Ele queria que um templo – bonito, barato, efetivo – fosse erguido no vale; queria relíquias

²³ Assim como foi sublinhado no capítulo anterior, esta análise também compartilha das idéias de Saussure sobre o sintagma e as relações associativas para a percepção de como duas ordens de relações constroem o sentido da linguagem.

e coisas assim, e todos aqueles poderosos símbolos da fé, objetos abençoados, medalhas misteriosas e rezas.” (Idem: 495).

Entretanto, não pode finalizar seu intento. A erupção do Mindobamba cortou definitivamente os caminhos que ligavam o vale entre as montanhas ao lado de fora. A população do vale, esquecido e isolado, com o passar do tempo ficou toda cega: os velhos, “tateantes e parcialmente cegos”, os jovens vendo “enevoadamente” e as crianças nascidas deles “nunca enxergaram nada.” (Ibdem).

4) O colonizador peruano que saíra do vale ficou impossibilitado de voltar depois da erupção do Mindobamba. A história que contou fez nascer uma lenda. “(...) a lenda desencadeada por sua história infeliz e mal contada se desenvolveu numa história sobre uma raça de seres humanos cegos vivendo em algum lugar ‘para lá das montanhas’, a qual ainda pode se ouvir hoje.” (Ibdem).

5) A vida no vale não enfrentava dificuldades naturais, não havia animais peçonhentos, apenas as dóceis lhamas. Além disso, como a cegueira acometeu primeiro e definitivamente as crianças e os jovens, os velhos lhes serviram de guias para que pudessem conhecer o vale, “e quando, no fim, a visão morreu entre eles, a raça sobreviveu.” (Idem: 496).

A graduação com que a visão ia sendo perdida e a adaptação ao vale fez com que a população se acomodasse à cegueira. “Os que viam tinham se tornado parcialmente cegos tão gradativamente que mal notaram sua perda de visão.” (Ibdem).

6) “Esqueceram muitas coisas; descobriram outras. Sua tradição do mundo mais amplo de que tinham vindo adquiriu um acento incerto.” (Ibdem). Líderes nasciam nas gerações que se seguiam e os problemas econômicos e sociais eram resolvidos.

7) “Chegou uma hora em que nasceu uma criança que estava a quinze gerações daquele ancestral que saíra do vale com uma barra de prata para buscar a ajuda de Deus, e que nunca voltara. Por volta dessa época aconteceu que um homem veio do mundo externo para essa comunidade. E esta é a história desse homem.” (Ibdem).

A partir desse momento, o conto prossegue narrando a lenda da Terra dos Cegos por meio da história do homem que vem do mundo externo.

Um montanhês chamado Núñez, da região próxima a Quito, fora contratado por uma equipe de ingleses para substituir um dos três escaladores suíços que ficara doente. Na tentativa de escalar no Parascotopetl, “o Matternhorn dos Andes”, este homem se perdeu para o mundo externo (Ibdem).

8) A queda misteriosa de Núñez se deu assim:

“Sua pista ia direta à beira de um precipício medonho, e, para lá disso, tudo estava escondido. Muito, muito lá embaixo, e enevoados pela distância, eles podiam ver as árvores subindo de um vale estreito, fechado – a perdida Terra dos Cegos. Mas não puderam saber que era a Terra dos Cegos – nem distingui-la de modo nenhum de qualquer outro trecho estreito de vale lá em cima. (...) Até hoje o Parascotopetl se ergue numa crista inconquistada (...)” (Idem: 497).

9) Na queda, as ferramentas de Núñez desapareceram (Ibdem).

10) Depois da queda, Núñez acordou e avistou um vale com habitações:

“(...) vislumbrou bastante distintamente um grupo de cabanas de pedra de construção não familiar. Às vezes o seu progresso era como escalar ao longo da face de uma parede, e depois de um tempo o sol nascente parou de brilhar sobre o desfiladeiro, as vozes dos pássaros morreram ao longe, e o ar se tornou frio e escuro em torno dele. Mas o vale distante, com suas casas, era por isso mesmo cada vez mais brilhante.” (Idem: 498).

11) Depois de caminhar em direção ao vale, finalmente estava próximo das casas: “Elas pareceram muito estranhas para seus olhos e, na verdade, todo o aspecto daquele vale se tornou, à medida que o olhava, mais estranho e menos familiar.” (Idem: 499).

12) No alto do vale havia um muro que o cercava. Núñez observou uma “estranha qualidade urbana” do lugar: muros, canal circular, caminhos pavimentados com pedras pretas e brancas, casas distribuídas numa fileira contínua de cada lado da rua, rua surpreendentemente limpa, casas multicoloridas com portas e sem janelas (Ibdem).

Neste momento, Núñez faz sua primeira alusão à cegueira: “(...) e foi a visão desse colorido selvagem que trouxe primeiro a palavra ‘cego’ aos pensamentos do explorador. ‘O bom homem que fez isso’, pensou, ‘deve ter sido tão cego quanto um morcego’.” (Ibdem).

13) Núñez avista algumas pessoas no vale: mulheres dormindo em amontoados de grama, crianças também dormindo e três homens caminhando em fila, carregando baldes d'água e bocejando, como se tivessem passado a noite em claro.

14) Núñez posicionou-se visivelmente e deu um grito. “Os três homens pararam e moveram as cabeças como se estivessem olhando em torno deles.” (Idem: 500). Núñez gesticulou mas eles não pareceram vê-lo. Depois eles gritaram. “Núñez berrou de novo, e enquanto gesticulava de novo sem resultado, a palavra ‘cego’ surgiu bem clara em seus pensamentos. ‘Esses loucos devem ser cegos’, disse.” (Ibdem).

Quando se aproximou deles teve certeza de que eram cegos, “Estava convencido de que esta era a Terra dos Cegos de que falavam as lendas. A convicção havia se apossado dele, assim como um sentimento de grande e na verdade invejável aventura.” (Ibdem).

15) Núñez é percebido como um homem ou um espírito vindo das rochas. Ao mesmo tempo, Núñez é acometido pelo pensamento do provérbio, tal qual um refrão entoado em sua mente: “Em terra de cego, quem tem um olho é rei.” (Ibdem).

16) Núñez falou com eles utilizando os olhos: “‘Venho do alto das montanhas’, disse Núñez, ‘fora deste lugar aqui – onde os homens podem ver. De perto de Bogotá, onde há cem mil pessoas e não se vê o fim da cidade’.” (Ibdem).

17) Seguraram Núñez e o apalparam. Acharam estranho seu olho com “pálpebras piscantes”, a textura do seu cabelo, duro como o pêlo de uma lhama: “‘Ele é áspero como as rochas que o pariram’, disse Correa, investigando o queixo não barbeado de Núñez e sua mão ligeiramente úmida. ‘Talvez se torne menos áspero’.” (Idem: 501).

18) Dialogam sobre suas possíveis origens que remetem a uma contradição entre quem saiu e que entrou no mundo: “‘E você veio para o mundo?’, perguntou Pedro. ‘Saí do mundo.(...)’.” (Ibdem). Respondeu Núñez.

19) Resolveram levar Núñez para os anciãos, mas antes gritaram para avisar à população, pois este era um evento muito importante e as crianças poderiam se assustar. Tomaram-no pela mão para guiá-lo, mas Núñez disse: “‘Posso ver’.” (Ibdem).

Ao enxergar e dizer que o faz não atenta para os obstáculos no caminho e tropeça, o que é lido pelos cegos como uma imaturidade perceptiva. “‘Os sentidos dele ainda são

imperfeitos’, disse o terceiro cego. ‘Tropeça e fala palavras sem sentido. Levem-no pela mão’.” (Idem: 502).

20) Ao encontrar-se com o restante da população, foi cheirado e tocado. Além de já ter sido denominado de áspero, passou a reconhecer, por si mesmo, que “sua voz parecia mais áspera e rude em relação aos tons deles, mais suaves.” (Ibdem).

21) Núñez insistia em dizer que vinha de Bogotá:

“Um garotinho acariciou a mão de Núñez. ‘Bogotá’, disse debochando.

‘Ai! Uma cidade, comparada à sua aldeia. Venho do grande mundo. Venho do grande mundo – onde os homens têm olhos e vêem.’

‘O nome dele é Bogotá’, disseram.” (Ibdem).

Seu nome inicial ou aquele que pretendia sustentar é prontamente substituído por Bogotá.

22) Os cegos que conduzem Núñez são os seus guias: apesar de Núñez ver, não caminha corretamente – ou como manda o figurino – e precisa ser orientado em seus primeiros passos no mundo: “‘Um homem selvagem que veio das rochas’.” (Ibdem). “‘Ele acaba de ser criado. Tropeça quando anda e mistura palavras que não querem dizer nada quando fala’.” (Idem: 503).

23) Núñez é levado aos anciãos. Eles lhe falaram sobre como o mundo havia sido criado quando primeiro surgiram “coisas inanimadas sem o dom do tato” (Ibdem). Depois lhe falaram sobre a divisão temporal: quente e frio, o quente era ótimo para dormir (ou seja, quando havia sol) e o frio era ótimo para trabalhar (ou seja, quando não havia sol).

Núñez percebe que:

“Muita coisa de sua imaginação tinha murchado junto com seus olhos; e eles criaram para si mesmos novas imaginações com seus ouvidos e dedos cada vez mais sensíveis. Lentamente Núñez se deu conta disso; que sua expectativa de admiração e reverência em relação à sua origem e seus dons não iria frutificar; (...)”. (Ibdem).

24) Para os cegos, Núñez havia sido especialmente criado para aprender a sabedoria deles, por isso ele precisava ter coragem. Mas Núñez não se conforma com a

diminuição de sua capacidade: “‘(...) Vejo que preciso trazê-los à razão. (...)’.” (Idem: 504).

A visão é pensada por Núñez como a capacidade de ver as coisas como elas realmente são, numa equivalência entre aquilo que se vê e a realidade. Naturalmente, esta idéia, na Terra dos Cegos, não tem o menor sentido. Mas mesmo assim e, ultrapassando os limites da suposta equivalência entre o que se vê e o que é real, a visão ainda funciona para Núñez como um equivalente da razão. O que se vê é tanto real quanto define a única forma de realidade possível; o mundo que se percebe sem passar pelo olhar é irreal porque não é racional, não está na ordem das coisas percebidas como elas realmente são, mas na ordem das coisas percebidas pela desrazão, alucinação, cegueira.

25) Ao contemplar as belezas do vale, Núñez agradece por ter sido dado a ele o “dom da visão” (Ibdem).

Com o intuito de mostrar o que a visão era capaz de proporcionar a um ser humano, Núñez tenta se esquivar quando o procuram e percebe que o som de seus passos o delata, mesmo que para ele sejam inaudíveis. “‘Por que você não veio quando o chamei?’”, disse o cego. ‘Você precisa ser levado como uma criança? Não pode ouvir o caminho enquanto anda?’” (Idem: 505). Núñez podia ver o caminho e isso lhe parecia suficiente.

26) Núñez tentou explicar-lhes a visão em vão: “‘(...) desistiu de vez desse assunto, e tentou mostrar-lhes o valor prático da visão.’” (Idem: 507). Propôs ir até o alto do vale com um acompanhante e descrever tudo o que acontecia na aldeia, entretanto tudo o que era relevante para aquela gente acontecia “dentro ou atrás das casas sem janelas – as únicas coisas de que tomavam nota para testá-lo – e dessas coisas ele não podia ver ou dizer nada (...)’.” (Idem: 507).

A contraposição entre visão e cegueira que Núñez procura postular para basear seu poderio não é percebida pelos cegos que desconhecem, inclusive, o sentido da palavra cego. Aos poucos, Núñez vai percebendo como seria difícil se proclamar rei.

27) Núñez pensou em usar a força para fazer valer o poder de sua visão. Porém, logo percebeu que não poderia atacar um cego a sangue-frio. “Começou a perceber que não

se pode nem lutar com ânimo contra criaturas que estão numa situação mental diferente da sua.” (Ibdem).

28) Núñez pega uma pá e, mesmo sem os ter atacado, eles percebem sua ação e se prontificaram a contê-lo. Núñez foge para os arredores do muro que cercavam o vale. Logo depois, cegos com pás chegam perto dele e insistem para que largue a pá. Núñez, por sua vez, insistia para que eles o deixassem em paz, se não iria machucá-los...

Depois de atingir um dos cegos e fintar outros, tropeçar etc., fugiu por uma portinhola no muro. “E assim acabou o seu golpe de Estado.” (Idem: 509). Ficou fora dos limites do muro que separava o vale dos cegos durante dois dias e duas noites. Pensava sobre seu intento de conquistar aquele povo e percebia que “não havia uma maneira factível. Não tinha armas, e agora seria difícil obtê-las.” (Ibdem).

Os motivos que impediam Núñez de assassinar os cegos se relacionavam à sua civilidade - “A doença da civilização o tomara mesmo em Bogotá (...)” (Idem: 510). – e, ao fato de que, mesmo matando um deles para impor respeito, em algum momento necessitaria dormir.

29) Núñez termina por voltar à Terra dos Cegos rastejando, num ato de rendição que irá incorporar todas as verdades predicadas pelos cegos a fim de que sua aceitação-retorno seja possível: “‘Eu enlouqueci’, disse. ‘Mas eu tinha acabado de ser criado’.” (Ibdem).

30) Núñez se submete a eles por não haver outro modo de vida. Sua submissão é aumentada pelos cuidados que depreendem a ele quando fica doente. Chega finalmente a duvidar de si mesmo:

“E filósofos cegos vinham e falavam a ele da pecaminosa leviandade de sua mente, e o repreenderam de tal maneira por suas dúvidas sobre a tampa de rocha que cobria sua panela cósmica que ele quase duvidou se na verdade não era vítima de alucinações ao não ver a tampa lá em cima.” (Idem: 510-11).

A visão era para Núñez o único meio de verificação de todas as verdades e nisso consistia o seu erro ao julgar os outros e a si mesmo. A razão, como equivalente naturalizado da visão, escondia a possibilidade de outra fundamentação da mesma na Terra dos Cegos e, quiçá, a sua inexistência. Entretanto, a razão na Terra dos Cegos certamente existia, como nos mostra a sua filosofia, e encontrava sua equivalência numa relação entre os sentidos e o mundo. Assim podemos perceber a frustração de Núñez ao

olhar para o céu e lá não ver a tampa que cobria o mundo. Ela não poderia ser vista, pois não era percebida pelo olhar. Aquilo que a tornava existente no mundo perpassava uma racionalidade pautada em relações distintas do “ver para crer”.

31) “Então Núñez se tornou um cidadão da Terra dos Cegos, e esse povo deixou de ser um povo generalizado, eles se tornaram individualidades familiares para ele, enquanto o mundo além das montanhas se tornou cada vez mais remoto e irreal.” (Idem: 511).

32) Núñez se interessa por Medina-satoré, filha caçula de Yacob, seu patrão. Medina-satoré não tinha amante por não apresentar as características aprazíveis da beleza feminina na Terra dos Cegos: maciez na pele e suavidade na voz. Além disso, tinha longos cílios que traziam a percepção de uma composição deformada de seu rosto. Para Núñez, suas pálpebras menos afundadas e vermelhas que as da maioria da população do vale, conferiam a ela a capacidade de poder repentinamente abrir seus olhos. Núñez passou a buscar oportunidades de estar perto dela, com a esperança de resignar-se pela conquista amorosa e passar o resto de sua vida na Terra dos Cegos.

33) O primeiro movimento de Núñez que indica uma forma de reconhecimento recíproco entre ele e Medina-satoré se dá quando Núñez pousa sua mão sobre a dela. O toque promove uma aproximação que faz com que haja uma percepção diferenciada do outro para a cega.

34) Ao se apaixonar e ter sua paixão correspondida por Medina-satoré, Núñez ao mesmo tempo em que se distanciava do mundo do lado de fora, também procurava sussurrar a sua amante as belezas da visão: “A visão parecia a ela a mais poética das fantasias (...)” (Idem: 512).

35) A paixão dos dois suscita a discussão sobre um possível casamento que, no entanto, é terminantemente reprovado pelo restante da comunidade, principalmente pelos anciãos. O problema não era o valor de Medina-satoré, visto que não havia outros interessados nela, mas o pouco valor dado a Núñez enquanto ser humano: “(...) uma coisa abaixo do nível permissível para um ser humano.” (Ibdem).

36) A tristeza de Medina-satoré, que realmente demonstrava amar Núñez, comove seu pai, Yacob, que leva a questão aos anciãos: “Ele está melhor do que já foi. Muito provavelmente um dia vamos julgá-lo tão bom quanto nós próprios’.” (Idem: 513).

37) Um dos anciãos, o grande médico, curandeiro dos cegos, teve uma idéia: curar Núñez por meio de uma cirurgia que retiraria aquilo que o afetava, seus olhos ou “corpos irritantes” (Ibdem). Para o médico, os olhos - no lugar da depressão que deveria existir no rosto dele - eram a fonte da afetação cerebral. Aqueles longos cílios e as pálpebras moventes seriam as causas da irritação e da mente distraída.

38) A proposta que levaria Núñez a se tornar um homem são foi levada a ele por Yacob, porém não foi tão entusiasmadamente recebida quanto se esperava. Apesar de tudo, de estar vivendo na Terra dos Cegos, para Núñez seu mundo ainda era a visão (Ibdem). Mesmo que a cirurgia fosse a condição para ficar ao lado de Medina-satoré, como poderia abdicar daquilo que fazia com que ele a amasse contemplativamente? A idéia de amá-la tatilmente o repugnava, como também o repugnava se pensar num mundo confinado por um teto rochoso.

Medina-satoré argumentava que, por vezes, preferia não ouvi-lo falando aquelas coisas. Apesar da visão lhe parecer “a mais poética das fantasias” (Idem: 512), não alcançava ser o mais poético dos sentidos, como talvez Núñez quisesse demonstrar. Por fim, Núñez percebe que consentir à cirurgia seria sua única possibilidade se quisesse mesmo ficar com Medina-satoré.

39) Núñez chega a seu último dia de visão. Pensa na dor que deveria ser suportada para se transformar num cidadão da Terra dos Cegos. A proximidade da hora do seu sacrifício é precedida pela despedida do olhar... O último dia de visão é melancolicamente sentido por Núñez. Ele se afasta do vale e o mira... “Pareceu-lhe que, diante desse esplendor, ele, e esse mundo cego no vale, e seu amor, e tudo, não eram mais do que um poço de pecado.” (Idem: 515).

40) Temos a descrição da saída de Núñez do vale – uma escalada difícil e sangrenta, como a queda que o levou para aquelas proximidades. Tal saída não chega ao ponto de levá-lo a um lugar definido, mas o afasta da Terra dos Cegos até que ela se torna invisível: “De seu lugar de repouso o vale parecia como se estivesse num poço e quase a uma milha de distância. Já estava difícil de enxergar, com a névoa e a sombra, embora os picos de montanha em torno dele fossem objetos de luz e fogo.” (Idem: 517).

41) Núñez “ficou bastante quieto por ali, sorrindo como se estivesse satisfeito simplesmente por ter fugido do vale dos cegos, no qual tinha pensado ser rei.” (Ibdem).

Parte II - Considerações sobre o conto

O conto, “Em Terra de Cego”, pode ser percebido como uma trama fantástica que tem como recurso primeiro um afastamento das possibilidades reais – a existência de uma Terra de Cegos -, aproximada de uma experiência possível na medida em que é elencada por uma lenda. Ao mesmo tempo em que sabemos ser praticamente impossível a existência de uma comunidade composta somente por pessoas cegas, dizer que ela existe como uma lenda, ou seja, como algo que se supõe ser verdadeiro e cuja necessidade de verificação não lhe é predicada, projeta a possibilidade de sua existência real no mundo. Além disso, a articulação dos elementos que compõe a trama - quais sejam, o surgimento da cegueira num povoado no meio dos Andes e a subsequente erupção do Mindobamba apartando a comunicação entre o lado de dentro das montanhas e o de fora -, possibilita também a existência remota de uma terra habitada somente por cegos (ainda que esta descrição do mundo possa ser interpretada como uma metáfora para afastamentos não estritamente naturais, como veremos adiante).

Tratando-se de ficção literária, podemos pensar na sua organização seqüencial, ou seja, nas orações ou cenas que se sucedem umas às outras, como uma forma que intenta produzir um contexto capaz de tornar os desdobramentos da trama possíveis: “(...) uma das funções essenciais da oração é a de projetar, como correlato, um contexto objectual que é transcendente ao mero conteúdo significativo da oração, embora tenha nele seu fundamento ôntico.” (Cândido, 1976: 15). Dessa forma, o fundamento real estará na própria narrativa que poderá inclusive se apoderar da fantasia para existir. É assim que Medina-satoré percebe a visão de Núñez como “a mais poética das fantasias” (Wells: 2004 [1899]: 512): a fundamentação real da visão, para ela, está no plano da fantasia, que não deixará, entretanto, de compor o real.

A produção de contextos ou de “contextos objectuais” permite ao autor individualizar e concretizar o mundo que pretende mostrar, aproximando a situação imaginária à realidade. Tal aproximação dependerá, portanto, muito mais da estrutura narrativa e do estilo do autor do que do próprio fato a ser narrado. A noção de verossilhança dada por Todorov de que “O verossímil é aquilo que carecemos de negar para permanecer na

verdade” (Todorov, 1974 [1968]: 96), se relacionará à própria verdade ou realidade fundada pelo conto, mais que a qualquer outra forma de julgamento exterior.

Segundo Rosenfeld, a organização estética do material literário permite tornar o mundo do romance plenamente verossímil. Este autor se utiliza do exemplo do pacto de Riobaldo com o diabo em “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa, para mostrar que o leitor aceita naturalmente tal realização, pois se trata de um livro de realismo mágico. A partir disso, a conduta do protagonista é percebida como verossímil. (Rosenfeld, 1976: 75-77).

Esta perspectiva utilizada para pensarmos uma obra literária ou, simplesmente, a ficção, ainda pode ser complementada com a distinção percebida na própria ficção entre o que ela instaura como verdadeiro e fictício. No caso do conto aqui analisado, esta oscilação é trabalhada pelas noções respectivas de história e lenda que trazem o sabor fantástico ao conto, na medida em que hesitamos em acreditar e, ao mesmo tempo, desconfiar daquilo que é narrado.

Em se tratando de um conto fantástico, podemos nos aproximar da definição de Todorov para esta forma narrativa. Sobre a sua definição de fantástico, o autor escreve:

“Este exige que três condições sejam percebidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, esta hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; (...) Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’.” (Todorov, 1970: 153-2).

A partir dessa perspectiva torna-se quase desnecessário dizer que o estatuto de realidade utilizado para pensarmos tanto este conto, quanto muitas outras obras de ficção deve ser alastrado. Até agora, estivemos atentos somente para a ficção, mas as reflexões suscitadas por ela nos levam também ao trabalho do etnógrafo - isso, é claro, se quisermos dar conta de realidades empiricamente fugazes que não são passíveis de serem julgadas ou apreendidas por critérios naturalizados de indução e verificação. O estatuto de realidade também deve ser alastrado em nossas reflexões antropológicas.

Na literatura antropológica é muito recorrente a desqualificação de outras crenças e práticas como menos científicas, mais mágicas, menos elaboradas no sentido da observação e da verificação dos resultados. As pessoas simplesmente acreditariam nestas práticas porque não teriam outra opção; não haveria um sistema melhor que o outro, porque não há outro. Em “O feiticeiro e sua magia” Lévi-Strauss fala sobre a constante reificação do sistema de crenças por meio das práticas xamânicas; a necessidade de comprovar o sistema como ordenador do mundo é mais importante que punir um eventual culpado de feitiçaria. Isso porque não haveria opção entre um sistema e outro, e sendo este o único disponível, é mais importante consolidar o sistema que tornou a feitiçaria possível (Lévi-Strauss, (1975[1957]: 201).

A forma de equacionar o mundo muitas vezes é percebida como ilógica em detrimento do sistema que procura e precisa sustentar para aquele mundo continuar existindo. Sendo que, o critério para julgar esta ilogicidade está sempre pré-estipulado por aquele que tem domínio do ‘real’ e da forma mais racional de percebê-lo como deveras é. Talvez um dos maiores exemplos da literatura antropológica sobre a expectativa de encontrar equivalentes da racionalidade do pesquisador na cultura estudada - que nem ocidental é, e, por meio dela, ainda tentar explicá-la -, esteja em *Oráculos, Magia e Bruxaria entre os Azande* (2005[1976]). Predicando a necessidade inalienável de uma forma de equacionar o mundo - ocidentalmente naturalizada – que prescreve o controle da natureza, conseqüentemente, Evans-Pritchard predica também aos Azande uma incapacidade crítica acerca de suas próprias crenças e práticas.

No texto “The Meaning of Magical Acts”, Tambiah faz uma re-leitura dos dados de Evans-Pritchard sobre a magia Zande procurando mostrar que os atos mágicos são regidos por uma lógica - diversa daquela requisitada por Evans-Pritchard - baseada na analogia “convencional persuasiva” (e não na analogia “científico preditiva”). A semântica do ritual mágico não estaria então baseada na tentativa de realização por meio de um raciocínio causal, onde a analogia deva estar ligada à previsão e verificação, passível de ser julgada como verdadeira ou falsa. Esta semântica tem o objetivo de persuadir, expandir os significados e o critério pelo qual é julgada é mais convenientemente entendido se o ritual foi corretamente executado, se foi legítimo, se a cerimônia foi performada de forma feliz (segundo os critérios postulados por Austin). Ou, quando algum elemento que compõe o ritual mágico encontra-se em desarmonia,

este pode ser considerado infeliz e não falso, pois a eficácia pode ser prejudicada por isso, por uma desarmonia, mas não seu estatuto de realização. (Tambiah, 1985).

Evans-Pritchard entrevê a realidade dos oráculos, da magia e da bruxaria por predicar-lhes a necessidade de uma lógica científico preditiva. Assim, entrevê também os Azande, pois deslegitima a realidade na qual seu mundo encontra-se instaurado e habitado pelos próprios Azande. De *Bruxaria, Oráculos e Magia* ficamos com a estranha impressão de sermos levados ao encontro de um mundo tão improvável quanto possível, na medida em que o autor mescla relatos sobre sua experiência pessoal com a bruxaria e, ao mesmo tempo, refuta a existência da mesma. Apesar de duvidar que a bruxaria realmente existisse, Evans-Pritchard chega a vê-la:

“Apenas uma vez pude ver a bruxaria em seu caminho. Ficava escrevendo até tarde, em minha cabana. Por volta de meia-noite, antes de me recolher, tomei de uma lança e saí para minha costureira caminhada noturna. Andava pelo jardim atrás de minha cabana, entre bananeiras, quando avistei uma luz brilhante passando pelos fundos do abrigo de meus criados, em direção à residência de um homem chamado Tupoi. Como aquilo parecia merecer uma investigação, comecei a segui-la até que um trecho de relva alta obscureceu minha visão. Corri depressa, atravessei minha cabana e saí do outro lado, de forma a ver aonde a luz estava indo; mas não consegui mais enxergá-la. (...) Nunca cheguei a descobrir a sua existência real; possivelmente um punhado de relva aceso por alguém que saía para defecar. Mas a coincidência da direção em que a luz se movia e a morte subsequente estavam de acordo com as idéias azande.” (Evans-Pritchard, 2005 [1976]: 42-3).

Nesse sentido, nos aproximamos da fórmula com que Todorov resume o espírito do fantástico: “‘Quase cheguei a acreditar’ (...). A fé absoluta, como a incredulidade total, nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (Todorov, 1970: 150). Para que a literatura antropológica não se pareça tanto com uma variação do gênero fantástico, seria interessante buscar nas realidades estudadas seu “fundamento ôntico” (Cândido, 1976: 15). Com isso, queremos dizer também: a própria realidade pode ser pensada como fantástica e, as aproximações da literatura antropológica ao gênero fantástico, podem remeter a essa realidade e não impor uma diferença entre realidades mais reais que outras.

A dúvida certamente compõe a experiência antropológica e quando cito este excerto de Evans-Pritchard não estou querendo condená-lo por ter sustentado argumentos tão distintos ao longo de seu trabalho, quais sejam, a certeza de que a bruxaria não existia e a quase-certeza de tê-la visto. Chamo a atenção para a pretensão certa com que

podemos nos ver julgando o outro por meio de nossos próprios métodos e meios de verificação da verdade, entendida como realidade. Em outra passagem de *Bruxaria, Oráculos e Magia*, Evans-Pritchard escreve: “Eu também me acostumei a reagir aos infortúnios no idioma da bruxaria e freqüentemente precisei me esforçar para controlar meu próprio apelo à desrazão.” (Evans-Pritchard, 2005 [1976]: 72).

Em *Tuhami – A Portrait of a Moroccan*, Crapanzano reflete sobre o desafio da experiência etnográfica quando, em busca de verdades ou simplesmente orientado por uma forma de validar o mundo, o antropólogo se equivoca sobre aquilo que procura perceber como verdadeiro ou real na fala do outro. Enquanto Crapanzano intentava confrontar a experiência de Tuhami buscando coerência nos fatos que este elencava, se distanciava do mundo que Tuhami comunicava. A realidade apresentada por Tuhami alastrava-se ao mundo onírico, era expressa pelo idioma demoníaco e tinha na metáfora a sua maior fonte de verdade (Crapanzano, [1985]). As discussões feitas nesta obra investem o mundo de possibilidades, ao invés de usurpar-lhe a subjetividade com que é sentido e significado e, por tanto, vivido simbolicamente e, não, simplesmente imaginado.

Posto isto, podemos voltar ao conto e nos debruçar primeiramente sobre a forma como instaura-se seu mundo particular, permitindo a sua existência. Um “mistério selvagem” ou uma “lenda” é evocado para compor a possibilidade da trama: a Terra dos Cegos fica num vale entre as montanhas dos Andes equatoriais, separada do restante do mundo, inclusive dos seres humanos. Esta cena inicial aparta a Terra dos Cegos do mundo e dos seres humanos, e é utilizada para compor a lenda permutada por histórias de pessoas que, transpondo as barreiras naturais, irão informar o mundo do lado de fora sobre o lado de dentro.

Como veremos ao longo desta análise, a transposição das barreiras naturais não constitui, por si só, a passagem entre estes mundos, donde podemos perceber que o isolamento erigido com bases naturais sustenta ainda isolamentos cujas conseqüências servem para definir diferenças. A forma de isolamento encontrada no conto pode ser entendida como uma metáfora para o isolamento de universos de significados com o qual nos deparamos.

Diferentemente das reflexões trazidas pela análise de “Luzes da Cidade” – onde a diferença encontra-se num mesmo mundo e orientada pelos sentidos diversos com que as pessoas constroem os significados –, as barreiras naturais servem aqui para naturalizar e erigir a separação entre um mundo contínuo, criando mundos separados e distintos um do outro. Justifica-se assim, por um suposto isolamento, a diferença de universos de significado que, neste caso, não repousa apenas na diversidade de sentidos acionados para significar e simbolizar o mundo, mas na diferença entre mundos ‘naturalmente’ separados.

Ao mesmo tempo em que as construções teóricas alçadas em mundos diferentes, criam a possibilidade de relativização a partir do encontro com a alteridade, o que se propõe verificar é de que forma esta alteridade existe em oposição a uma referência que denomina tanto a normalidade, quanto os critérios de julgamento da mesma. O mundo que temos como referência para pensarmos outros mundos pode surgir como uma condição ideal para tornar aberrantes as diferenças culturais e políticas (Herzfeld, 2003: 52), assim como as corporais.

A lenda

Sabe-se da existência remota do vale dos cegos porque um de seus habitantes vem para o lado de fora em busca de ajuda. Inicialmente, os primeiros colonizadores do lugar (mestiços peruanos) fugiram para lá por causa da cobiça “de um malvado governante espanhol.” (Wells, 2004 [1899]: 494). Um deles regressava para o lado de fora em busca de ajuda contra um novo mal que passou a acometê-los: a cegueira.

Em busca da cura para o mal, o mestiço peruano sai com muito esforço do vale. Sua localização remota e de difícil acesso impede tanto os que estão dentro de saírem facilmente, quanto os que estão fora de entrarem. Acreditava que a doença provinha do pecado²⁴, pois desde que chegaram naquele lugar nenhum templo fora construído.

A Terra dos Cegos passa a ser conhecida por meio dessa história “infeliz e mal contada” (como sugere o autor/narrador) que termina por se transformar numa lenda sobre um lugar habitado por pessoas que foram acometidas pela cegueira e que, devido à erupção

²⁴ Sobre a cegueira como pecado ver Sautchuk (2003: 41-45). Este autor analisa a mitologia grega, a psicanálise, o cinema, a literatura e a imprensa percebendo o quão recorrente é esta atribuição. Os significados da cegueira como punição estariam relacionados a algum tipo de castigo decorrente da quebra da ordem social, principalmente, da quebra de tabus sexuais.

vulcânica, não puderam ser re-encontradas, nem curadas. A Terra dos Cegos estaria ambigüamente num lugar que se situa entre as montanhas, não se sabe exatamente onde. Configura-se na narrativa como a parte de dentro, pouco conhecida e afastada dos seres humanos (ou simplesmente habitada por uma “raça”) em oposição ao lado de fora, conhecido e habitado por seres humanos plenos.

Num dado momento do conto, somos levados ao conhecimento de que a população do vale distava quinze gerações do homem que havia saído de lá em busca de ajuda para a cura da cegueira. É neste momento também que um homem virá do mundo externo para dentro do vale.

O tempo aqui mostra-se marcado por eventos que ligam o interior ao exterior: o mundo de dentro e de fora do vale. Estes dois extremos - posto que não estão conectados mas apartados pelas montanhas e pela erupção vulcânica -, só se refletem e se pensam em momentos excepcionais. Enquanto estes mundos não se comunicam, o que se pode dizer do lado de fora remete a uma lenda sobre o de dentro e nada mais. Na lenda, o tempo não é contínuo, repete-se ciclicamente na alternância geracional sem maiores explicações nem complicações.

A idéia de lenda está relacionada aos cegos porque estes estão inacessíveis. A composição feita a partir das barreiras naturais e da lenda nos é muito familiar, na medida em que permitem a criação de um discurso sobre o outro como distante do nosso mundo, sendo sua diferença tanto justificável quanto necessária. Assim, o que temos neste conto, além das diferenças impostas pelos sentidos que existem ou mesmo faltam, é algo que se sobrepõe a estas diferenças, como se estando em um mundo inacessível, naturalmente se pensasse por outras formas. Afinal, é como se eles não compartilhassem a mesma humanidade conosco por estarem do outro lado.

É interessante notar que essa idéia aproxima-se da noção que temos do cego em seu mundo particular, praticamente inalcançável, mesmo quando este se encontra no mesmo mundo (equivalente de sociedade) que nós. Quando pensamos ‘como o cego sonha?’ As respostas são muitas, a cegueira pode até mesmo ser colorida... Ou branca, como sugere metaforicamente José Saramago no *Ensaio sobre a Cegueira* (2001[1995])²⁵. Mas é

²⁵ Como estamos propondo, os termos não estão vazios de sentido. Quando procuramos re-significar a luz e trazer um outro estatuto à escuridão, sabemos da existência de uma herança da luz como forma de conhecimento, da visão como o sentido mais nobre. E quando Saramago atribui metaforicamente aos

como se não fosse possível alcançar estes significados e como se a cegueira, por si só, instaurasse uma diferença necessária e proporcionalmente maior - na medida em que assenta em características físicas das quais não se pode se desvencilhar e que tangenciam diretamente a experiência de mundo, de corpo e de pessoa – entre nós e os outros.

Enquanto Núñez não chega lá, nada se passa, eles (os cegos) vivem como que esquecidos numa abstração lendária. “Os mitos da origem, como Drummond (1981) observou, assemelham-se de perto, neste aspecto, às teorias antropológicas da etnogénesis: negam historicidade àqueles que consideram ser a corporização da alteridade.” (Herzfeld, 2003: 68). Somente quando Núñez adentra aquele mundo é que temos uma versão sobre a Terra dos Cegos que a aproximaria do mundo real dos videntes, com sua particularidade e historicidade. Além disso, a aproximação que torna possível ao vidente conceber o mundo dos cegos se dá por meio da tradução. Tradução esta feita a partir de um referencial que encontra na falta a explicação para os desajustamentos que percebe.

De repente, o conto nos diz que já se passaram quinze gerações quando a Terra dos Cegos é interceptada por um homem que vem de fora... Aqui, a narrativa deixa de ser respaldada pela lenda e passa a ser a história de um homem que, transpondo as barreiras naturais, irá informar o lado de fora. O tempo passará a ser contínuo e retilíneo no sentido de contemplar, passo a passo, a história deste homem no vale.

cegos do *Ensaio sobre a cegueira* um mundo branco e luminoso, certamente há uma crítica à modernidade e à visão, e não a busca por outro estatuto da cegueira propriamente dita. Assim, o autor escreve sobre o primeiro homem que cegou: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco, (...)” (2001 [1995]: 13). Esta passagem situa a cegueira na luminosidade, no sentido de ofuscamento, numa crítica à visão que não repara no que vê. Já em outras passagens, Saramago reifica o horizonte de significados da escuridão. Este autor traz reflexões sobre os sentidos da luz e da escuridão, não deixando de criticá-los nem de referir-se as suas propriedades, como nos mostra o exemplo seguinte: “Psicologicamente, mesmo estando um homem cego, temos de reconhecer que há uma grande diferença entre cavar sepulturas à luz do dia e depois de o sol desaparecer.” (2001[1995]): 95) Como se pode notar, os termos comparados não estão vazios de significado. À escuridão não é negado o seu registro de solidão, medo, negatividade, morte. Entretanto, o que procuramos fazer ao longo desta dissertação é também sondar o horizonte de outras possibilidades de significados da escuridão.

A queda

Em seu estudo sobre a Grécia moderna, Herzfeld reflete sobre a tensão existente entre a “cultura grega idealizada” (“ideais abstratos”) e a “experiência direta da vida social” (“experiência histórica social”) (Herzfeld, 2003: 49), como se a primeira fosse um espelho no qual a segunda está necessariamente condenada a ser olhada e se olhar. A Grécia Antiga - reivindicada pela Europa como o seu “passado espiritual” -, deixava para a Grécia da Idade Moderna o fardo de ter sua cultura determinada pela Europa (Herzfeld, 2003: 49).

Para que a imagem de perfeição passada da Grécia seja conservada, esta precisa encontrar em seu mundo uma imperfeição que justifique a falta de purismo Ocidental. A imperfeição passa a ser elencada por uma “alteridade doméstica” que justifique “os elementos gregos na vida turca, por exemplo, ou das práticas, supostamente turcas, de roubo de gado e rapto da noiva em Creta” (Herzfeld, 2003: 66). Assim, ao mesmo tempo em que elementos da cultura árabe povoam o passado e o presente do cotidiano grego, são também eleitos como símbolos de “poluição cultural” pelo “nacionalismo oficial.” (Herzfeld, 2003:50).

As tensões sobre as quais Herzfeld reflete encontram na antinomia cartesiana real/ideal sua fundamentação teórica que dará origem a tantas outras antinomias que deixam de

“examinar, como retórica social, a dialéctica entre homogeneidade e reconhecimento da individualidade, variabilidade e indeterminação; ou, no pólo oposto da comparação, entre a unidade nacional dos Gregos e a irritabilidade desordenada da experiência social grega.” (Herzfeld, 2003: 52).

Para pensar sobre a tensão gerada por esta antinomia (e outras elencadas pelo autor como ‘derivadas’ desta), Herzfeld utiliza a queda do Paraíso como um legado da cultura Ocidental sobre as outras culturas que traz como metáfora, a saída de um “estado de graça cultural”:

“A queda é uma etiologia do pecado original. Trata-se talvez do modo mais antigo, e sem dúvida o mais generalizado, de explicar as tensões entre a unidade e a diversidade da humanidade no cânone hermenêutico judaico-cristão.” (Herzfeld, 2003: 52).

A queda traria a perniciosidade de uma “imagística condenatória”: “uma humanidade que se debate para alcançar a redenção final das conseqüências do pecado original.”

(Herzfeld, 2003: 49). Ao mesmo tempo em que esta imagística agrupa todos os seres humanos sob o signo da humanidade comum, também cria a idéia de desigualdade e diferença:

“A imagem da queda corporiza estas dialéticas. Deu forma à antinomia mais tenaz com que a antropologia tem de se confrontar – a tensão entre humanidade comum por um lado, e desigualdade e diferença, por outro. Trata-se de uma etiologia de face dupla, a unificada e a dividida.” (Herzfeld, 2003: 52).

A partir das reflexões de Herzfeld, podemos pensar a queda de Núñez na Terra dos Cegos também como uma relação que engendra as dialéticas entre ideal/real, perfeição/imperfeição, fora/dentro e não, simplesmente, como pares de oposição. Se, no início do conto, na forma de lenda, a Terra dos Cegos é descrita como um lugar apartado dos seres humanos ou mesmo habitado por uma “raça” distinta dos mesmos, é a imagem da queda que leva Núñez ao encontro de uma mesma humanidade, pensada por ele como imperfeita.

Núñez, o personagem principal, transitará por dois mundos, o de dentro e de fora. Para tanto, será despido de suas ferramentas na queda. Núñez não conseguirá efetuar o trânsito carregando consigo aquilo que o define e define o seu mundo, precisará se despir de tais qualidades para pertencer ao novo mundo. A queda e a separação das ferramentas indicam a entrada no domínio da natureza desconhecida. A sobrevivência de Núñez a isso é uma sobrevivência desnudada de tudo, ou quase tudo, que o relacionava ao lado de fora²⁶.

A queda pode ser pensada como uma ruptura, um rito de passagem, que irá abarcar dois momentos distintos e não contínuos no texto. O sentido dado à queda pertencerá, portanto, menos à sua cadência em relação à organização serial do conto e mais ao conteúdo revelado por estes momentos pensados em conjunto, como se a primeira parte precipitasse a segunda para ter a eficácia necessária. É nesse sentido que penso na queda de Núñez - com a conseqüente dispersão de suas ferramentas - como o primeiro desnudar experimentado por ele.

Depois de encontrar os cegos, ainda carrega consigo noções de pertencimento a um mundo que não é aquele no qual está adentrando. Esta noção é mais complexa porque

²⁶ De certa forma, aqui acontece uma inversão em relação aos mitos, pois o herói não traz nenhum apetrecho de que possa se valer – nos mitos as ferramentas antecipam os eventos decisivos, os embates, como se os artefatos já imaginassem/soubessem o que iria acontecer ao herói.

não é dada por meio das ferramentas e independe, no conto, de um evento involuntário (como a queda em seu sentido estrito). Núñez não se despe de sua visão, fala aos cegos utilizando os olhos e procura fazer valer o seu suposto “dom”. Somente quando foge do vale - depois de já ter entrado pela primeira vez - e passa dois dias e duas noites do lado de fora, que cai definitivamente na Terra dos Cegos.

É somente depois de perceber que não poderia confrontar a cegueira com a visão que se redime e é redimido pelos habitantes do vale. Mas por que Núñez não poderia confrontar a cegueira com a visão? O conto nos dá várias explicações para esta questão, tais como estar diante de uma maioria que crê em suas verdades e, que não pode ser confrontada por uma única pessoa de fora, a qual, além disso, não dá provas da eficiência de sua crença.

Podemos pensar, para além dessas explicações que, o confronto da cegueira pela visão encontra algo a desafiar que não é da ordem da ausência e da falta, mas da presença. A presença de um mundo que passa despercebido pela visão. A visão não estará em oposição à ausência de visão porque apesar da visão o mundo dos cegos terá existência. Analisaremos mais detidamente esta existência adiante e o que queremos dizer com ela não é que apesar da visão o mundo exista (certamente, ele existe!) e sim, que ele existe e se manifesta, tendo poder de agência nas classificações, nas percepções e, igualmente, nas relações que tornam o mundo real para os cegos.

A queda do montanhês que estava escalando o Parascoptel, por si só, não efetua a passagem entre estes mundos. Enquanto percebemos apenas este momento da queda não verificamos que ela seja capaz (ou tenha sido capaz) de fazer com que Núñez re-signifique o seu mundo e, portanto, a forma como confrontará o mundo novo encontrado. Apesar do protagonista estar perdido para o mundo de fora (ao qual pertence), só poderá permanecer na Terra dos Cegos quando realmente estiver apto a aceitá-lo, na medida em que não pode governá-lo como pretendia. É somente quando reconhece a sua loucura alucinatória – a visão – que realmente cai.

A queda do monte não efetua a passagem entre os mundos, pois a distância que os separa não é uma distância física imposta por barreiras naturais, como se sugere. Mas uma distância que deixa de se tornar naturalizada no conto quando alcança contemplar

aquilo que ela separa: universos de significado distintos. O isolamento geográfico traduz-se então num distanciamento de linguagem e significação de mundo.

O que se antepõe entre Núñez e os cegos não é apenas a visão e a ausência desta, mas uma linguagem e outra. Podemos perceber que a ausência de visão não significa a ausência do mundo e sim a presença de uma linguagem que não resulta de critérios visuais, mas de uma relação entre o sujeito e o mundo que passa por outros sentidos. Esta abordagem difere da feita no capítulo anterior, pois em “Luzes da Cidade” não havia a ausência de uma linguagem comum; havia sim uma comunicação que não se dava na referencialidade compartilhada.

Por fim, a queda compõe o primeiro momento de transformação ritual que encontrará ainda três outros desdobramentos, a serem analisados posteriormente - o encantamento amoroso, a cirurgia e a fuga – para, finalmente, chegar a um desfecho.

O dentro e o fora

Na queda, há a sugestão de que Núñez cai na Terra dos Cegos, apesar dos que assistem a essa possibilidade – os companheiros de escalada - não diferenciarem, entre os vales que vêm, o vale habitado por cegos. O vale pode ser um lugar onde inexistente a visão (posto que seus habitantes são cegos) mas que, ao mesmo tempo, não pode ser visto pelos videntes. A Terra dos Cegos é indistinguível de outros trechos do vale para quem o vê. Esta forma de percepção do mundo remete a um modelo de classificação no qual o sujeito - por meio dos sentidos, especialmente a visão – institui o mundo. É uma relação de direção única, do sujeito para o mundo, que não reflete sobre a indiferenciação como uma incapacidade perceptiva do sujeito e sim do mundo que se olha, mas não se vê.

A impossibilidade de diferenciação confere ao mundo de fora um determinado status em relação ao mundo de dentro; o primeiro é conhecido, o segundo é desconhecido, perdido; o primeiro é habitado por seres humanos, o segundo por não-humanos ou uma “raça” distinta; o primeiro pertence ao domínio da cultura, o segundo ao da natureza selvagem. A “raça” distinta ou os cegos que vivem dentro do vale são pensados como não-humanos pelo lado de fora. Há uma associação tanto entre conhecimento e visão, quanto entre o que define a humanidade e a visão.

Neste conto estamos pensando em natureza e cultura, dentro e fora, desconhecido e conhecido, não-humano e humano e perceberemos, ao longo desta análise que, ao contrário do que poderíamos imaginar, aquilo que é motivo de tabu não é o que se opõe ao conhecido, mas justamente os elementos de mediação entre as categorias opostas. A mediação realizada pelas montanhas, pelo vulcão, pelo monte ou pelo montanhês denotam a ambigüidade do mundo contínuo que se diferencia em categorias opostas.

Segundo Leach, “As variedades de tabu são localizadas nos intervalos de tal modo que se pode romper o contínuo em seções. O tabu serve para separar o ‘eu’ do mundo, depois, para dividir o próprio mundo em zonas de distância social (...)” (Leach, 1983 [1964]: 191-192). A exemplo disso, temos que o monte “Parascotopetl” segue inconquistado e, diferentemente do que ocorre com a Terra dos Cegos, não pertence estritamente à categoria do desconhecido, natural e não-humano. Pensa-se em lá chegar e conquistá-lo ritualmente para logo abandoná-lo com toda a sua natureza selvagem. Núñez, por sua vez, em relação aos cegos não é de dentro nem de fora, e participará de seguidos ritos de passagem, enquanto um ser ambíguo no trânsito entre o que é e que deveria ser.

O olhar

Neste momento do conto, a alternância entre as noções de dentro e de fora, natureza e cultura, não-humanos e humanos ganha um acento particular: Núñez efetuará a passagem entre mundos, re-significando suas oposições. Até agora temos um mundo de dentro (com todas as qualidades a ele relacionadas) pensado apenas pelo mundo de fora. Os significados do lado de dentro não tiveram nenhum poder de agência exclusiva sobre si mesmo e o lado de fora permaneceu com seus significados isentos de questionamento e até mesmo de risco.

A noção de “risco ao nível do significado”, trazida por Sahlins, nos ajuda a pensar sobre os desdobramentos do conto que se referem a um questionamento transcendente às expectativas do encontro com o outro. Na ação, os significados culturais correm riscos empíricos na medida em que são concebidos *a priori*, não atendendo às experiências da práxis, do mundo objetivo e do mundo vivido:

“o esquema cultural é colocado em uma posição duplamente perigosa, isto é, tanto subjetiva quanto objetivamente: subjetivamente pelo uso motivado dos

signos pelas pessoas para seus projetos próprios; objetivamente, por ser o significado posto em perigo em um cosmos totalmente capaz de contradizer os sistemas simbólicos que presumivelmente o despreveriam.”(Sahlins, 2003: 185-186).

Núñez começará a ter o significado do sentido da visão desafiado: depois da queda (em seu primeiro momento), quanto mais seu olhar se aproximava do vale com suas casas “mal” pintadas e curiosamente distribuídas em ruas perfeitamente paralelas, mais estranhamento lhe era revelado. O olhar não trazia o entendimento “verdadeiro” do outro mundo e sim a contemplação de um estranhamento cada vez maior. Quanto mais olhar, mais dificuldade de ver/compreender.

Não é que ver e não ver signifiquem a mesma coisa, mas que a visão como única forma de percepção do mundo traz a idéia de estranhamento, de não conhecimento, de indistinção. Não é que não haja olhar, nem coisas para serem vistas, há a ausência de relação entre as possibilidades de significação de quem vê e o visto.

Podemos fazer aqui um paralelo com a descrição feita por Lévi-Strauss sobre sua chegada ao “novo mundo”:

“Mas quando às quatro horas da manhã, no dia seguinte, ela afinal se ergue no horizonte, a imagem visível do Novo Mundo parece digna de seu perfume. Por dois dias e duas noites, uma cordilheira imensa se desvenda; imensa, não decerto por sua altura, mas porque *se reproduz idêntica a si mesma, sem que seja possível distinguir* um início ou uma interrupção no encadeamento desordenado de suas cristas. A várias centenas de metros acima das vagas, essas montanhas erguem suas paredes de pedra polida, amontoado de formas provocantes e alucinantes, como às vezes se observam em castelos de areia corroídos pela onda mas que não suspeitaríamos que, pelo menos em nosso planeta, pudessem existir em tão larga escala.” (Lévi-Strauss, 2001 [1995]: 74) [Grifos meus].

Ora, apesar da riqueza descritiva de Lévi-Strauss que, inclusive, relaciona a imagem que vê ao seu perfume, comunicando a sensação de sua experiência diante do “novo mundo”, percebemos que o seu olhar não trazia o conhecimento do “novo mundo” e sim a contemplação de um estranhamento cada vez maior. A idéia de algo que *“se reproduz idêntica a si mesma, sem que seja possível distinguir”* é uma forma de equacionar o mundo totalmente centrada no visual. A própria idéia de indistinção remete à idéia de visão. O sujeito olha o mundo, mas não o vê.

Lévi-Strauss não questiona o seu olhar - esse olhar que vê coisas idênticas ou indistinguíveis - como o olhar de alguém de fora que não consegue perceber as

sutilezas. Tão pouco situa o seu olhar errante, pois confere ao mundo a capacidade de ser indistinto. A relação de indistinção é centrada no sujeito, o mundo importa menos. A indistinção está no mundo e não na ignorância do sujeito que o percebe. Ao mesmo tempo, a visão mostra-se responsável por perceber tudo quanto é conhecido no mundo e o único instrumento capaz de criar estas classificações.

Em “Aspectos Antropológicos da Linguagem: categorias animais e insulto verbal” Leach escreve sobre a relação entre a comensalidade e proximidade de certos animais e o tabu associado a eles, no caso, o insulto verbal, ou seja, aquilo que não deve ser dito por causar desconforto nas pessoas. Para tanto, analisa as formas que utilizamos para classificar o ambiente comestível e escreve que:

“O ambiente físico de qualquer sociedade humana contém um amplo espectro de materiais que são tanto comestíveis quanto nutritivos, mas somente uma pequena parte desse meio comestível será de fato classificada como alimento potencial. Tal classificação é um problema da linguagem e da cultura, não da natureza.” (Leach, 1983 [1964]: 175).

A partir desse enunciado, Leach elenca as três principais categorias de classificação da parte comestível do ambiente: existem “substâncias comestíveis que são reconhecidas como alimento (...)”; existem “substâncias comestíveis que são reconhecidas como alimentos possíveis (...)”, são as substâncias “conscientemente interdidas”; e existem ainda as “substâncias comíveis que, por cultura e linguagem, não são reconhecidas de modo algum como alimento (...)”, são elas as substâncias “inconscientemente interdidas” (Leach, 1983 [1964]: 175). O autor não faz referência a substâncias comestíveis que não são reconhecidas como alimento por serem ‘naturalmente’ venenosas. Estas substâncias podem ser nutritivas e comestíveis, na medida em que manipuladas culturalmente.

Este exemplo que acrescentamos à tese de Leach serve aqui para elucidar o argumento anterior, qual seja, de que o mundo instaurado pela visão denota uma linguagem particular que, no entanto, não é a única. Quando Leach procura as categorias gerais de classificação dos alimentos comestíveis atribui esta classificação à linguagem e à cultura, eximindo a natureza de toda a ‘culpa’ de ser classificada como deveras é. Entretanto, este tipo de abordagem encontra no sujeito a sua fonte primária de percepção, excluindo o mundo de participação nestas escolhas. Assim, o exemplo, um

tanto estranho, que colocamos para elencar as categorias comestíveis, procura chamar a nossa atenção para a agência do mundo na relação com nossas percepções dele.

A centralidade da visão enquanto elemento hegemônico da percepção, sutilmente encontra na linguagem e na cultura que passa pelos olhos do sujeito que olha, a equivalência daquilo que vê, como o mundo, daquilo que classifica, como o mundo. O olhar desloca o sujeito do estar no mundo, distancia-o dele, promovendo uma separação capaz de instituir o mundo e não de percebê-lo numa relação dele com o sujeito.

Ainda em “Aspectos Antropológicos da Linguagem: categorias animais e insulto verbal” Leach escreve sobre o tabu e as categorias nomeadas:

“Postulo que o ambiente físico de uma criancinha é percebido como um contínuo. Ele não contém ‘coisas’ intrinsecamente separadas. A criança, no decorrer da vida, é ensinada a impor sobre esse ambiente uma espécie de grade discriminatória que serve para distinguir o mundo como sendo composto de grande número de coisas separadas, cada uma etiquetada com um nome. Este mundo é uma representação das nossas categorias de linguagem, não o contrário. É porque minha língua materna é o inglês que me parece evidente que *bushes* (moitas) e *trees* (árvores) sejam diferentes espécies de coisas. Se não me tivessem ensinado isso, jamais poderia pensar desse modo.” (Leach, 1983 [1964]: 177-8).

Este excerto importa para pensarmos sobre as classificações que efetuamos no mundo conferindo-lhe tanto significado, quanto existência, pois, certamente, se não classificássemos *bushes* e *trees* talvez elas fossem indistinguíveis de outras formas de arbustos ou mesmo imperceptíveis. Não há discordância aqui com a tese de Leach de que o “mundo é uma representação das nossas categorias de linguagem”, entretanto, o contrário, que nossas categorias de linguagem são uma representação do mundo não pode ser perdido de vista.

Será então que as coisas são distintas por si mesmas? Penso que não, porém refletir sobre esta distinção como um ato de investimento puramente cultural reduz o mundo a uma passividade sem limites. Os limites seriam dados culturalmente e não haveria relação entre o frio e o quente que sinto e o frio e o quente que distingo classificatoriamente. Assim como não haveria nenhuma relação entre o mundo branco do ártico e as diversas tonalidades de branco classificadas por grupos que vivem lá. O que a análise deste conto nos leva a refletir é que as classificações existem e baseiam-se numa relação entre os sentidos – não somente na visão - e o mundo como agente.

O vale distante e perdido, ao mesmo tempo em que é a única esperança de vida de Núñez, também é uma incógnita, algo que se enxerga mas que não se consegue decifrar. O olhar surge como classificação-entendimento ou, simplesmente, compreensão da realidade por meio das categorias pré-existentes, pré-concebidas a partir de um mundo que precipita o entendimento de outro. No entanto, muitas vezes, tal precipitação, ao invés de contribuir para a percepção do novo mundo, contribui para o seu ofuscamento.

Núñez, ao avistar o vale acha estranho o que vê. Havia algo de diferente naquele povoado em relação a outros com os quais se acostumara a defrontar nos Andes. A forma como as casas eram pintadas e sua falta de janelas foram os primeiros indícios que o levaram a pensar que estava diante da lenda, agora viva, da Terra dos Cegos.

É interessante notar que alguns signos eleitos no conto como indicativos da cegueira não significam por si só a ausência de visão. A falta de janelas nas casas dos cegos não tem necessariamente uma relação direta com a cegueira. Afinal, apesar das janelas servirem para olhar para o lado de fora da casa e permitir que a luminosidade entre, também têm a função de arejar o interior das habitações. Entretanto, numa relação convencional persuasiva (Tambiah, 1985), a janela, ou melhor, sua falta passa a fazer parte do compósito de signos relacionados à cegueira²⁷.

Posto que estes cegos optaram por trabalhar à noite – quando está mais fresco –, e dormir de dia – quando está mais quente –, aquilo que promove escuridão e orienta a vida dos videntes é alterado como forma de denominar o mundo do cego. As janelas, apesar de não significarem apenas luz, são elencadas no mesmo rol dos signos que podem ser indicativos da cegueira. Em suma, por que os cegos precisariam de janelas para iluminar o interior de suas casas, se não precisam sequer da luz do dia para trabalhar?

Estas observações nos levam ainda a questionar o que faz com que acreditemos na relação estreita entre luz para ficar acordado e escuridão para dormir²⁸. Da mesma forma que fazemos a pergunta, ‘porque o cego precisaria de luz para trabalhar, já que é

²⁷ A relação entre janela e visão pode ainda ser sustentada pelos signos associados à visão como conhecimento - o abrir-se para o mundo para percebê-lo como deveras é. Esta relação é demonstrada por Chauí no ensaio sobre o olhar “Janela da alma, espelho do mundo” 2002 [1988].

²⁸ Esta questão não é simples e não nos propomos explicá-la. Trazemos aqui indagações que procuram desnaturalizar as nossas categorias explicativas e perceptivas. Concernente aos limites desta análise, estes são os passos que pudemos dar nesta direção.

cego’, inversamente somos levados a uma equivalência entre visão – luz/dia – trabalho; e visão -escuridão/noite – dormir. O questionamento desta equivalência está na naturalização com que concebemos a resposta para tal comportamento. Bem, é natural que durmamos de dia, é natural também que, ficcionalmente, a Terra pensada como habitada somente por cegos esteja acordada de noite.

Entretanto, o vínculo estreito dessas relações passa pela forma como apreendemos o mundo, ou seja, pela visão. Assim, quando pensamos também sobre os cegos, reproduzimos uma equação dada pelo visual e não por outra forma perceptiva. A visão mais uma vez torna-se um divisor de águas naturalizado, na medida em que se inscreve inconscientemente na nossa forma de classificação de mundo. Esta classificação, no final das contas, será da ordem da cultura, pois é a ela que iremos creditar a atribuição dos significados que damos ao mundo. Será então plausível e permitido significar, culturalmente, um mundo habitado somente por cegos que fica acordado de noite. Ingenuamente não percebemos que também é da ordem da natureza atribuir significado e que não é simplesmente porque tem ou não tem luz que atribuímos certos significados, mas é especialmente por isso e juntamente com isso. Não há, portanto, a idéia de exclusividade, mas de relação da ordem da cultura e da natureza.

Quando Núñez se depara com estas e outras diferenças, tais como virar o rosto, posicionando o ouvido na direção de quem está falando ou ser tocado para ser conhecido, percebe-se numa relação assimétrica de poder em relação àqueles que não podem ver. É aqui que o sentido do “risco do significado na ação” ganha contornos cosmológicos. Núñez pensava, a partir de suas categorias de entendimento e construção do mundo, que o sentido da visão não só estava no topo da hierarquia dos sentidos, como também que “Em terra de cego, quem tem um olho é rei”. Aqueles loucos que só poderiam ser cegos, precisavam ser trazidos à razão.

A relação feita por Núñez entre a cegueira e a loucura, revela a dimensão de associação feita entre os sentidos e a razão. Sautchuk em *Deficiência e Transcendência: a cegueira na modernidade ocidental* reflete sobre as associações feitas entre a cegueira e a loucura:

“Em *História da loucura* Foucault (1999 [1972]) mostra de que forma o universo pré-moderno mantinha uma relação de mútua referência entre a cegueira e a loucura; relação esta que permanece em determinados níveis do

pensamento durante e após o iluminismo. A própria *Encyclopédie*, no verbete *loucura*, traz a seguinte definição: ‘(...) são loucuras todos os defeitos do nosso espírito, todas as ilusões do amor-próprio e todas nossas paixões quando levadas até a cegueira, pois a cegueira é a característica distintiva da loucura.’” (Sautchuk, 2003: 40-1).

Certamente, as associações para as quais Sautchuk está chamando a atenção transcendem os limites da cegueira em si, demonstrando que esta “habita o mesmo campo semântico da loucura” (Sautchuk, 2003: 39) desde a antiguidade.

Entretanto, o que pretendemos ressaltar é: quando um dos sentidos falta – especialmente a visão – estreita-se o vínculo entre razão e visão, realidade e o que se vê. A racionalidade de Núñez mostra-se imbuída desse valor. Além de colocar em xeque a racionalidade dos cegos, coloca em xeque também o mundo que eles procuram predicar.

Em *The Taste of Ethnographic Things*, Stoller reflete sobre sua experiência de campo entre os Songhai e mostra como demorou para perceber que sua forma de sentir o mundo, o distanciava da realidade que pretendia conhecer:

“Returning to Niger year after year taught me that Songhay use senses other than sight to categorize their sociocultural experience. If anthropologists are to produce knowledge, how can they ignore how their own sensual biases affect the information they produce?” (Stoller, 1992 [1989]: 07).

O reconhecimento de que entre os Songhay outros sentidos eram utilizados para categorizar suas experiências sócio-culturais, possibilitou o encontro (e não o confronto) com uma forma de ser/estar/perceber o mundo. Eventos como ‘saborear uma comida com delicioso molho’ e outra ‘com um molho terrível’, deixaram de ser incompreensíveis ou uma mera questão de paladar, e passaram a ser uma forma de perceber a existência de uma frustração diante do privilégio de um irmão. Assim, Stoller escreve:

“Now I let my sights, sounds, smells, and tastes of Niger flow into me. This fundamental rule in epistemological humility taught me that taste, smell, and hearing are often more important for the Songhay than sight, the privileged sense of the West. In Songhay one can taste kinship, smell witches, and hear the ancestors.” (Stoller, 1992 [1989]: 05).

Em *O Horizonte Discursivo do Olhar: falas de cegos sobre o ver e o não ver*, Otero dos Santos parte das análises etnográficas feitas entre os Suyá e os Songhay, por Seeger e Stoller, respectivamente, para mostrar que a premissa de Geertz de que

“em um país de cegos (...) quem tem um olho não é rei, é um espectador’ (2001: 89) nem sempre se comprova. Em terra de cego, quem tem um olho pode ser um mau aprendiz de uma cultura, um feiticeiro ou alguém que não compreende bem. Em antropologias nas quais quem tem um olho é sempre espectador, as preciosidades – e diferenças – de uma cultura podem estar se ofuscando com a luminosidade exagerada de nossos olhos, crentes de que tudo vêem, mas que acabam pouco tocando.” (Otero dos Santos, 2005: 27).

A necessidade de percebermos que a visão – como um padrão de excelência para a percepção e o conhecimento na cultura Ocidental – não é a única forma de conhecimento do mundo já foi posta por estes e outros autores. O que podemos dizer, além disso, é que assim como elegemos a visão como uma referência inalienável, também elegemos um estado de consciência indubitável, um corpo sadio, jovem e perfeito. Estas relações nos levam ao encontro de uma forma hegemônica de se pensar que acredita no ideal de igualdade de condições de forma perniciosa, na medida em que não contempla as diferenças de ser/estar no mundo, como se houvesse um modelo a ser seguido para se alcançar essa igualdade. Digo que estas relações são perniciosas por assentarem, principalmente, em inscrições corporais. O corpo - “local da cultura”²⁹-, não é relativizado pela própria cultura e não tem outra saída, a não ser encontrar-se estigmatizado ou motivo de interferências capazes de sobrepujá-lo em direção a um ideal de igualdade³⁰.

Este corpo ideal, como sabemos, não é nem de longe o mais comum, mas cria a necessidade de pensarmos a diferença sempre sob um signo ideal de igualdade. A diferença então necessariamente carrega consigo a falta, a deficiência, algo a ser superado, minimizado ou suprimido e nunca a diversidade e multiplicidade de formas de ser e estar no mundo.

Estas relações também são interessantes para pensarmos sobre a análise feita no capítulo anterior que reflete, entre outras coisas, sobre a crença numa comunicação totalizante e translúcida, principalmente, no âmbito de nossas pesquisas antropológicas. Dilemas como ‘tive uma conversa com um dos meus interlocutores, mas ele estava bêbado’ ou ‘queria estudar os cegos para saber como eles sonham’, nos mostram que acreditamos nos comunicar sempre de uma forma direta, completa, ideal, sem obstáculos que

²⁹ Agradeço a Julia Otero dos Santos por chamar a atenção para o corpo enquanto local da cultura.

³⁰ Sobre este assunto ver a dissertação de Sautchuk, *Deficiência e Transcendência: a cegueira na modernidade ocidental* (2003) e a minha monografia *A igualdade da diferença entre os cegos do Centro* (Azevedo: 2005).

possam desviar a comunicação de sua essência verdadeira e real. Assim, aqueles que estão bêbados, loucos, cegos, surdos, certamente são vistos como essencialmente diferentes a serem observados com ressalvas ou curiosidade.

Cotidianamente talvez esta crença seja percebida como menos definitiva, pois experimentamos sensações distintas proporcionadas pela alteração da forma como nos acostumamos a sentir/estar no mundo. E isto pode ser dito tanto com relação aos sentidos (quando, por exemplo, fechamos os olhos para meditar, ouvir uma música ou sentir o sabor de algum alimento) quanto com relação a alteração deliberada da consciência (ingerimos álcool, a fim de criar coragem para comunicar algo a alguém). Bem, isto significa que mesmo aqueles que crêem no olhar como única forma de apreensão da realidade ou na consciência racional como o estado de confiabilidade, por excelência, experimentam também formas de ser/estar/perceber o mundo distintas.

Segundo Otero dos Santos:

“Na abordagem de Hacker, a discussão sobre a privacidade da sensação de dor (tão recorrente nas *Investigações*) – diferentes pessoas não têm sensações idênticas e, portanto as sensações são epistemologicamente privadas – torna-se irrelevante. É de se esperar, portanto, que a linguagem de um cego seja idêntica a de um vidente, embora um cego não experimente o mundo da mesma forma que um vidente (assim como dois videntes também não experimentam o mundo de maneira igual). (Otero dos Santos, 2005: 80).

Esta autora trabalha com a idéia de “jogos de linguagem” de Wittgenstein para nos comunicar o caráter social das experiências e da linguagem, desconstruindo, portanto, as noções de mundos apartados dentro de um mesmo mundo:

“O filósofo [Wittgenstein] concebe a linguagem como uma prática apreendida por meio de um processo de aprendizagem. A linguagem é incorporada no corpo a corpo com o Outro que já a domina. Somos todos – cegos e videntes – reféns desse Outro. Ele precisa falar, apontar, observar para que o aprendiz possa dialogar com o Outro e entrar no mundo da linguagem. Nossos mundos são narrações de um Outro. Sem a presença desse, todos estaríamos no escuro. A necessidade dessa presença é muito mais perceptível quando estamos falando de sujeitos cegos, no entanto, ela é uma exigência para qualquer ser humano. O contato com o Outro mediador do mundo é garantido pelo olhar (próximo ou distante) para uns e pela voz e a pele do outro para outros. É na interação com os outros, nas trocas enunciativas, que o mundo vai ganhando formas e contornos. A realidade precisa ser falada para assumir uma existência.” (Otero dos Santos, 2005: 96).

Mas o que o conto nos traz é a idéia de um mundo apartado (com todas as ressalvas feitas anteriormente a respeito desse suposto isolamento). Longe de querermos, primeiro, dizer que esse isolamento é possível e, segundo, que os cegos não participam de uma mesma “comunidade lingüística” como nos mostram os excertos anteriores, queremos pensar a partir dos elementos percebidos no conto enquanto ficção que, no entanto, revelam dimensões da linguagem que passam um tanto despercebidas de nossas construções perceptivas.

Cegueira e visão não significam nada em si mesmas, só ganham sentido quando em relação uma à outra. No caso da Terra dos Cegos, como a cegueira não se opõe à visão, não vem predicada pela ausência; nada lhe falta. Tentar propor a visão como algo em relação à cegueira ou mesmo como algo além do conhecido é como estar fora das possibilidades contempladas por tal cultura que termina por valorizar negativamente tais atribuições.

Otero dos Santos retoma a experiência de Seeger entre os Suyá e escreve que:

“Seeger afirma, então, que os Suyá recebem informação com todos os sentidos, porém as faculdades enfatizadas como eminentemente sociais são a audição e a fala. A definição social de mulheres, crianças e homens é dada por sua audição e fala e a dos feiticeiros por sua visão extraordinária. O cheiro é o padrão de classificação dos animais. Uma palavra é bastante explícita para se compreender a ênfase nos sentidos: *ku-mba*. Essa expressão significa ouvir, compreender e saber e é aplicada em vários contextos como ‘quando os Suyá aprendem alguma coisa, mesmo algo visual como, por exemplo, um padrão de tecelagem, dizem: ‘está no meu ouvido’ (Seeger, 1980: 47). Os Suyá dizem que a razão de se furar a orelha é permitir que as pessoas possam ouvir-compreender-saber.” (Otero dos Santos, 2005: 26).

Na Terra dos Cegos, desvincula-se a necessidade de ver para saber e conhecer — o que se sabe ou se conhece não se relaciona à visão. O problema erigido nesta oposição transcende limites em direção ao problema das formas de conhecimento e eleição de verdades que parecem não poder ser confrontadas. O conhecimento e a verdade, precipitados não só por categorias anteriores ao que será percebido, como também pelos sentidos que devem ser acionados para sua captação, revelam um mundo de descontinuidades.

É assim que Núñez, ofuscado por sua concepção primeira de mundo, custa a perceber que lutaria em vão para se proclamar rei. Custa mais ainda a perceber que o mundo

elencado pela visão não é o mundo por excelência, mas uma das formas possíveis de ser/estar/perceber o mundo. A contraposição entre visão e cegueira que Núñez procura postular para basear seu poderio não está em questão para os cegos. A cegueira e a visão não significam aqui opostos como desrazão e razão, ignorância e conhecimento ou mesmo dependência e autonomia. Eles não sabem o que significa “cego”.

Os significados esvaziados das palavras relacionadas à visão, quando pretendem ser retomados por Núñez, não são traduzidos pela presença ou ausência de visão, mas pela presença ou ausência de razão e conhecimento, que serão agora significados por noções cunhadas entre os cegos.

O que Núñez pretende — e, em outro contexto é tanto possível quanto corriqueiro, isto é, numa socialidade majoritariamente vidente — é revelar por meio do seu olhar que eles estão/são cegos. Ou seja, seu olhar pretende instaurar a diferença necessária para que os outros se pensem enquanto aqueles que não vêem, a partir de um referencial que não é o deles mesmos. A visão é pensada como um denominador comum para os que a têm e para os que não a têm. No caso particular do conto, a diferença que o olhar do outro procura postular é uma diferença tanto física quanto cognitiva, pois os cegos do vale não só não têm olhos para ver, como não sabem sequer que não vêem.

O batismo

O nome inicial do protagonista ou aquele que pretendia sustentar (Núñez) é prontamente substituído por Bogotá. Na verdade, Núñez acabava de nascer, havia sido especialmente criado para aprender a sabedoria dos cegos. Também como na queda, aludida nesta análise a um rito de passagem, o batismo sugere transformações significativas que referem-se à necessidade de mudança de concepções sobre o mundo. Ao ser “batizado” como Bogotá, Núñez deixa de ser um ser de fora (no sentido cosmológico) e passa a pertencer àquele mundo enquanto possibilidade. Núñez será um ser parido das rochas, é verdade, e isto, ao invés de significar uma impropriedade, o adjetiva numa relação oblíqua em termos de status aos habitantes do vale.

O que importa aqui é menos o quão oblíquo ele é para os cegos, e mais a possibilidade dele ser ou simplesmente ter um lugar dentre eles. Apesar de estarmos diante de uma inversão, pois se na lenda e no início do conto, o mundo de dentro é pensado como imperfeito em relação ao de fora, agora o mundo de dentro é tomado como referência

para a perfeição. Núñez será um ser ambíguo, com características distintas (olhos) dos habitantes do vale, porém parido das rochas daquele mesmo mundo.

Relacionando estas idéias ao capítulo anterior, podemos pensar que as diferenças, ou melhor, as maneiras de elencá-las surgem dentro de um mesmo mundo, pela eleição de critérios que procuram corroborar um ideal de ser/estar/perceber este mundo. Na categoria que engloba o ‘nós’ não há homogeneidade, os significados apreendidos pelas pessoas são distintos (como em “Luzes da Cidade”). E não porque os mundos dentro de um mesmo mundo sejam distintos ou porque um mundo pensado como separado do outro seja naturalmente distinto, mas porque a distinção se faz e surge em relação a alguém, ao outro. Entretanto, as distinções assim pensadas não partem da idéia de diversidade, mas de diferença como falta.

A Terra dos Cegos poderá ser para Núñez uma outra sociedade; enquanto para os cegos – que perderam qualquer contato com outra realidade diversa da sua – o mundo, uma sociedade ou a própria humanidade equivalem a eles mesmos. Núñez será um ser parido das rochas, virá do mundo sobrenatural, possibilidade esta elencada no/pelo próprio universo de significados dos cegos. Certamente será diferente deles mesmos, mas não deixará de ser humano como eles, ‘apenas’ pior, menos evoluído, com sua diferença ou impropriedade ocular justificável.

Núñez não poderia ser, como acredita que é, alguém vindo do mundo mais amplo onde as pessoas têm olhos e podem ver. Sua existência é indexada à realidade promulgada nos meandros do vale. Ele se torna Bogotá, aquele que fora especialmente criado para aprender a filosofia dos habitantes do vale, posto que não tinha os sentidos (da audição e do tato) bem desenvolvidos, apresentava corpos estranhos na face (os olhos) - conferindo-lhe a distração -, e ainda misturava palavras que não queriam dizer nada.

Misturar palavras que não querem dizer nada demonstra a tese de Saussure de que a língua é feita menos de uma coleção de vocábulos e mais da relação existente entre eles. Sabemos que os signos não estão esvaziados de sentido, porém atentar para a relação estabelecida entre eles é que nos dá tanto o valor comunicativo da oração quanto o do domínio da língua. Núñez falava como os cegos (no sentido sintático e gramatical), porém desconhecia as relações das quais os signos lingüísticos estavam investidos, isto

é, de que forma a associação de meras palavras poderia significar algo diferente ou mesmo não encontrar equivalência na Terra dos Cegos.

Segundo Merleau-Ponty em “As Vozes do Silêncio e a Linguagem Indireta”:

“A língua é apreendida e, nesse sentido, somos realmente obrigados a ir das partes ao todo. O todo, que é primeiro em Saussure, não pode ser o todo explícito e articulado da língua completa, tal como o registram a gramática e os dicionários. (...) Já que ele está justamente recusando aos signos qualquer outro sentido que não ‘diacrítico’, não pode fundamentar a língua num sistema de idéias positivas. A unidade de fala é unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóbada que se escoram mutuamente. Num conjunto desse gênero, as partes aprendidas da língua valem de imediato como um todo, e os progressos ocorrerão menos por adição e justaposição do que pela articulação interna de uma função já completa à sua maneira.” (Merleau-Ponty, 2004 [1952]: 67-8).

Esta idéia não se encerra na língua, tem como equivalentes as expressões corporais, os gestos, a linguagem ritual.

Núñez é tocado e cheirado pelas pessoas do vale e, além de ser percebido como um ser áspero, “duro como as pedras que o pariram”, também passa a perceber que sua própria voz não era suave como a deles. De certa forma, o que passa a ocorrer com o protagonista do conto não é apenas uma constante caracterização de si mesmo feita pelo outro, capaz de deslegitimar a identidade que este gostaria de sustentar (uma oscilação do “self”), mas e, igualmente, uma reflexão, por parte deste personagem, a respeito de suas categorias de percepção do mundo.

A orientação cosmológica de Núñez é posta em xeque pela efetividade com que o novo mundo constantemente produz e reproduz os significados subjacentes a ele. Tal efetividade se torna tão mais inabalável quando escrita por aqueles que são tidos como os guardadores dos segredos do mundo – os anciãos -, aqueles que detêm o poder de validar as existências conferindo-lhes os significados necessários. Duvidar de sua filosofia é como duvidar da verdade que sustenta o mundo e o torna possível. A menos que Núñez pudesse realmente provar que eles estavam errados, tais assertivas poderiam ser pensadas como refutáveis, no entanto, é o inverso que ocorre. As suas suposições sobre o mundo, visto que não são sustentadas por ninguém além dele mesmo, não têm o poder de se sobrepor às concepções dos anciãos, institucionalmente pensados como veiculadores da verdade.

Na análise de “Luzes da Cidade”, o Terceiro – denominado como a semântica da ausência-presença tragicomicamente encenada – orientava a interpretação de eventos cujos significados eram apreendidos distintamente pelos personagens, possibilitando sempre uma leitura múltipla do que acontecia. Aqui não ocorre a mesma coisa, nos deparamos com a ausência de um Terceiro capaz de regular a interação. Mesmo que Núñez acredite ainda possuir algo do outro mundo, não há nada que o certifique disso, a ponto dele mesmo desconfiar de suas referências, da possibilidade de não estar vendo o teto rochoso que cobria o mundo.

A partir daqui, o mundo do lado de fora passa a ficar tão distante quanto irreal, e o vale, tão mais próximo quanto válido. Se, inicialmente, a proximidade com o desconhecido promovia estranhamento, agora, o conhecido se torna distante e irreal para dar lugar à familiarização necessária para estar no novo mundo que é encontrado: “Então Núñez se tornou um cidadão da Terra dos Cegos.” (Wells: 2004 [1899]: 511).

O encantamento amoroso

As pessoas na Terra dos Cegos passaram a ser percebidas por Núñez, a partir de suas particularidades. Uma delas lhe chama especialmente a atenção: Medina-satoré. Aquilo que a desqualificava em termos da beleza feminina para os cegos é o que irá despertar interesse em Núñez: suas pálpebras, menos afundadas e vermelhas que a do restante da população. Medina-satoré era cega, mas para Núñez parecia que a qualquer momento ela poderia abrir os olhos e ver.

Núñez procura demonstrar seu interesse por Medina-satoré tocando-lhe a mão, ao que ela reciprocamente corresponde também lhe tocando. E, assim, os dois se apaixonam. Por meio do amor – símbolo de transformação ritual –, Núñez se distancia do mundo do lado de fora.

Ao longo do conto percebemos como Núñez tenta em vão revelar e fazer valer seu “dom da visão” até se resignar e aceitar viver entre os cegos. Tal aceitação chega mais próxima de ser definitiva por meio da transformação ritual simbolizada pelo amor. A permanência definitiva no novo mundo é finalmente pensada como possível para Núñez. Ou seja, o amor o aproximaria daquela realidade sem maiores perdas para o seu “self” – já um tanto dilacerado.

Ao mesmo tempo em que o amor promove esta aproximação, seus olhos permanecem como indicativos da diferença. Seus olhos são o resíduo de um mundo exterior sem sentido no mundo interior e que, por isso mesmo, tornam Núñez um ser ainda permutável ou ambíguo. O amor é a possibilidade da permanência definitiva na Terra dos Cegos por parte de Núñez, conquanto não implique na alienação de sua primeira e última diferença: seus olhos. Primeira, porque foi por meio dela que a visão se deu em oposição à cegueira. E última diferença porque fora relativizada por Núñez que não mais queria promover um afastamento baseado nela. Núñez precisava estar plenamente em algum lugar e onde ele estava, do lado de fora ou do lado de dentro?

O conto sugere que Núñez permanece entre os cegos - quase como um deles - durante um tempo considerável. Enquanto ocupa esta posição ambígua é motivo de tabu. Um tabu certamente percebido retrospectivamente, visto que apenas quando há a proposição de um casamento é que pensa-se sobre sua impossibilidade, até então sequer cogitada. Apesar de ser uma pessoa de carne e osso, com quem não haveria em princípio (na sua natureza corpórea) problema casar-se, não é considerado como uma pessoa totalmente formada, pronta, para os cegos. Não há uma interdição explícita a ele posto que sua classificação não está entre a possibilidade e a impossibilidade de ser contemplado com a relação amorosa e o casamento. Entretanto, depois de feitos questionamentos a essa situação, Núñez - ser ambíguo e motivo de tabu - se torna alguém passível de ser ritualmente purificado.

Enquanto Núñez dá seus primeiros passos na Terra dos Cegos, redimindo-se e incorporando seus valores, efetua uma passagem percebida positivamente. Mas quando problematiza seu lugar na comunidade, reivindicando a simetria amorosa, acende a questão fronteira que lhe é subjacente. Núñez está dentro do vale, vivendo com os cegos, mas não é exatamente como eles. As possibilidades aqui talvez fossem: permanecer como ser ambíguo e motivo de tabu - alguém com olhos onde ninguém os têm e que, portanto, é um ser interdito em certos relacionamentos mais próximos, como o casamento - ou também como ser ambíguo e motivo de ações rituais capazes de retirarem-no da ambigüidade - alguém com olhos passíveis de serem retirados igualando-o aos demais:

“A “mediação” (nesse sentido) é sempre alcançada com a introdução de uma terceira categoria, que é “anormal” ou “anômala” em termos das categorias “racionais” comuns. Por isso os mitos estão cheios de monstros fabulosos,

deuses encarnados, mães virgens. Esse meio-termo anormal, não-natural, sagrado, é tipicamente o foco de todas as práticas de tabu e de ritual.” (Leach, 1983 [1964]: 69).

A ambigüidade de Núñez pode ser compreendida como um evento percebido pelas categorias pré-existentes dos cegos que, no entanto, não são problematizadas enquanto não se coloca em xeque as fronteiras que demarcam o ‘nós’. Na medida em que Núñez e Medina-satoré se apaixonam, o amor pode ser o símbolo de transformação ritual para eles, mas não o é para o resto da comunidade. Núñez, com sua impropriedade visual, ou simplesmente com seus “corpos irritantes”, para permanecer entre os cegos (no sentido da incorporação por meio do casamento que igualaria plenamente aos de dentro), precisa se sujeitar a um outro tipo de transformação ritual - a cirurgia - predicada como definitiva e inquestionável pelos anciãos, os detentores da verdade naquele mundo.

A cirurgia

Apesar de Núñez estar vivendo na Terra dos Cegos ainda não era propriamente um deles e, para sê-lo, alguns procedimentos precisavam ser tomados. Segundo Douglas:

“Primeiro, a cultura procura reduzir a ambigüidade optando por uma ou por outra das interpretações possíveis. Por exemplo, a linha de demarcação que separa os seres humanos dos animais é ameaçada cada vez que nasce um monstro. Será restabelecida desde que se atribua a este fenômeno uma determinada etiqueta. Assim, os Nuer consideram os nascimentos monstruosos como bebês hipopótamos dados à luz acidentalmente entre os humanos. E uma vez o fenômeno devidamente classificado, eles sabem o que há a fazer: repor delicadamente o pequeno monstro no seu lugar, ou seja, no rio.” (E. E. Evans-Pritchard, 1956, p. 84) (Douglas, s/d: 54).

Diante da cirurgia-sacrifício, Núñez está próximo de se tornar um deles. A dor do sacrifício deveria ser suportada para que ele se transformasse definitivamente num “cidadão cego”. Porém, Núñez termina por ser acometido pelo pensamento de que assim estaria pertencendo a um mundo pecaminoso. De certa forma, acreditar na possibilidade de viver na Terra dos Cegos, tornando-se também cego, era como reificar as verdades deles e não efetuar a cura contra o mal que os atingira.

Núñez não pretendia fazer como aquele que uma vez saíra de lá em busca de um templo para curar os habitantes do vale de seus pecados – de acordo com a lenda com a qual o conto tem início. Seu projeto inicial era governá-los, o que não foi possível fazer, pois em terra de cego quem tem um olho não é rei, mas alguém cujos outros sentidos são

poucos desenvolvidos, portanto, alguém incapaz de perceber e distinguir sons e tessituras e ‘reconhecer o mundo como ele é’. Se não podia curá-los, governando suas vidas e instituindo as verdades do mundo visual, a idéia contrária, de ser governado pelas verdades de um mundo no qual ao tato é dada proeminência também lhe causava aversão.

A cirurgia – símbolo definitivo de transformação ritual para os anciãos –, resolveria não só as impropriedades de Núñez, como também as impropriedades opositivas que ele ainda inseria na Terra dos Cegos. Neste momento do conto, as tensões elencadas não ocorrem somente por causa da apreensão em relação à cirurgia (ele se submeterá a ela ou não?), mas pelo fato da noção de pertencimento estar oscilando. E esta relação é inversamente simétrica à que Núñez inicialmente procurava instituir com a dominação dos cegos.

Os três momentos distintos atravessados pelo protagonista do conto até agora - a queda, o encantamento amoroso e a cirurgia –, situam-no num lugar de eterna passagem como um ser anômalo. Se a queda o distancia do lado de fora e efetua as transformações necessárias para estar dentro do vale, o encantamento amoroso elimina a existência do mundo de fora como possibilidade existencial, elevando o de dentro como uma alternativa não só única, como também feliz. A cirurgia, porém, exclui a contradição dentro/fora e iguala todos os que estão dentro a eles mesmos: os cegos. Ter olhos, ou melhor, não ter, independentemente de terem sido retirados por meio de uma cirurgia, significa ser plenamente humano e, finalmente, pertencer ao mundo de dentro e não especularmente às suas margens.

A cirurgia que relacionaria Núñez definitivamente ao novo mundo também faria com que seu pertencimento ao lado de fora fosse abalado. Talvez se casando, mas ainda vendo, Núñez sequer tentasse sair do vale. A história narrada neste conto, apesar de começar traçando a oposição entre mundos distintos e apartados, não nos dá elementos para pensar tanto sobre as oposições encerradas por eles, mas sobre as fronteiras que os constroem, fustigando estes mesmos mundos com impropriedades tratadas como imperfeições ou tabu. Nos leva a pensar nestas categorias ambíguas como sustentáculos de oposições que não significam nada sem as categorias que não pretendem abarcar.

A narração revela a existência de um mundo cego que não é cego e de um mundo que pretende ver, mas não enxerga. Assim, aqueles que necessitam predicar qualidades aos seus mundos, precisam também inventar ausências ou denunciar a possibilidade da existência delas. Entretanto, quando impedidos de fazê-lo, percebem que a ausência não está no interior das coisas, mas na forma como procuram relacioná-las: para Núñez, eles são cegos porque absortos em sua “panela cósmica”; para os cegos, Núñez sofre de alucinações provocadas por seus globos oculares.

A possibilidade tratada no conto não é de saírmos para o mundo de fora e sim de pensarmos em como ficar do lado de dentro. Mas poderíamos pensar no contrário e efetuar o mesmo tipo de raciocínio. Que tipo de pertencimento experimentaria o cego num mundo de videntes? Talvez o mesmo que Núñez, ou melhor, Bogotá, um pertencimento que se dá por meio de uma incorporação enviesada, dando conta do que não classifica como normal, classificando-o então como deficiente, submetendo-o a denominações que confirmam empiricamente uma diferença construída pela eleição de uma falta.

Se concordamos com a tese de Leach de que o mundo é um contínuo e que nossas classificações separam o mundo em seções, percebemos que esta classificação se dá triangularmente: no caminho entre um e outro elemento classificado existe uma transitoriedade que também é classificada, mesmo quando sustentada pelo argumento de ser inclassificável (Leach, 1983 [1964]: 177-181). Dessa forma, os elementos de mediação, quais sejam, o homem que primeiro transpõe as montanhas e sai do vale em busca da cura da cegueira, a erupção do Minbobamba, a escalada do Parascotpetl e a queda, o batismo e a cirurgia de Núñez, e mesmo o encantamento amoroso de Medinasatoré revelam momentos extraordinários que inferem uma ambigüidade nas noções de pertencimento. No caso de Núñez, a ambigüidade é também transitória, no sentido da travessia que ele continuamente efetua. Tal transitoriedade, por mais inclassificável que seja (afinal a que mundo pertence?), serve para pensarmos sobre os limites que constantemente impomos ao mundo e às pessoas que o habitam.

Se “Este mundo é uma representação das nossas categorias de linguagem, não o contrário” (Leach, 1983 [1964]: 178), como escreve Leach, devemos pensar sobre os sentidos que utilizamos para classificar este mesmo mundo, além de pensar também sobre a provável agência do mundo nesta classificação. Nossas categorias de linguagem,

ao serem constituídas por meio de operações classificatórias (conscientes ou inconscientes) elegem os sentidos que utilizará para classificar. Dessa forma, o mundo predicado pela visão é impensável na Terra dos Cegos, e o mundo precedido necessariamente pela cegueira é inadmissível para a visão de Núñez. A passagem de Núñez pela Terra dos Cegos desconstruiu a sua visão, permitindo a percepção de um mundo que não existia somente porque alguém estava ali para olhá-lo, mas porque ele estava ali e era dado a ser visto, cheirado, tocado, tocando também as pessoas, fazendo-as perceberem seus cheiros, suas asperezas e doçuras. Entretanto, a desconstrução de sua visão não retirava, para ele, a necessidade de sua existência.

Neste conto, a cirurgia implica uma relação completamente diferente da encontrada na cirurgia que ocorre em “Luzes da Cidade”. Foi possível perceber na análise daquele filme que a percepção do mundo não se dava numa única referencialidade, num único contexto e isto pela diferença com as pessoas estavam no mundo: sóbrias, bêbadas, cegas, pobres, ricas. O mundo assim percebido, não encontrava na visão seus critérios de julgamento da verdade dos fatos, tampouco das pessoas. Não havia uma única verdade, ela caminhava além de um suposto referencial comum capaz de julgá-la.

Naquele filme, a cirurgia proporcionou, finalmente, o cruzamento dos desvios comunicativos por meio de olhares que agora podem olhar – o da florista – e vêem – o de Chaplin, ainda que este se sinta temeroso por poder ser visto. A percepção de mundo que a cirurgia traz à florista se assemelha a que Núñez aprende no vale dos cegos, pois não se configura no topo da hierarquia dos sentidos, nem é o critério para julgar a verdade e a realidade. Ainda que veja, a florista não encontra no olhar a relação entre o amor e o que vê e sim, entre o amor e o que toca. Já Núñez desconstrói sua visão por uma imposição, resigna-se a viver no vale e se apaixona por Medina-satoré. Assim, a cirurgia que intenta retirar seus olhos, o impossibilita de ver ‘além dos próprios olhos’ e efetua uma passagem definitiva para o não ver.

A fuga

Núñez vai para os arredores do vale com o intuito de se despedir do seu último dia de visão e, tal como em uma cena no início do conto – quando ele chega à Terra dos Cegos e agradece por lhe ter sido dado o “dom da visão” –, redescobre as belezas proporcionadas pela mesma. Antes da proposta de ser feita uma cirurgia e até este

momento final do conto, o que podemos perceber é que Núñez passou a incorporar grande parte das formas de estar no mundo como eram propostas pelos cegos. Vivia entre eles, se apaixonara por Medina-satoré, trabalhava de noite e dormia de dia. Fracassando em tentar dominá-los, terminou por viver como os cegos na Terra deles.

A opção com que Núñez se depara no final do conto – abdicar da visão para se tornar definitivamente um cego – é colocada depois do protagonista já ter aprendido a relativizar os seus sentidos e, principalmente, a proeminência da visão sobre qualquer outra forma de percepção. Esta questão que, no início do conto, enseja a reflexão sobre as formas de conhecimento e de eleição de critérios de julgamentos para certas afirmativas - como ‘eu vi, portanto eu sei’ ou, simplesmente, ‘o que eu não vi, eu não tenho certeza’ -, deslocara o debate para o ‘nem tudo que vemos é verdade ou crível’, ‘nem tudo que olho, consigo enxergar’ ou mesmo ‘o mundo que vejo, não é o mundo, mas uma forma de percebê-lo’. Posto isto, o problema da visão, em si mesmo, deixara e, há muito, de ser importante para ele.

Núñez, que passara predicando a visão ao mundo dos cegos, deixara de o fazer, com a exceção de continuar a comungar com sua amante as belezas que via nela e no mundo. Entretanto, para os anciãos, Núñez não era como um deles, mas certamente “estava muito melhor do que já fora”, como disse Medina-satoré ao tentar defendê-lo. Os “corpos irritantes”, passíveis de serem retirados por meio da cirurgia, remetiam Núñez a uma impropriedade física, cujas reverberações eram também mentais. Ele não era, definitivamente, igual a eles e, apesar de não ser considerado em oposição a quem não vê, posto que esta dicotomia não existia na Terra dos Cegos, ainda assim continha em seu corpo uma diferença inaceitável.

O esforço ou a conveniência que levou Núñez a aceitar o mundo em que passou a viver só é despertado quando é recobrado o problema de seus olhos. Até aí há uma pausa na qual irá repousar o amor e a possibilidade de permanência. Esta pausa zera o olhar e, se o conto terminasse aí, poderia ser considerado feliz. Entretanto, as opções dadas a Núñez podem ser pensadas como as seguintes: pode fugir para continuar vendo; talvez possa até ficar, mas sem Medina-satoré; ou pode ficar com ela e sem seus olhos. Nenhuma delas talvez seja muito feliz, mas ele ainda pode escolher.

Núñez foge definitivamente da Terra dos Cegos, fazendo uma opção pelo seu olhar. Reascende assim a assimetria entre ‘o ver e o não ver’ naquilo que estivera, um dia, às margens do seu próprio olhar. A pausa que fora capaz de zerar o olhar de Núñez não é definitiva e sua continuidade permite que o mundo seja visto pela primeira vez por ele, recobrando toda a assimetria desconstruída.

Na fuga, Núñez termina como começou: desdenhando do vale, como se este estivesse imerso no pecado e fosse pequeno em relação ao lado de fora. O protagonista do conto encerra suas possibilidades de pertencimento ao lado de dentro renunciando à cirurgia-sacrifício e, portanto, à possibilidade de continuar lá ao lado de Medina-satoré. Simultaneamente, os anciãos também encerram a possibilidade de aceitar Núñez como ele era, mesmo que isso implicasse em permitir a existência da diferença no interior de seu mundo.

Se a visão e a cegueira não eram pares de oposição que se potencializavam na Terra dos Cegos, a impropriedade da qual Núñez era acusado talvez não tivesse fundamento. Se a visão não existia, por que então submetê-lo a uma cirurgia? Certamente a visão não existia no vale, mas enquanto Núñez estivesse lá a cegueira poderia surgir pelo seu olhar.

Núñez vai embora acreditando ser possível transpor o espaço que separa os dois mundos e lhe confere suas particularidades. E, apesar de não sabermos se consegue finalmente levar a cabo sua tentativa (tal como o primeiro homem mencionado no conto que sai do vale em busca da cura contra o “mal” da cegueira e não consegue voltar), sabemos que consegue sair do vale em busca da visão. Não era em busca da sua visão – particularmente relativizada – que saía, mas da visão como signo absoluto da razão, do conhecimento e da verdade. E a encontra, é verdade, justamente quando não consegue mais avistar a Terra dos Cegos entre as montanhas.

Relações entre sujeito e mundo

A questão que enfrenta e resolve com a fuga – o último símbolo de transformação ritual percebido no conto –, afasta Núñez definitivamente dos cegos. A própria questão colocada e a resolução dela nos afastam da compreensão de que no nível das classificações – entendidas como uma relação entre o sujeito e o mundo – não é preciso haver descontinuidade, nem hierarquia. Os sentidos não precisam ser pensados como

hierarquicamente fadados a se sobrepor em busca de uma classificação melhor ou mais razoável. As classificações poderiam ser pensadas como uma orquestra em que os músicos tocam de improviso uma sinfonia, ou seja, em que as pessoas por meio da linguagem acentuam o mundo, dando-lhe tons mais graves, mais agudos de acordo com uma partitura que não é escrita somente pelos músicos, mas em consonância à música que quer também ser tocada.

O conto “Em Terra de Cego” foi aqui analisado com a intenção primeira de percebermos de que forma, na ficção, instaurava-se um mundo pensado como predominantemente cego. Apesar de estarmos baseando esta análise na ficção, procuramos mostrar que as reflexões depreendidas dela não se limitam à própria ficção, mas reproduzem e são coerentes com as formas que construímos para pensar o mundo que habitamos. Certamente, as relações depreendidas do conto e sob as quais fizemos esta análise, não são as únicas possíveis e nem constituem a tentativa de encontrar uma forma preponderante de perceber o conto.

O encontro com um mundo ficcional no qual pessoas cegas são elencadas, permitiu a reflexão acerca do mundo que habitamos. O deslocamento dos significados erigidos pela percepção que carece de visão, mais que surgir como uma forma desafortunada de estar no mundo, revelou um mundo que não é simplesmente habitado por pessoas que o percebem, mas que também se faz perceber.

A idéia de agência dos objetos importa aqui para pensarmos sobre a percepção como uma relação entre o sujeito que percebe e o mundo que se faz perceber. Em “La clef de Berlin”, Latour faz uma análise de um tipo de chave encontrada apenas em Berlin e seus arredores. Tal chave tem a característica de abrir as portas - como toda chave -, mas só poder ser retirada depois ser atravessada pelo buraco da fechadura e, ainda, depois de efetuar o giro na direção contrária que proporcionara a abertura da porta, agora trancando-a. A chave pode ser retirada da porta depois de tê-la aberto, conquanto que sequencialmente a tranquem. Ou então, como sugere o autor, pode ser retirada depois de trancada a porta, mas mantendo-a escancarada.

Ironicamente, o autor refere-se ao arqueólogo que investiga tal objeto como alguém pronto para escrever um artigo sobre o poder disciplinar foucaultiano. Afinal, em Berlin, as portas estão sempre cerradas e para que as pessoas tenham livre trânsito,

dependem ainda de um zelador. O zelador dispõe de uma ferramenta que permite que as portas fiquem abertas de dia e as pessoas possam transitar livremente, porém não de noite, quando o dispositivo que impede a saída da chave sem seu trancamento é novamente colocado em ação.

Com esta análise o autor quer desconstruir a relação entre humanos e não-humanos como pautada numa relação que vê este objeto - neste caso específico, mas não somente ele - como um intermediário, algo que não faz nada por ele mesmo, a não ser transportar, deslocar, exprimir, reificar, e objetivar o sentido da frase: em Berlin, tranque a porte de noite e nunca de dia (Latour, 1993: 43). Contudo o autor escreve:

“Tout change si le mot de médiation s'étoffe un peu pour designer l'action des médiateurs. Alors le sens n'est plus simplement transporté par le médium mais constitué en partie, déplacé, recréé, modifié, bref, traduit et trahi. Non, l'encoche asymétrique du trou de serrure et la clef à double panneton n' << expriment >> pas, ne << symbolisent >> pas, ne << reflètent >> pas, ne << réifient >> pas, n' << objectivent >> pas, n' << incarnent >> pas dès relations disciplinaires, ils les font, ils les forment. (...) C'est parce que le social ne peut se construire avec du social, qu'il lui faut des clefs et des serrures. (...) Les sens ne préexiste pas aux dispositifs techniques. L'intermédiaire n'était qu'un moyen pour une fin, alors que le médiateur devient à la fois moyen et fin. De simple outil, la clef d'acier prend toute la dignité d'un médiateur, d'un acteur social, d'un agent, d'un actif.” (Latour, 1993: 44).

Esta perspectiva nos aproxima mais do que quisemos propor com a análise deste conto. O mundo percebido pela visão encerra em si mesmo as possibilidades de instituí-lo e de verificar a sua existência, deslocando o sujeito que o percebe para fora do próprio mundo. Pensar esta percepção como uma relação entre o sujeito que percebe e o mundo que também se faz perceber, amplia tanto as nossas possibilidades analíticas quanto as possibilidades de entendermos percepções que não reificam a proporção ‘só sei e conheço o que vejo, o resto é menos real’.

A visão, enquanto sentido hegemônico da moderna cultura ocidental, não é apenas uma forma de perceber o mundo, mas também uma forma de criar a linguagem com a qual o percebemos, sem nos darmos conta de que apesar de tudo isso, o mundo também existe. A ausência de visão permite o descentramento desse olhar que parte do sujeito para o mundo. O cego que ouve o caminho enquanto anda e sente o ambiente em que adentra para reconhecê-lo, nos leva ao encontro de um mundo que não está distante, que não é percebido por categorias que o antecipam. Ingenuamente pensamos que o cego não está

percebendo as coisas como elas realmente são; mas o que vem a ser as coisas como realmente são?

A dimensão com a qual nos deparamos no conto serve para refletirmos sobre a linguagem oclocêntrica que utilizamos para edificar o mundo que habitamos. Esta linguagem pode parecer simplesmente mais uma das formas de perceber o mundo, entretanto e como quisemos apontar, ela não só quer ser única como se refere constantemente a um sujeito auto-centrado: o “sujeito-*voyeur*”. A partir dele, o mundo é percebido, conhecido e classificado. Este tipo de relação com o mundo nos impede de refletir sobre a nossa experiência enquanto sujeitos que não estão numa relação hierárquica com o mundo que pretendemos predicar. Consequentemente, pensamos nele tudo conhecer e distinguir por meio da visão; o que não distinguimos é idêntico a si mesmo e portanto, indistinguível em si mesmo. Não pensamos que nele podemos nem tudo conhecer e que, o que conhecemos passa por uma relação entre o mundo que se distingue e nós que o distinguimos.

CAPÍTULO 3

“Reféns da luz”

Análise do texto filosófico “A luz e o cego”

“antes de existir a voz existia o silêncio
o silêncio foi a primeira coisa que existiu
um silêncio que ninguém ouviu”

(Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown,
“O Silêncio”)

Como procuramos mostrar a partir das reflexões dos capítulos anteriores, a percepção do mundo pode ser pensada primeiro como uma relação entre os sentidos – ou mesmo entre as diferenças com que as pessoas se situam e são situadas no mundo - e, ainda, como uma relação entre o sujeito que percebe e o mundo que também se faz perceber. Penso que Bavarcar mostra-se no epicentro desta percepção-relação, por isso dedicamos este último capítulo a ele.

Bavarcar nasceu em 1946 em Lokavek, na Eslovênia, e ficou cego ainda criança:

“Para um biógrafo, me tornei cego com a idade de 12 anos, como consequência de dois acidentes. O primeiro aconteceu com a idade de 10 anos, quando um galho me feriu o olho esquerdo, e o segundo, um ano mais tarde, quando o olhar da Medusa, dissimulado em um detonador de mina, furou meu olho direito. Do ponto de vista sociológico, eu era muito pobre por ter como brinquedos armas, como toda minha geração, já que na época, meus pais não podiam nos comprar brinquedos inofensivos. Do ponto de vista econômico, meus acidentes foram então social e historicamente condicionados. É preciso que eu supere estas descrições, por vezes tão naturalistas do meu destino, simplesmente dizendo que na idade de 12 anos meu espelho mágico chamado olhar físico se quebrou e que as mulheres começaram a me esconder o fato de que eu era bonito.” (Bavarcar, 2003 b: 117).

Entre um acidente e outro passaram-se quase 2 anos. Entretanto, depois do segundo, Bavarcar não ficou repentinamente cego, ainda teve tempo de se despedir do olhar, “Eu não fiquei bruscamente cego, mas pouco a pouco, como se se tratasse de um longo adeus à luz” (Bavarcar *apud* Tessler, 2003: 09):

“A viagem, sem retorno, que me levou do dia à noite, durou mais ou menos oito meses. Na realidade foi um longo adeus à luz, isto é, uma história de amor em lentidão, apesar do destino fatal para o qual me preparava. Graças a algumas pessoas próximas e, sobretudo, à minha mãe, pude recuperar alguns objetos mais essenciais para este longo itinerário de uma transcendência imposta, que consegui aceitar apesar das inúmeras revoltas, fruto da minha juventude, e pelos meus sonhos de criança. (...) Tento então me utilizar um pouco deste farol que, mesmo distanciando-se, se aproxima sob a forma de uma luz de transcendência, que me permite olhar as coisas desconhecidas, graças a esta experiência.” (Bavcar, 2003 b: 120).

A experiência de Bavcar enquanto cego é bastante marcada pelos seus anos de visão, que apesar de não terem sido muitos são considerados eficazes por ele, em termos do que ele viu e do que deseja olhar.

As idéias discutidas a partir do filme “Luzes da Cidade” e do conto “Em Terra de Cego”, ganham uma referência à realidade tangenciada pela experiência de Bavcar como fotógrafo e filósofo. Esta referência mais que apontar para uma necessidade de circunscrevermos a realidade, denominando-a, confirmado-a, julgando-a, conforma-se à expansão do estatuto de realidade pensado anteriormente. Ao analisar obras de ficção, procuramos pensá-las a partir do “fundamento ôntico” elencado por elas, querendo com isso nos aproximar das reflexões advindas do encontro etnográfico clássico com o outro, em presença. Entendendo que há uma diferença entre o encontro com uma obra de ficção e o encontro etnográfico propriamente dito, no entanto, não procuramos nos ater a ela no sentido das possíveis separações que elas engendram, mas nos aproximar das suas semelhanças, com o intuito de expandir a noção de ‘real’.

Não é nosso objetivo aqui definir a realidade por meio da ficção, tão pouco o inverso. Pensamos estas possibilidades como reversíveis, dialógicas, porque não se encontram separadas uma da outra. Assim, a experiência de Bavcar enquanto cego, fotógrafo e filósofo não contribui apenas para fundamentar no ‘real’ as reflexões anteriores. Pois elas mesmas, por mais que surgissem da ficção, conformavam-se a uma reflexão sobre a necessidade de alastrarmos o ‘real’, a fim de compreendermos realidades outras, tão subjetivas quanto a nossa própria.

Neste capítulo, procuraremos nos encontrar com a filosofia de Bavcar como um modo de ser/estar/perceber o mundo. Se Bavcar não é um personagem de ficção e suas fotos existem, aquilo de que se cerca para refletir sobre sua forma de ser/estar/perceber o mundo – seus textos e suas imagens fotográficas - são o testemunho de sua experiência.

Assim, nos aproximaremos da reflexão de Bavcar, cujo testemunho importa por situar o pensamento sobre o olhar, sobre a cegueira e sobre a percepção por meio da experiência de alguém que vive estas questões, pensando sobre elas em seu trabalho artístico e filosófico. O encontro com Bavcar revela uma experiência que quer ser denominada por si mesma e não pelo outro, trazendo à cegueira uma compreensão ou mesmo um estatuto diferenciado daquele pensado pelo vidente.

A partir da análise de “Luzes da Cidade”, escrevemos sobre a luz enquanto um “símbolo dominante” que corrobora a analogia entre em visão e conhecimento ‘real’. No entanto – e, apesar do filme ser feito por um vidente –, tal obra alcança contemplar significados que desafiam a percepção centrada na visão e retira a cegueira de seu lugar de escuridão. Mesmo quando a florista passa a ver, ela opta por conhecer o outro – Chaplin – pelo tato que, para ela, é o sentido da relação entre o conhecimento. No conto, “Em Terra de Cego”, há uma reflexão sobre a centralidade perceptiva do olhar e do sujeito que percebe o mundo; ali a percepção do cego deixa de ser ausência, porque não há um espelho luminoso refletindo uma cegueira confinada na escuridão. Videntes e cegos são convidados a perceberem o mundo numa relação que não permite a exclusão do mesmo.

A forma de pensar a cegueira partindo da experiência da visão, constantemente reifica o lugar ocupado pelo cego como um lugar obscuro. Ao salientar a voz de Bavcar, queremos partir de outra experiência, onde a visão não será a lente para pensar a cegueira. A grande parte das certezas sobre a nossa própria visão e, portanto, sobre a ausência da mesma no outro, é colocada em xeque.

Nos textos de Bavcar, isto ocorre pela re-significação de signos fundamentais, como a luz. Bavcar não parte da idéia de escuridão em oposição à luminosidade da forma hierárquica que nos acostumamos a pensá-la, estando a escuridão sempre em falta. O descentramento percebido e provocado por Bavcar, infere possibilidades outras de se pensar a sua própria forma de ser/estar/perceber o mundo pelo signo da escuridão como potência de vir a ser e de luminosidade como ofuscamento.

A partir do ponto de vista de Bavcar – o “geométral” de Merleau-Ponty que não é o olho, mas o corpo inteiro³¹ – temos uma re-leitura (ou melhor, a proposta de uma nova leitura) das experiências que temos do mundo, porque precedidas não pela luz que o inaugura, nem pela linguagem fundada num olhar totalizante que o institui, mas pela escuridão e a invisibilidade sempre prementes e prontas para criarem tanto o mundo quanto aqueles que nele estão, o sentem e o pensam.

Bavcar percorre a possibilidade de nos situarmos parcialmente no mundo, nunca o tendo por inteiro, nem acreditando nele tudo poder revelar. Apesar desta idéia se assemelhar mais a um desencantamento, ela assume o lugar de investigação, de procura do que está ‘além dos próprios olhos’ e ‘às margens do olhar’. A experiência fotográfica de Bavcar e seu pensamento remetem a um mundo onde não há equivalência entre visão e visível.

Como quisemos salientar nos capítulos anteriores, o encontro com a experiência particular de ser/estar cego não pode ser confrontada pela experiência daqueles que vêem. E o que perceberemos aqui também não é um confronto da experiência de Bavcar que ficou cego com a dos que vêem, mas uma tentativa de elucidar os caminhos pelos quais olhamos o mundo e o sentimos. O registro fotográfico e filosófico de Bavcar não se configuram, simplesmente, em formas particulares de perceber o mundo, pois expandem o mundo em que todos – videntes e cegos -, habitamos. A realidade que percebemos na obra de Bavcar é muito mais alusiva que concreta e, para entendermos estas alusões é interessante compreender parte da fenomenologia de Merleau-Ponty, uma das referências indispensáveis de Bavcar.

Na Parte I percorreremos um pouco do pensamento de Merleau-Ponty. Na Parte II nos ateremos em um texto de Bavcar – “A luz e o cego”. E, na Parte III: “O escritor da luz”, finalizaremos este capítulo com outras reflexões de Bavcar sobre sua experiência enquanto cego e fotógrafo. Nenhuma das partes deste capítulo é exclusiva, reflexões de Bavcar e sobre Bavcar são chamadas na parte dedicada à Merleau-Ponty, assim como na análise de “A luz e o cego” outros textos de Bavcar comparecem, portanto, a estrutura deste capítulo é mais fluída.

³¹ Segundo Novaes, a operação do olhar fenomenológico: “eu sou meu corpo”, significa que “o corpo é o elemento central de toda reflexão filosófica, a trama de toda experiência, o mediador de todas as relações sociais, ou, como diz Merleau-Ponty, o ‘geométral’ de todo ponto de vista, de toda prática.” (Novaes, 2004: 163).

Parte I: Merleau-Ponty

A fotografia de Bavar, pensada como um encontro com a invisibilidade, a partir do qual se pode perceber algo mais no mundo, mostrando-o ou ensejando a prospecção de presenças alusivas, se assemelha bastante ao que Merleau-Ponty encontrou na pintura, especialmente de Cézanne. Merleau-Ponty escreve sobre a possibilidade de mostrar as coisas invisíveis que, no entanto, compõe também o visível:

“O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã no mundo, para nos fazer ver o visível. A mão que aponta em nossa direção em *A ronda noturna* está realmente ali quando sua sombra sobre o corpo do capitão no-la apresenta simultaneamente de perfil. No cruzamento dos dois aspectos impossíveis, e que no entanto estão juntos, mantém-se a espacialidade do capitão. Desse jogo de sombras e outros semelhantes, todos os homens que têm olhos foram algum dia testemunhas. Ele é que lhes fazia ver coisas e um espaço. Mas operava dentro deles sem eles, dissimulava-se para mostrar a coisa. Para que esta fosse vista, não era preciso que ele o fosse.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 21).



(“A ronda noturna” de Rembrandt)

Por meio da pintura, o pintor revela o jogo de luz e sombra sobre o qual o olhar está alicerçado sem que, no entanto, seja possível a sua decomposição. O “impossível” nos dá mais que a presença, pois nos remete à experiência do visto. Não se configura no real decupado de cada gesto e de cada movimento, pois a presença do visto aqui é tal qual aparecera outrora aos nossos olhos, quase indecifrável.

“Quatro séculos após as ‘soluções’ do Renascimento e três séculos após Descartes, a profundidade continua sendo nova, e exige que a busquem, não ‘uma vez na vida’, mas durante toda uma vida. Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e as distantes. Nem tampouco a escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me representa vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui o enigma é a ligação delas, é o que está entre elas - é que eu veja as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra -, é que elas sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é ‘terceira dimensão’. (...) A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que a coisa está aí.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 35).

A profundidade é percebida por Merleau-Ponty como o paradoxo da visão que envolve uma relação com o invisível. Ela não seria a terceira dimensão, mas um dos traços que compõe o visível pela invisibilidade. Nas palavras de Novaes³² sobre Merleau-Ponty:

“não podemos ver a profundidade, mas ela se desdobra entre nosso olhar e as coisas vistas, vemos através da profundidade, e é exatamente por ser condição da visão que a profundidade permanece invisível. Da mesma forma que volume e sombra são duas coisas inseparáveis e que sem sombra não pode haver volume, não pode haver corpo, assim também não pode haver visível sem invisível.” (Novaes, 2004: 159)

O estatuto do visível pensado em consonância com o invisível, revela um mundo de coexistências e reversibilidades e nos aproxima da experiência de Bavcar, “Isso porque

³² Adauto Novaes, além de ser o organizador de *Artepensamento, O Olhar e Muito Além do Espetáculo* - obras de referência para o estudo da imagem -, também é amigo de Bavcar. Este autor, assim como a filósofa Marilena Chauí - que também comparece em *Artepensamento* e *O Olhar* -, tornaram-se imprescindíveis para a análise de Merleau-Ponty. Chauí elucida questões difíceis desta fenomenologia e Novaes também, além deste último ter escrito um texto dedicado à compreensão da fotografia e da filosofia de Bavcar em “Imagens Impossíveis” (2004), o que fez com que suas discussões me acompanhassem ao longo deste capítulo.

entendemos por invisibilidade não aquilo que está encoberto ou oculto do olho humano e que, ao mobilizarmos outros sentidos ou outros artifícios conseguimos desvendar.” (Novaes, 2004: 159) A invisibilidade não seria percebida pelo cego porque este não vê e acessa uma outra dimensão. O invisível está na própria existência das coisas visíveis, pois elas se fazem mediante esta relação paradoxal. Como nos mostra Merleau-Ponty em sua reflexão sobre a composição feita entre luz e sombra ou sobre o “impossível”, somos todos vítimas da invisibilidade. Entretanto, o comparecimento da invisibilidade nas coisas visíveis difere enormemente da idéia de olhar que não percebe algumas coisas porque não a antecipa em suas categorias perceptivas. A invisibilidade está presente nas coisas vistas, como relações quase indecifráveis que conferem ao ver o seu mistério.

Apenas com uma inspeção do mundo, feita sem a exclusividade do olhar e sem a exclusão do próprio mundo que também se revela, é possível perceber algo além do visível. Merleau-Ponty postula, portanto, a existência de um enigma a ser decifrado, aponta a raiz de uma questão e se aproxima da pintura e da figura do pintor como aqueles que conseguem revelar o que está entre o que vê e aquilo que é dado a ver.

Diferentemente de Descartes em *Dioptrique*, Merleau-Ponty não procura um modelo que revele como a visão se produz no sentido ‘da luz que entra por nossos olhos’. Esta forma de pensar sobre a visão seria recusar freqüentar o visível, que indaga ainda sobre ‘a luz que vemos’. Note-se que a relação ‘da luz que entra por nossos olhos’ é centrada na interioridade como forma reflexiva e na exterioridade como local da percepção; a luz entraria, refletindo uma coisa que está fora e mantém com o mesmo reflexo uma correspondência regulada pensada como semelhança. Enquanto ‘a luz que vemos’ não entra simplesmente por nossos olhos, mas são dadas a ver; isto implica numa relação entre aquele que vê e o que é visto, não de forma exterior - ainda que distante por não situar-se no pensamento -, mas de forma a incorporar a visão no mundo, entre vidente e visível, relação esta de inflexão e não de reflexão regulada (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 24).

Segundo Merleau-Ponty o modelo cartesiano de visão seria o tato, pois age por contato, cuja semelhança da coisa e da imagem seriam dadas por uma denominação exterior às próprias coisas do mundo, fundadas no pensamento (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 24) “Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um ‘exterior’ do qual tudo faz

supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 25). De acordo com Descartes, a visão não seria uma “metamorfose das coisas mesmas em sua visão”, pois retiraria a ubiquidade que constitui toda a sua dificuldade e também sua virtude: a de pertencer ao mundo grande e a um pequeno mundo privado (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 24- 26).

Merleau-Ponty com sua reflexão sobre a invisibilidade retira a herança cartesiana fundada num espírito ausente de corpo e presente de alma, cujas reverberações são a exclusão de toda a “dimensão do Eros” – “o corpo, a sensibilidade, o desejo, a emoção, prazeres sensuais e atividade sexual (...) desqualificados como agentes poluidores, que turvam o bom funcionamento da razão.” (Silva, 2005: 14) – e traz a necessidade de pensar o ser enquanto carne da carne do mundo. Segundo Chauí:

“A interrogação filosófica como recomeço radical começa por abandonar os dualismos inaugurados por Descartes cujo primeiro efeito havia sido impedir um pensamento ancorado na união entre a alma e o corpo e na relação originária do sujeito e do mundo. Abandonar a herança cartesiana (vale dizer, o racionalismo clássico e o que dele derivou-se no idealismo alemão) implica ultrapassar as idéias claras e distintas de sujeito e objeto, a oposição entre qualidades primárias (físico-geométricas) e secundárias (sensoriais, como a cor, o odor, o sabor, a sonoridade, a textura), a separação entre conceito e idéia e entre ambos e as coisas, a posição da subjetividade transcendental que funda e acompanha todas as representações.” (Chauí, 2004: 472).

Em Merleau-Ponty não encontramos um ser desencarnado ou simplesmente centrado no olho como único órgão de inspeção do mundo. Este autor predica a necessidade de pensarmos o mundo a partir de uma presença carnal, de uma inspeção que se dá numa relação. Esta relação não se dá como antecipação de um mundo a ser inspecionado, mas se faz no próprio encontro com o mundo, na sua sinergia:

“Não é o objeto que obtém de meus olhos os movimentos de acomodação e de convergência: ao contrário, foi possível mostrar que eu nunca veria nada nitidamente, e não haveria objeto para mim, se não dispusesse os olhos de modo a tornar possível a visão do objeto único. E aqui não é o espírito que toma o lugar do corpo e antecipa aquilo que vamos ver. Não, são meus próprios olhares, é sua sinergia, sua exploração, sua prospecção que focalizam o objeto imanente e jamais as nossas correções seriam suficientemente rápidas e precisas se devessem fundamentar-se num verdadeiro cálculo dos efeitos. Logo, cumpre reconhecer sob o nome de olhar, de mão e de corpo em geral um sistema de sistemas votado à inspeção de um mundo, capaz de transpor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidade e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido... (...)” (Merleau-Ponty, 2004 [1960]: 99).

Estas reflexões de Merleau-Ponty inferem uma diferença radical na forma como nos habituamos a pensar estar no mundo. Segundo ele, não estamos no mundo nem pela visão, nem pelo corpo que o intercepta e o indaga. Estamos no mundo numa relação com o mesmo, de sorte que podemos pensar que não há proeminência do olhar, do tocar, do cheirar, do ouvir do saborear e tão pouco do pensamento como antecipo do objeto. Há sim uma relação, uma sinergia.

A sinergia, como proposta por Merleau-Ponty, permite-nos pensar a respeito da percepção sinestésica comumente associada aos cegos. A percepção sinestésica denomina a interação do cego com o mundo exterior, sendo sua capacidade de sentir particularidades e conferir-lhes significações. Assim, pela percepção sinestésica, o cego pode saber se é dia ou noite, se o ambiente é aberto ou fechado, pois é pela pele que lhe chegam os índices de claridade ou fechamento. Entretanto, esta forma perceptiva continua centrada no sujeito e, no caso do cego, surge como uma explicação misteriosa para sua capacidade de perceber o mundo, quase como um dom sobrenatural. Inversamente, a percepção sinestésica surge como o aparato capaz de sobrepujar toda a forma perceptiva que nós – videntes – atribuímos à visão.

Acredito que esta perspectiva contribua para a circunscrição do cego num mundo paranormal quando não procura situar o vidente também em meio a estas percepções. Certamente que não foi só o cego quem desenvolveu a percepção sinestésica. A sinestesia não está em oposição à visão, apesar de não creditarmos grande valor a ela quando somos videntes. Podemos perceber que existe uma circunscrição à percepção visual para os videntes, e uma circunscrição à percepção sinestésica para os cegos; percepções estas que retomam muito mais uma exclusividade que uma relação.

A partir da sinergia de Merleau-Ponty, devemos pensar em algo que engloba a percepção sinestésica, visual, auditiva, olfativa... Conferindo ao sujeito e ao mundo menos um afastamento e mais uma relação, e aos sentidos, menor exclusividade ou independência. O cego não seria alguém com poderes super-especiais capaz de perceber o mundo por meio de sua pele, pois a sinestesia, assim como a visão, não se dá com a exclusividade da pele ou do olho. Merleau-Ponty tenta mostrar que nossas correções nunca seriam suficientes se quiséssemos desvendar o que vemos, pois nunca alcançaríamos chegar àquilo que vemos como um espírito que se antecipa à coisa. O que vemos não é apreendido exclusivamente pelo olho, mas numa sinergia do corpo

inteiro, que inclui também a percepção sinestésica, o tato, a audição... Não queremos dar a impressão aqui de que não haja a percepção visual ou que não haja a percepção sinestésica, mas que hierarquizá-las é criar afastamentos muito grandes e denominar diferenças inalcançáveis.

Retomando o argumento lançado anteriormente - a relação entre visível e invisível postulada por Merleau-Ponty – encontramos no olhar que procura tudo ver uma questão. O autor não indaga um mundo cego para lhe conferir invisíveis, indaga o próprio mundo visual, como o faz Bavares. Neste mundo não encontra uma relação estreita entre visual e visível, pois nem tudo que compõe o visível pode ser visto. O mundo oculocêntrico, centrado na visualidade como forma de expressão e apreensão, encontra na fenomenologia de Merleau-Ponty uma questão a ser refletida, pois, se nem tudo que vemos enxergamos, como poderíamos postular equivalências entre a visão e a realidade?

“Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 16).

Merleau-Ponty não procura inaugurar uma distância entre o que se vê e o mundo ou a realidade, mas entre o que se vê como idealidade distante daquele que vê e é também visível. O autor situa o olhar no mundo, esquecendo-se, ou melhor, questionando a possibilidade de estarmos aqui apenas em pensamento ou pelo olho como forma total de percepção. Situando o ver no ato de ver e não no pensamento do ver, para Merleau-Ponty a visão se encontra entre as coisas: “(...) a visão é tomada e se faz no meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 17).

A experiência da visão se situaria então entre o vidente - ele mesmo visível - e o mundo visível – com sua parte de invisibilidade – numa espécie de reversibilidade que não é nunca idêntica e sim uma relação. Chauí elucidada a questão da visão:

“O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta. (...) A experiência é o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando

pensamos. Nenhum dos termos é origem: visível, dizível, pensável não existem em si como coisas ou idéias; vidente, falante e pensante não são operações de um sujeito como pura consciência desencarnada, visível, dizível e pensável não são causas da visão, da linguagem e do pensamento, assim como o vidente, o falante e o pensante não são causadores intelectuais do ver, falar e pensar. São simultâneos e diferentes, são reversíveis e entrecruzados, existem juntos ou coexistem sustentados pelo fundo não visível, não proferido e não pensado (...).”(Chauí, 2004: 474-5).

A relação da visão não se situaria então naquele que vê, nem no visto, mas estaria entre estas duas partes que se olham e se cruzam. A visão ainda teria como sustentáculo o invisível e, portanto, não pode haver equivalência entre visual e visível. O visível não tem apenas a invisibilidade como mistério, a tem como sustentação, como possibilidade que antecipa-se na nossa visão, sem que a percebamos na composição do ver, mas sem a qual não veríamos. O visível para Merleau-Ponty – que traz consigo o invisível - requer um sistema de percepção que vai além dos olhos e passa por “um sistema de sistemas voltado à inspeção de um mundo” que ele chama de olhar, de mãos e de corpo inteiro (Merleau-Ponty, 2004 [1960]: 99).

Não seria o visível dado plenamente a ver por meio da tecnologia que o decupa em seus meandros, mas a presença do movimento numa cena “impossível” – como a mão do capitão em *A Ronda Noturna* ou a escultura de bronze de Rodin – que, no entanto, traz o testemunho dos olhares:

“O que produz o movimento, diz Rodin, é uma imagem em que os braços, as pernas, o tronco, a cabeça são tomadas cada qual num outro instante, que portanto mostra o corpo numa atitude que ele não teve em nenhum momento, e impõe entre suas partes ligações fictícias, como se esse confronto de impossíveis pudesse e fosse o único a poder fazer surgir no bronze e na tela a transição e a duração. Os únicos instantâneos bem-sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que caminha foi captado no momento em que seus dois pés tocavam o chão: pois então temos a ubiqüidade temporal do corpo que faz o homem *cavalgar* o espaço.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 41).



(Esculturas de Rodin)

Ainda sobre esta relação entre a transição e a duração³³, das quais o olhar é refém, no sentido de não lhe poder revelar a forma, a não ser por meio daquilo que vê e não alcança separar, Merleau-Ponty remete novamente à Rodin. Numa crítica à fotografia, Rodin traz a sensação plena deste olhar enquanto revelação pela arte em sua maneira de compor o “impossível” do visível, mostrando também o invisível:

“Por que o cavalo fotografado no instante em que não toca o chão, em pleno movimento portanto, com as pernas dobradas embaixo dele, dá a impressão de saltar no lugar? E por que, em contrapartida, os cavalos de Gericault correm sobre a tela, mas numa postura que cavalo algum a galope assumiu? É que os cavalos do *Derby de Epsom* me dão a ver a ação do corpo sobre o chão, e, segundo uma lógica do corpo e do mundo que conheço bem, essas ações sobre o espaço são também ações sobre a duração. Rodin tem aqui uma frase profunda:

³³ A questão da temporalidade é mais uma das complexidades da fenomenologia de Merleau-Ponty, aqui apenas estamos apontando ela no que concerne à visão. As relações postuladas pelo autor entre temporalidade e visão estão extremamente imbricadas, mas não caberia expô-las detalhadamente. Entretanto, podemos citar Cardoso quando escreve sobre o olhar do viajante e a dificuldade de falar em descontinuidade, pois se temos por referência um trajeto entre um começo e um fim, uma unidade do percurso, sem a qual não poderíamos chegar a lugar algum - tal qual a dúvida relativa ao conhecimento que não poderia encontrar uma resposta se não sabe o que procura - como podemos pensar em descontinuidades? Seguindo então o pensamento de Merleau-Ponty, “não encontramos a temporalidade na sucessão (de diferentes momentos ou instantes) mas na simultaneidade desta presença espessa, movediça, permeada pelas marcas de um aquém e projetada para adiante pelos sinais do ausente inscritos na sua obra.”. Assim, compreende-se que a temporalidade “se faz por alteração, quebra e transformação, estilhaçamento e reorganização de um mesmo ‘campo’, por desintegração e reconstituição (sempre ‘aberta’) do seu sentido. Se há passagem, ela é, portanto, de uma configuração a outra do sentido.” (Cardoso, 2002 [1988]: 356)

‘É o artista que é verídico, e a foto que é misteriosa, pois, na realidade, o tempo não pára.’” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 41).



(“O Derby de Epsom”, de Géricault)



O pensamento de Rodin sobre a arte e o de Merleau-Ponty encontram-se com o de Bavarcar, quando este último autor procura ver por meio de suas fotografias e “(...) desperta em nós o desejo de desvendar presenças alusivas.” (Novaes, 2004: 160). Poderíamos então pensar que a pintura, a escultura e a fotografia aqui reunidas não estariam fundamentadas naquilo que se vê, naquilo que pode ser percebido por uma visão, simplesmente, atenta, mas nos levariam a ver os invisíveis que compõe todo visível. Segundo, Merleau-Ponty, “A pintura não busca o exterior dos movimentos, mas suas cifras secretas.” (Merleau-Ponty, 2004 [1964]: 42). Assim, o pintor revela aquilo que não se vê como totalidade decupável, mostra sim os caminhos (ou descaminhos) do visível, as suas possibilidades.

O dilema da equação visão-realidade sobre o qual procuramos lançar alguma luz – ou como escreve Crapanzano, alguma sombra (2005) –, não se resolve com a descrença na visão como forma de conhecimento, de acesso ao mundo. O que procuramos mostrar a partir de Merleau-Ponty é uma percepção de não equivalência, uma percepção que não é total nem translúcida, pois que desliza em seus caminhos e tem muitas formas de ser concebida. A diferença não está só entre quem tem e quem não tem visão, mas nas próprias formas de ver e de relatar os “impossíveis” deste mistério. A fenomenologia de Merleau-Ponty retira a necessidade de pensarmos em equivalências, de pensarmos a visão como uma forma de acesso direto e ininterrupto ao mundo. A realidade sempre será algo a ser definido e, como escreve Crapanzano:

“Falamos com excessiva facilidade da construção social da realidade quando deveríamos talvez falar da construção social de cenas³⁴ e realidade e – o que é ainda mais importante – da construção social do modo como cenas e realidades são relacionadas ou não umas às outras; do modo como elas se hierarquizam – se hierarquia for mesmo a figura apropriada. Outros arranjos são possíveis. Entre eles, incluem-se equações de diferentes cenas e realidades, a rejeição de algumas delas, até sua forclusão, sua *Verwerfung*, ou sua obliteração sem deixar sinal. Elas podem estar temporalmente organizadas, digamos, de maneira a oscilarem, em um modo de esconde-esconde ou nos termos da mecânica quântica, entre uma modalidade interpretativa e uma posicional, ou vice-versa.” (Crapanzano, 2005: 373).

A partir destas perspectivas podemos pensar nas relações que erigem a realidade, que a compõe; relações estas que incorporam o sujeito no mundo e são incorporadas por ele,

³⁴ Crapanzano define a cena como “aquela aparência, a forma ou refração da situação ‘objetiva’ em que nos encontramos, colorindo-a ou nuançando-a e, com isso, tornando-a diferente daquilo que sabemos que ela é quando nos damos ao trabalho de sobre ela pensar objetivamente.” (Crapanzano, 2005: 359).

lhes conferindo posicionamentos. Cumpre-se assim com a possibilidade de nos encontrarmos com algo mais no mundo, mostrando-o e não, simplesmente, tentando lhe revelar formas inalcançáveis de coesão, firmeza e exatidão.

Cada vez mais nos aproximamos da experiência incógnita de Bavcar que é cego, mas fotografa, que é cego, mas procura desvendar o que se vê por meio de seu olhar aproximado. Nem Merleau-Ponty, nem Bavcar estão guiados por uma visão exterior ao mundo e que se faz por refração. A visão, sempre uma questão, não seria dada somente ao ver como inspeção, mas como relação entre corpo e mundo.

Segundo Novaes, Merleau-Ponty desloca a visão em direção ao corpo:

“a visão não é certo modo de pensamento ou presença a si: é o meio que nos é dado de ser ausente de nós mesmos, de assistir dentro de nós à fissão do ser. É essa fissão do ser que acaba com as divisões clássicas entre corpo e alma, interior e exterior, visível e invisível, e todas as antinomias que quisermos criar. Todo esforço consiste, pois, em superar o dualismo e buscar a unidade, que está não na consciência constituinte, como costuma dizer o pensamento da tradição, mas sim na experiência perceptiva. O corpo é o mediador da experiência, e entre os corpos se estabelece uma relação reflexiva.” (Novaes, 2004: 164).

Para Merleau-Ponty a visão não é o centro, mas um meio. Este autor transfere também o epicentro da visão para o exterior do vidente. O corpo é sujeito-objeto e as coisas à nossa frente são videntes-visíveis. (Novaes, 2004: 165). Nesta relação surgem “presenças alusivas” - seja nas fotografias de Bavcar, seja na pintura de luz e sombra de Cézanne, seja na escultura de gestos “impossíveis” de Rodin. O que se tem não é o mundo inspecionado por um espírito, mas um mundo revelado, tirado da sombra, da escuridão que possibilita ter com o visível também o invisível. Novaes escreve que “segundo Merleau-Ponty, podemos descobrir que ‘ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente.’” (Novaes, 2002 [1988]: 14). Ou como sugere o mesmo autor aludindo a Jean Starobinski: “o olhar é menos a faculdade de recolher imagens e mais a faculdade de estabelecer relações.” (Novaes, 2004: 161). E o que Bavcar procura nos dar com suas fotografias é um encontro com estas outras possibilidades de olhar.

Aqui retoma-se a agência singular existente quando criamos uma forma para o mundo, seja ela um filme, um texto ou uma escultura. Esta agência, pensada a partir das perspectivas delineadas aqui não apartam a ficção da realidade. Ao criarmos formas

para o mundo, lançamos mão de invisíveis que, no entanto, nos servem para compormos algo veraz. Mais uma vez, a dúvida não está na realidade – enquanto algo dado para ser conhecido –, mas em como podemos conhecê-la, dizê-la, mostrá-la já que recusamos equivalências.

Parte II: “A luz e o cego”

Tomaremos um texto de Bavar, “A luz e o cego” - compilado no livro *Artepensamento* (1994) organizado por Novaes –, como mote para acompanhar o pensamento deste filósofo e fotógrafo. Outros textos serão relacionados para elucidar algumas questões presentes nos escritos do autor e que compõem o seu *corpus* analítico. O intuito aqui é refletir a partir de um texto seu – como fizemos anteriormente escolhendo um filme de Chaplin e um conto de Wells – a propósito do horizonte de significados relacionados à cegueira e, concomitantemente, à visão.

No caso do texto filosófico de Bavar não há um cego sendo representado. A preocupação do autor se dirige a uma filosofia estética da imagem e para uma compreensão política da cegueira, capaz de re-significar a escuridão e, portanto, o mundo no qual se pensa que o cego está confinado. Para tanto, parte de uma reflexão necessariamente ligada a sua condição de cego, a qual lhe dá propriedade não só para falar de um lugar experienciado particularmente, como também para fermentar as idéias merleau-pontianas sobre o olhar aproximado e para desconstruir a visão, não necessariamente pelo destaque dos outros sentidos e, sim, pelo aprimoramento da invisibilidade.

“A luz e o cego” será analisado em termos de tópicos reflexivos apreendidos do texto. Os tópicos assim elencados não esgotam o pensamento do autor contido no ensaio, mas conformam-se aos limites de interesse desta análise.

O verbo e a imagem

Bavcar inicia seu texto com o intuito de salientar a relação entre o verbo e a imagem. Relação esta que pode ser entendida como a da linguagem em forma de enunciado, narração, palavra (o verbo) e a das imagens físicas, concretas, visuais (a imagem). Sem separar o verbo da imagem, nem a imagem do verbo, constata esta relação que nomeia como “parceria” e chama a atenção para o condicionamento reversível entre um e outro termo da relação. Para tanto, parte, primeiramente, de uma perspectiva enunciada pelo verbo sobre a imagem – “logo que não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades” (Bavcar, 1994: 461) –, para, posteriormente, refletir sobre a relação entre a imagem anterior ao verbo e, ainda, a imagem sem o verbo.

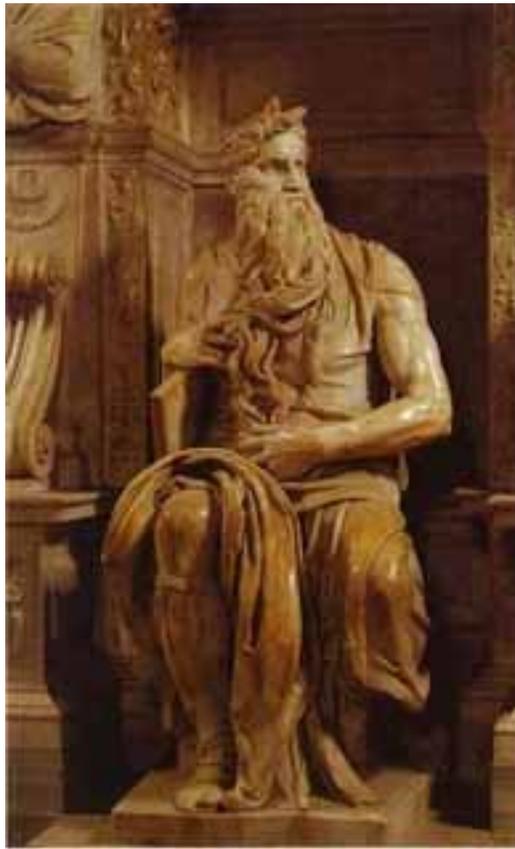
Temos três tipos de relações depreendidas de seu texto: a relação entre o verbo e a imagem; a relação entre a imagem e o verbo; e por fim, a relação entre a imagem sem o verbo. Como foi dito anteriormente, Bavcar chama a atenção para a reversibilidade desta relação (do verbo e da imagem), nomeando-a como “parceria”. Assim, o que encontraremos ao longo de seu texto é a construção de um pensamento que procurara, por partes, identificar os lugares ocupados pela imagem e pelo verbo na constituição das imagens visuais.

A reflexão de Bavcar não está centrada na cegueira ou no fato de ser cego, vai além desta forma de ser/estar/perceber o mundo e, certamente, quando ele escreve “logo que não dispomos mais de imagens...”, está se referindo à “parceria” existente e premeditada pelo verbo para dar origem à imagem. Uma “parceria” comum não somente aos cegos – como poderíamos imaginar, já que na ausência de imagens, a linguagem escrita ou falada e, até mesmo o tato, antecipariam qualquer outra formulação imagética –, mas à própria gênese do mundo enquanto um mito bíblico.

Assim, ao mesmo tempo em que ser cego aproxima o autor de uma experiência na qual o verbo ganha proporções “de fazer as coisas existirem”, a própria arte inspirada nos textos bíblicos engendraria uma experiência similar. Bavcar toma então os textos bíblicos para mostrar que o verbo é cego, dele nascem as inspirações dos artistas para criarem imagens físicas no mundo:

“A importância do texto nos parece particularmente importante no caso do *Moisés* de Michelangelo. Os cornos de sua cabeça vêm de um erro de tradução

no texto que serviu de suporte à figura. Que Michelangelo jamais viu Moisés, é evidente: foi o espaço do verbo que lhe forneceu a imagem mental em seguida trabalhada na pedra.” (Ibdem).



(“Moisés” de Michelangelo)

Para Bavcar, os artistas a que se refere em seu texto estariam mediando “as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um ou de outro suporte material” (Ibdem). A origem das imagens visuais se situaria então no espaço do invisível, no espaço do verbo que é cego. Entretanto, o invisível e a cegueira do verbo, ao invés de encarnarem atributos negativos, nesta filosofia alcançam ser a “noite que precede o dia das figuras conhecíveis” (Ibdem).

Mesmo utilizando-se do exemplo de Michelangelo em que um erro de tradução revela uma imagem de Moisés esculpida com cornos ao invés de raios, o que está por trás do verbo como antecessor da imagem é a configuração de sua possibilidade, é a formulação da imagem no mundo enquanto linguagem-enunciação. Certamente, a linguagem-enunciação do verbo difere de formas de classificação do mundo capazes de lhe

conferirem existências perceptivas. Neste verbo divino há uma criação, capaz de inaugurar outras existências no mundo que provenham da representação interior suscitada por ele. O verbo, sendo cego, é iluminado pela imagem que ele enseja e precipita. Não são o verbo e a imagem a mesma coisa, mas juntos formam uma relação estreita que inaugura as existências pensadas e representadas no mundo.

Retomando novamente a Bíblia, Bavar parafraseia São João: “no princípio era o verbo, o qual torna-se imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar” (Ibidem). O verbo acionado pela narração de Deus irá conferir existências no mundo por meio da nomeação. Antes disso, “É este espaço das trevas que nós encontramos na primeira manhã do mundo, pois Deus povoou estes lugares antes de se dar conta de que a luz era boa, como nos diz o texto do Gênesis.” (Idem: 462).

O espaço das trevas ou da invisibilidade antecipa a luz e, nas palavras do autor, “são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis. A obscuridade permanece em estado latente, a saber, a luz em potência de devir e ser” (Ibidem). A luz como positividade, no sentido da aparição, contém em si e é precedida pela negatividade, como potência para vir a ser. Esta relação consagra uma reversibilidade necessária entre o invisível e o visível e dá à imagem o estatuto de “carne do visível”. Além disso, retira também o mundo de sua luminosidade instituinte e confere à escuridão o *locus* das origens, das precipitações, do vir a ser.

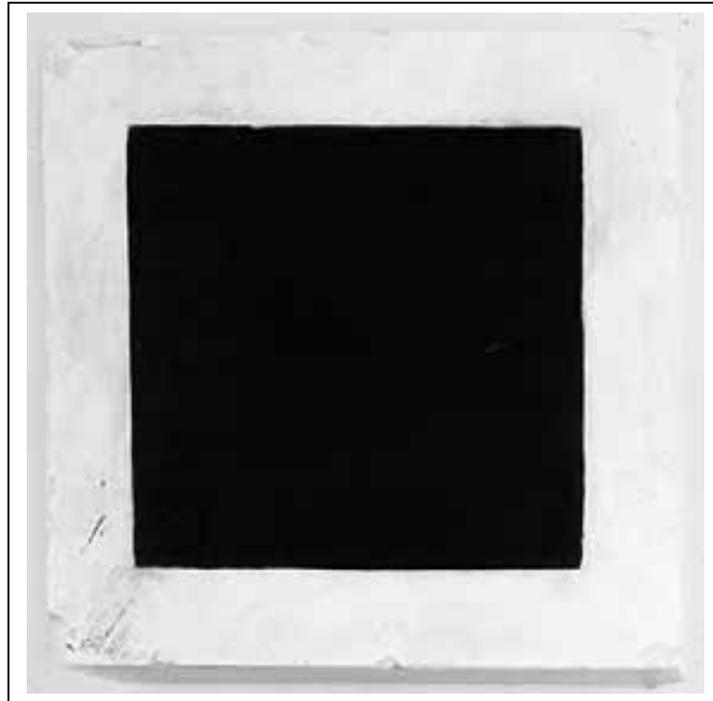
Ou seja, a imagem, “substrato cognitivo do olhar”, “carne do visível”, nasce de um momento onde não há imagem, no sentido mítico bíblico. É da escuridão que Deus irá enunciar o surgimento da luz – *Fiat lux* - por meio do verbo. A luz só se fez porque havia obscuridade e se fez em oposição complementar a ela. As imagens visuais que temos do mundo - este mundo criado por Deus - nos vem do texto bíblico, da escuridão do verbo, que será posteriormente representado por artistas em formas visuais concretas.

O quadrado negro de Malevitch e a fotografia

Bavar toma o quadrado negro de Malevitch como um quadro que expressa seu pensamento sobre o processo criador. “O quadrado negro é assim um último grito contra o mundo em que tudo se torna intercambiável, mesmo o estatuto do sujeito. Dito de outra maneira, aquela figura dá ainda a esperança de um olhar para além do banal em que tudo se nivela” (Ibidem). O quadrado negro conteria em sua espessura toda a

negatividade em seu poder criador, seria a exaustão de todos os materiais disponíveis ao artista: um retorna às trevas e uma recusa de todos os modelos positivos repetitivos (Ibdem):

“O quadrado negro se torna o conteúdo sedimentado de uma forma pictural que permaneceu fiel à lógica dos materiais disponíveis ao pintor. É preciso ir agora para trás do quadrado negro, concebendo as trevas não somente como uma superfície mas sobretudo como volume, como um espaço existencial em que podem ainda aparecer algumas estrelas redentoras brilhando por sobre o novo.” (Idem: 463).



(“O Quadrado Negro” de Malevitch)

A experiência de Malevitch seria uma recusa da imagem como objetividade, como esvaziamento da criação em formas cotidianas e banais e, ao mesmo tempo, um encontro ou um resgate da subjetividade, alicerçada em um ponto zero onde não se dissimula o vazio. O quadrado negro seria uma experiência que chama a atenção para o olhar que procura atrás ou além do negativo a potência criadora. Nas palavras de Kafka, citadas pelo autor, “O que é positivo está dado, é então preciso descobrir o negativo.” (Idem: 462).

A fotografia, ou melhor, a *câmara obscura* surge para Bavarcar como uma tecnologia capaz de aproximá-lo da experiência proposta no quadrado negro, na medida em que é criada por meio da necessidade da obscuridade, da negatividade:

“(…), a *câmara obscura* nos permite compreender a obscuridade como tabula rasa, como esquecimento estético por excelência em relação às imagens que nós podemos criar. Com a *câmara obscura* o homem encontra um equivalente tecnológico para a experiência deste esquecimento.” (Idem: 464).

Precipitada pela negatividade, a fotografia engendraria a reflexividade própria do vir a ser das imagens dadas ao mundo e não, simplesmente, tomadas dele. Não se trata então, aqui, de captar uma imagem com a *câmara obscura* e sim de operá-la como “acessório técnico” (Ibidem) capaz de exprimir uma situação existencial interior. Afinal, como diz Bavarcar: “O aparelho fotográfico não pode pensar por mim” (Idem: 466). A fotografia - assim como o quadrado negro - partindo de um momento onde há o encontro com a obscuridade, momento de apagamento das possibilidades já encontradas no mundo, surge como uma forma de acréscimo à realidade.

Em suas fotografias, o que Bavarcar quer tornar visível enquanto imagem não é uma reprodução do mundo exterior e sim, uma imagem interior cunhada na obscuridade da sua imaginação. Bavarcar quer recuperar, ou melhor, mostrar ao mundo uma imagem que se diferencia daquela que procura tudo ver. Neste sentido, a fotografia o ajudaria a interpretar o mito grego de Eros e Psique, no qual Psique por meio de seu olhar exterior e incrédulo procura conhecer Eros, procura conhecer a sua obscuridade. No entanto, conhecendo-o, separa-se dele:

“O olhar físico que *quer* ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por esta razão o tato permanece, para Bloch por exemplo, o único órgão da verdade. Poder-se-ia defini-lo como o olhar chegado, ou encostado, aquele que não provoca ainda a separação inelutável entre o sujeito e o objeto do conhecimento.” (Idem: 464).

O autor se volta para uma imagem que não dá lugar à distância entre o sujeito e objeto cognoscível. Esta idéia encontra-se expressa em “As vistas tácteis”³⁵, série de textos de Bavarcar que discute o mito grego de Eros e Psique:

“Por elas [As vistas tácteis], o olhar físico exterior se apaga em proveito de uma visão interior, aquela do Eros grego que se contentava com a claridade nele, enquanto Psique desejava um conhecimento exterior abstrato em relação ao seu

³⁵ No original “Les vues tactiles”.

objeto cognitivo. Ao abandonar o corpo-a-corpo original, Psique introduziu a distância, a ausência da obscuridade do objeto desejado.” (Ibdem).

A crítica à visão feita por Bavcar quando remete ao mito grego conforma-se ao conhecimento abstrato distanciado, em oposição ao tato ou o conhecimento que não permite “confundir a imagem com o seu substrato material” (Ibdem). Tais reflexões erigem sua fotografia à percepção de imagens que não estão dadas no mundo e nem podem ser captadas com um simples disparo, mas pertencem a uma subjetividade que procura ver algo mais no mundo, mostrando-o.

Bavcar retoma a perspectiva de Benjamin que atribui ao surgimento da fotografia enquanto imagem a perda da aura, na medida em que não se pode perceber nenhum lastro entre a imagem viva do aqui e agora e sua reprodução (Ibdem). Para, posteriormente, recuperar a idéia de obscuridade, de negatividade presente no ato fotográfico. O apagar da luz propiciado pela *câmara obscura* seria o equivalente desta aproximação com a obscuridade, desta aproximação corpo-a-corpo como forma de conhecimento. Não se trata de dizer simplesmente que a fotografia naturalmente nos leva ao encontro desta imagem precedida pela negatividade, mas de mostrar como a *câmara obscura* pensada como “acessório técnico” ou “equivalente tecnológico” propiciador desse apagamento da luz, se aproximaria de um olhar que não está no mundo apenas pelo olho que o intercepta, mas também pela mão que o apalpa e pela reflexividade que procura conhecê-lo.

O resgate da obscuridade e da negatividade, do olhar interior, é consoante ao resgate do verbo que origina a imagem mental e torna possível a existência de imagens físicas concretas no mundo. Tal idéia – de resgate da obscuridade ou de experiência de esquecimento - é pensada por Bavcar como mais radical na pintura, onde “esta oposição claro/escuro se articula de maneira mais orgânica e natural” (Idem: 464).

Coerente com a perspectiva que lança, Bavcar é capaz não só de compreender e refletir sobre a imagem como também de criá-la na medida em que a tem como imaginação ou mesmo como percepção que antecipa qualquer construção exterior. A *câmara obscura* como um “equivalente tecnológico” da obscuridade, “tabula rasa” ou ponto zero do olhar traz a Bavcar, que é cego, “a experiência em absoluto” desta negatividade criadora. Por isso ele pode falar das imagens e concebê-las. Elas não estão fora dele,

foram inicialmente pensadas enquanto possibilidade existencial em sua imaginação³⁶. E quando surgem em suas fotografias, são dadas ao mundo e devolvidas ao seu criador pelo olhar dos outros:

“Situando-me no ponto zero da fotografia eu devo refletir novamente sobre uma significação apropriada da *câmara obscura*, da qual eu tenho a experiência material em absoluto. Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me 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.” (Idem: 466).

As imagens de Bavcar demonstram tanto o encontro com o seu mundo interior, quanto o desejo também de dar imagens ao mundo. Quase numa circularidade inalcançável, Bavcar chega às imagens precedidas pelo verbo capazes de torná-las visíveis, ao mesmo tempo em que uma imagem mental lhe propicia o encontro com o que fotografa, terminando na doação inelutável de uma imagem concreta que lhe chega por meio do verbo de outro.

“Eis porque decidi observar minhas próprias fotos através da fala de outrem que, como o verbo bíblico, torna as coisas visíveis. Se para alguns o amor é dar algo que não se tem, não lamento este ato de amor que chamo minha fotografia conceitual, isto é, a doação da imagem.” (Bavcar, 2003 a: 145).

A linguagem

Entre “A luz e o cego” está a linguagem, não qualquer linguagem, mas aquela do verbo que enuncia e elucida a própria emancipação da imagem. Se o desejo de Bavcar é reconciliar o verbo e a imagem, ainda que pareçam irreconciliáveis no mundo atual (Bavcar, 1994: 466), seu grito nesta direção se faz pela verificação da depreciação da linguagem em meio à efusão de imagens banais e descartáveis do mundo moderno: “Não se percebe nada se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe.” (Idem: 465).

A produção imagética moderna é percebida por Bavcar como uma profusão de imagens efêmeras sem lastro “referencial tangível” (Bavcar, 2004: 156), por tanto, são imagens que não são sequer esquecidas pois não chegam a ser lembradas. Indo ao extremo, são

³⁶ A perspectiva de Bavcar sobre a imagem não se assemelha a uma forma de idealismo. Quando o autor se refere à sua memória ou imaginação para criar imagens, não procura antecipá-las no mundo ou mesmo atribuir ao pensamento o que traria a semelhança entre a imagem e a idéia que temos dela. O autor procura recuperar uma forma de representação interior que seja capaz de refletir sobre as imagens, de memorar imaginando e de olhar a partir destas relações promovendo outras relações.

imagens que não podemos mesmo enxergar na medida em que não “se está em condições de criar uma representação interior relativa às coisas que se percebem, (...)” (Bavcar, 1994: 465).

“Os limites da nossa visão são assim semelhantes àqueles da língua. A imagem-clichê é a expressão visual do empobrecimento da linguagem; e isto até mesmo na forma contemporânea da sua economia. É assim que se pode compreender o banal visual e a ausência de imagem, que vão para além dessa repetição do *déjà vu*, sob os auspícios da ideologia da novidade.” (Idem: 465).

Sua crítica vai em direção à imagem desencarnada, à visão desencarnada que procura tudo ver por meio de seu único centro, o olho. No mundo contemporâneo:

“Em lugar de viver por nosso corpo, somos obrigados a existir por meio da percepção ocular, como se a própria realidade da vida não bastasse mais. (...) Confundindo visual e visível, invisível e ausência de visão, tornamo-nos escravos das imagens, como se estas formassem uma cadeia inquebrantável, em que nenhum elo fosse diferente do outro.” (Bavcar, 2004: 151)

O mundo mediado por imagens dá a idéia de uma continuidade absoluta que não é reflexiva, que não se dá conta da reflexividade entre os corpos, entre os sentidos. Não haveria uma relação engendrando o ato de ver e o visto, mas uma equivalência, sempre contínua e, portanto, decupável quando necessária uma inspeção. Entretanto, e como quisemos salientar nos aproximando da fenomenologia de Merleau-Ponty, não há uma totalidade a ser vista, porque a visão se dá entre as coisas, a partir da sinergia do corpo com o mundo. É uma relação cujo “geometral” é o corpo em sua espessura e finitude, em sua particularidade. O que Bavcar aponta neste último excerto se aproxima muito do pensamento de Merleau-Ponty e ainda acrescenta a dúvida, sempre premente, sobre a possibilidade de nos situarmos no mundo de uma forma retilínea, direta, translúcida. Se a percepção se dá numa relação entre o sujeito e o mundo, ela é particular e reflexiva. Isso não significa que não possamos falar ou escrever sobre o mundo, significa reconhecer de que forma estamos falando ou escrevendo: a partir de uma cadeia de relações que não é a realidade, por excelência, mas uma forma de percebê-la.

Bavcar transita pelo mito grego de Eros e Psique e por meio de seu olhar aproximado – que não admite separação entre o sujeito e o objeto do conhecimento –, para recuperar a distância que se perde com a visão que *quer* se aproximar. A visão que *quer* se aproximar, desconhecendo o lastro interior que liga a imagem a sua “representação

interior”, culmina na profusão moderna de imagens que têm como única saída para sua efêmera existência, o simulacro:

“Em outras palavras, a proximidade tátil é o mais seguro sinal de uma existência real. A liberação da imagem física de sua representação interior abre todas as possibilidades de imagens-clichês que, como tais, podem se justificar por elas mesmas. A abundância dessas imagens no mundo moderno forma uma percepção abstrata das coisas que frequentemente não existem mais por elas mesmas, mas somente através das imagens.” (Bavcar, 1994: 464-5).

Chamando a atenção para aquela proximidade corpo-a-corpo, para as “vistas tácteis”, o que o autor acrescenta é a necessidade de recuperação de uma linguagem que não esteja centrada apenas no olho, como forma de apreensão das imagens visuais, para que estas possam se tornar também apreensíveis pelo olhar. Um olhar que não vai do sujeito em direção às coisas, mas que se concentra nas suas próprias representações interiores e procura encontrar algo mais no mundo. Este algo mais não é uma equivalência entre visual e realidade, mas entre visível e imaginação, numa equação que não permite a abstração como forma de conhecimento, mas o próprio encontro entre as coisas e as possibilidades de representá-las.

Tessler³⁷ escreve sobre um de seus encontros com Bavcar:

“Bavcar vê com sua audição, com seu tato, com todos os sentidos, enfim, com todo seu corpo. Seus passeios são guiados pelas interpelações que dirige, a todo momento, a seu acompanhante: ‘O que você está vendo?’. E quando há relato, inaugura-se a narração, valoriza-se a experiência do ato de ver, instaura-se a imagem. Enquanto escuta, o filósofo-fotógrafo vê. Passagem da palavra à imagem. ‘Sou um escritor da luz.’” (Tessler, 2003: 11).

Fazendo o caminho inverso daquele com que inicia o texto, qual seja, o do verbo como anterior à imagem, Bavcar encontra na observação feita pelos outros das suas imagens a resposta concreta daquilo que tem como imagem mental ou “representação interior”. “As pessoas que olham diretamente as minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar da realidade materializada de meus atos mentais” (Bavcar, 1994: 466). Suas imagens fotográficas só estão no mundo porque foram antes memoradas, trabalhadas, imaginadas e concebidas pelo seu criador.

³⁷ Elida Tessler é uma das organizadoras de “Memórias do Brasil” e, assim como Aduino Novaes, amiga de Bavcar.

Neste seu caminho inverso, Bavcar retoma aquilo que quer salientar: a reversibilidade ou “parceria” entre o verbo e imagem, a imagem e verbo. A imagem e o verbo não são a mesma coisa, mas ao caminharem juntos abrem novas possibilidades para o olhar. Portanto, acreditar na equivalência da imagem com ela mesma, sem “referencial tangível”, desprovida de verbo, é encontrar-se com um mundo dado à primeira vista, do qual não se duvida e não se reflete.

“Por assim dizer, a imagem justifica-se por si mesma, destacada de seu referencial tangível e de seu berço, a escuridão, que chamo ontológica. Isso porque ela se apresenta como câmara dentro da câmara, sem operador, ou como olhar dentro do olhar, sem sujeito. (...) Trata-se de reflexos que poderíamos ilustrar com o exemplo de dois espelhos virados um para o outro, os quais crêem cada um possuir o outro e cada um ver mais que o outro.” (Bavcar, 2004: 156).

Com sua fotografia – o negativo que pensa o positivo, obscuridade que enseja claridade, visível que mostra o invisível –, Bavcar acena para o mundo das imagens que se perdem sob a égide ou desculpa dos simulacros e apagam o sujeito criador. A experiência fotográfica de Bavcar vai em direção a um mundo que nega a equivalência entre as coisas vistas e o que elas sejam, procurando, dentro de si, uma forma de percebê-las. Seu olhar é de inquietude em relação às coisas vistas, na medida em que nem sempre estamos em condições de vê-las e quando vemos, nem sempre estamos em condições de pensá-las para além do banal que comunicam em sua aparência.

A relação de Bavcar com a fotografia é denominada por uma construção mental da imagem, não como idealidade distanciada das coisas visíveis e concretas, mas como memória guardada dos dias de visão conformadas ao mundo em passou a viver desde que ficou cego. Sua memória, juntamente com a imaginação, procura encontrar no mundo imagens por serem vistas. Ele, Bavcar, não vendo, quer dar ao mundo a possibilidade de olhar coisas ainda não vistas e que se vêem nele. Coisas compostas na coexistência, na reversibilidade entre o visível e o invisível.

“Tomar a experiência como iniciação ao mistério do mundo significa reconhecer que o sair de si é o encontrar no mundo. Resta saber, no entanto, como e por que esse entrar no mundo é também nossa volta a nós mesmos. A pintura revela que a experiência de pintar é experimentar o que em nós se vê quando vemos (Cézzane dizia: ‘sou a consciência da paisagem’), a literatura revela que a experiência de escrever é experimentar o que em nós se fala ou escreve quando falamos ou escrevemos (Guimarães dizia-se falado pela linguagem que o ‘empurrava’ a escrever) e, assim, ambas ensinam à filosofia que o pensamento é a experiência do que se pensa em nós quando pensamos.” (Chauí, 2004: 476).

De certa forma, a experiência de Bavcar de memória, ou seja, de guardar em si a lembrança de um mundo visto, pensada também como imaginação dirige-se à pergunta de Chauí: de como o entrar no mundo – pensado por ela como sair de si – pode ser também um retorno a nós mesmos. Se Bavcar fotografa, é sempre a propósito das coisas visíveis, mas se ficou cego, a dimensão do encontro dada por suas imagens no mundo, interpeladas por outras pessoas, são a confirmação de sua imagem mental interior. Esta imagem interior que nasce sobre a forma latente de memória, não é uma forma de sobreviver precária para o esquecimento dos olhos que já não vêem, mas uma forma de dar ao seu passado uma nova vida, atualizada em suas passagens por diferentes lugares do mundo e sempre retornando à antiga Eslovênia. As imagens que dá ao mundo e depois são comunicadas a ele pelo outro, são uma forma de confirmar a existência de suas imagens internas, guardadas e cunhadas na sua imaginação memória.

Parte III: “Escritor da luz”

Bavcar não é uma pessoa desconhecida, talvez por isso – por suas aparições –, pensar num fotógrafo cego tenha deixado de ser algo “impossível” – para utilizar o termo de Merleau-Ponty – e passou a compor o horizonte de possibilidades que não cercam, mas expandem as formas ser/estar/perceber o mundo. Certamente, sempre será curioso pensar em ‘como ele fotografa’ e esta curiosidade não será satisfeita aqui, exceto por uma de suas fotos quando percebemos – quase tatilmente por nosso olhar – seu olhar aproximado que apalpa o mundo.



(Série “Retratos” de Bavcar)

Ou na fotografia que nos chega também por meio de seu relato – no livro *Memórias do Brasil* –, quando o autor descreve o encontro com um cavalo que puxa uma carroça de lixo. Bavcar, que apenas queria tirar uma fotografia, acaba encontrando no cavalo um par, pois seu nome é “Quero-ver”. Fascinado com isso, escreve:

“Nesses raros momentos, sinto a vida quase como uma dádiva. Se um dia voltar a Pelotas, farei o possível para re-encontrar ‘Quero-ver’ e fazer dele uma fotografia a cores. Talvez nesse dia ele também se sentirá mais livre, pois pedirei a seu dono um pequeno favor. Estou convencido de que concordará em retirar-lhe as viseiras por um instante.” (Bavcar, 2003 b: 126).



(Série “Memórias do Brasil” de Bavcar)

“Não se tratava, claro, de uma foto artística, mas de uma identidade simples.” (Bavcar, 2003 b: 126).

Afora estas duas imagens, que dizem tanto sobre o olhar de Bavcar que procura ver, a questão que nos interessa tratar não é técnica (‘como ele fotografa’, ‘quais métodos utiliza’, ‘se é auxiliado por alguém’), pois Bavcar, além de fotografar, constrói também um pensamento sobre o ver e, neste pensamento, nos aproximamos da sua possibilidade de fotografar mesmo sendo cego, e é sobre isso que nos ateremos agora.

Ao fotografar, Bavcar rompe as barreiras sobre as quais pensamos estar no mundo – pelo olho que o intercepta –, pois, como poderia um cego fotografar? Questão apenas preliminarmente difícil pois, de acordo com suas fotos – emblemas de sua imaginação – e textos, percebemos que o mundo não é dado só a ver e a visão não se faz só na direção do sujeito para o mundo.

“Não sou fotógrafo, mas ‘qualquer coisa que fotografa’, porque minha deficiência não me permite o olhar físico distanciado, mas apenas o toque, a que chamo olhar aproximado [...] Para mim, a única possibilidade de me assegurar da existência é um corpo-a-corpo permanente do objeto da percepção com o sujeito que percebe.” (Bavcar *apud* Novaes, 2004: 166).

Bavcar procura romper com as “equivalências mortuárias” (Bavcar, 2004: 157) entre visível e visual e aponta para um caminho diagonal entre dualismos naturalizados como visível/invisível, alma/corpo, luz/sombra (Tessler, 2003: 13). As digressões feitas pelo autor sobre a escuridão como princípio, sobre o verbo que é cego, formam parte do *corpus* analítico que procura trazer um outro significado à negatividade, à escuridão e à cegueira. Segundo seus escritos, reificar um mundo de equivalências entre visual e visível, invisível e ausência de imagens, escuridão e vazio, é se tornar “refém da luz”. É assim que o autor pensa a cegueira sem se circunscrever ao gueto a que pertence – o grupo social denominado de “os cegos” –, mas procurando refletir sobre uma experiência mais universal (Bavcar 2003 c: 141).

A luz, tal qual significada pelo autor, “é o primeiro véu positivo perceptível e, portanto, reconhecível do Eterno em seu princípio negativo de ainda não ser.” (Bavcar 2004: 146-7). Entretanto, ao mesmo tempo em que esta luz inaugura as presenças no mundo também promove uma separação inelutável, pois

“Esse outro criado – o visível – tornou-se então, ao olhar do homem que queria ver Deus um véu insuperável. Paradoxalmente, se a luz pôde abrir os olhos dos homens, ela encobre mais do que revela; na verdade, a face oculta do eterno é tão luminosa que nos impede de ver claramente. Desse modo, as trevas permanecem para sempre o berço primeiro da imagem, sua terra natal, mas também seu túmulo na escuridão do Verbo. É assim que devemos compreender Deus, que fala e não se mostra, já que – como quer a tradição judaica – ele não é representável, uma vez que não pode ser representado como imagem saliente, ou seja, em relevo.” (Bavcar, 2004: 147).

O que podemos pensar com a análise de Bavcar é que o mundo antes da narração de Deus era o mundo da imagem sem visão, ou seja, sem o olhar do outro que pudesse reconhecê-lo, um mundo de visibilidade absoluta porque inseparável. Apenas quando Deus começa a nomear as coisas no mundo é que há a possibilidade de existências separadas, ainda que separadas também de Deus:

“Para evitar essa descida até o negativo, Deus criou o homem como imagem dele mesmo e as coisas como reflexo de seus múltiplos olhares. Aí, podemos

perceber a primeira idéia do espetáculo visual, o oclocentrismo de Deus expresso como reflexo nas coisas do mundo.” (Bavcar, 2004: 148).

Podemos nos ater em Bavcar quando pondera que não devemos ser “reféns da luz”, nem estar no mundo apenas pelo olho que o intercepta. Assim, por trás de todo este espetáculo, está o “grito inicial do verbo, da palavra do narrador que nomeia as coisas do mundo.” (Bavcar, 2004: 147). Este grito traz a idéia de uma representação interior capaz de criar representações no mundo e não de atuar como simples equivalência. Note-se que a idéia lançada por Bavcar de Deus como narrador e nomeador das coisas no mundo não significa a existência de uma classificação feita a partir de um sujeito em vias de instituir um mundo; a narração de que nos fala, remete à sua idéia de obscuridade, de negatividade, do verbo que é cego como enunciadores de um vir a ser no mundo.

A equivalência de mundo no todo-visível não só excluiria a possibilidade da existência plena dos cegos (pois como eles poderiam ser/estar/perceber o mundo?), como também excluiria a possibilidade de pensarmos as imagens como formas particulares de estabelecer relações no mundo. Bavcar nos traz a possibilidade de pensar o mundo a partir da percepção aprendida com a experiência do cego, em que não há uma cadeia inquebrantável sobre a qual a realidade encontra-se instituída de maneira unívoca e nem um mundo dado a priori. No mundo podemos revelar algo, podemos partir de uma relação, de um encontro com ele para o dizermos, para nele vermos.

Silva escreve sobre a construção de realidades e chama a atenção para a valorização hierárquica de determinadas experiências como mais puras, o que se assemelha à idéia de visão como uma forma de conhecimento contínua, em que nenhum elo é diferente do outro, que no entanto, apenas não é diferente quando tratamos esta percepção como se fosse mais pura que outras:

“Não nos dirigimos ao mundo como razão pura, nos movendo em um espaço homogêneo, através de um tempo homogêneo. Há um complicado trabalho de composição ativa nas imagens que formamos do mundo, e a percepção que se pretende pura só pode ser entendida assim após um trabalhoso processo de purificação, decomposição interna, estabelecimento de hierarquias entre as respectivas segmentações da experiência etc. Dando um passo atrás, é a essa consciência-no-mundo, engajada na experiência, que me dirijo, esta construtora ativa de realidades.” (Silva, 2005: 33).

Certamente esta forma de pensar e as reflexões de Bavcar nos colocam diante de uma questão sobre a cegueira, pois afinal, quem são então os cegos, o que eles não vêem quando nós também não vemos? É claro que há uma diferença entre ver e não ver, ainda que ela seja menos absoluta do que possamos imaginar, não só pela própria cegueira que tem graus diferentes, como pelos casos de pessoas que vêem, mas não entendem o que enxergam. A dúvida que Bavcar instaura em nosso olhar independente dessas questões, parte da ordem da própria visão, com sua vontade de tudo revelar, de tudo encontrar, sem chegar a dizer e nem levar ao conhecimento, pois não representa para si mesma o que viu.

Tessler, questionando-se sobre quem são os cegos, cita Bavcar e escreve que:

“Mas, afinal, quem são os cegos? Egven Bavcar com suas fotografias e reflexões situa bem esta questão. Ele declara ser cego como os astrônomos: ‘eles apenas olham de maneira indireta. O que é que eles podem ver com seus próprios olhos?’ E, ressaltando a pequena extensão do olhar às máquinas, acrescenta: ‘Eu utilizo uma espécie de telescópio para ver as estrelas. Todo mundo utiliza o olhar do outro só que em outros planos, sem se dar conta sempre. E como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho.’” (Tessler, 2003: 12).

Este excerto retoma questões discutidas anteriormente, no caso do filme “Luzes da Cidade”, quando a florista é percebida como alguém que não é sujeito, mas objeto do olhar dos outros. Bavcar atenua esta relação quando traz ao cego a possibilidade de não ter a exclusividade de ser objeto do olhar. Pois predicar ao cego esta determinação é retirar-lhe a possibilidade de ser também sujeito do olhar e não reconhecer os limites daqueles que se consideram sempre sujeitos, isto é, os videntes. Se para a psicanálise somos desde já olhados, como sugere a análise de Otero dos Santos (2005: 21), para Bavcar, além dos cegos serem olhados, também podem ser sujeitos do olhar por meio de acessórios técnicos – como os astrônomos que não tem seu olhar sobre o universo deslegitimado por utilizarem um telescópio. Se sempre utilizamos um outro olhar para ver, seja ele tecnológico – um espelho, um óculos, uma *câmara obscura* ou um telescópio –, seja ele personificado – o outro de Sartre que me conhece mais do que eu posso chegar a conhecer-me³⁸ –, o que importa é que os cegos não são os únicos que precisam de um outro olhar para confirmar a existência de suas imagens e de seu mundo interior.

³⁸ “O outro detém o segredo daquilo que sou.” (Sartre *apud* Novaes, 2004: 165)

Segundo Otero dos Santos, na interpretação do olhar na psicanálise, a necessidade de olhar e ser-olhado é um imperativo que

“cria a realidade de nossos corpos e o reconhecimento de nossa existência pelo outro em nossa cultura. E, nesse caso, cegos e videntes jogam o mesmo jogo: o olhar do outro confere a existência do ser e a convicção de que os limites da pele são os limites do corpo. Ser visto é um dos elementos que possibilita a separação do sujeito do mundo.” (Otero dos Santos, 2005: 21-2).

Construímos a nossa própria noção de sentido, a partir de uma relação necessária com o outro como mediador/parâmetro para nos assegurar de nossas existências, de nossas representações ou mesmo de nossa separação com o mundo. Este outro não é somente o outro humano, pode ser também o duplo do eu-mesmo no espelho. Este outro é todo mundo de outrora-objetos-agora-agentes que conosco se relaciona. O que somos é o que sentimos, concomitantemente, dando sentido. E o que somos é a evidência de nosso estado relacional.

Quando Bavcar procura dar um outro entendimento à cegueira, situa o visível entre as coisas invisíveis, percebe o mundo por meio de outros sentidos e, acima disso, cria representações mentais referenciadas pelo olhar do outro, ou pelo seu próprio olhar rememorado. Assim, percebemos que seu grito, aquele do verbo, dirige-se a uma escuridão que não é vazia. O autor tem a escuridão como lugar das possibilidades criativas, do encontro com um mundo que ainda pode surgir e não continuar a repetir a si mesmo, não encontrando nada, nem sendo capaz de lhe dar nada. A escuridão como uma das formas de compor nosso estado relacional, não elimina a luz, apenas deixa de negar outras existências.

Para Bavcar, “Aceitar a cegueira é admitir o mundo dos objetos que manifestam sua materialidade por meio das sombras que lhes asseguram uma realidade tangível, para além da transparência absoluta do todo-visível.” (Bavcar, 2003c. 141). Neste sentido, seu desafio à compreensão da cegueira é também um desafio à compreensão da visão. O autor desconstrói a forma como pensamos a diferença entre ver e não ver, sempre alicerçada na ausência e na falta, pois parte da cegueira como princípio.

Ao contrário de outras análises sobre o Gênesis, como a de Leach, para Bavcar a luz não está na origem distinguível do mundo, lá está a escuridão, a escuridão do verbo que é cego. Retomamos aqui a idéia de indistinção e distinção como categorias que remetem à

visão como denominadores de uma experiência que institui o mundo. Podemos pensar que para Bavcar não há a instituição plena e diferenciável do mundo com a luz, pois é na escuridão que se encontram as possibilidades do vir a ser no mundo, e isto parece tanto mais importante para nossas reflexões, quando nos aproximamos da idéia de um mundo que não é algo distinguível pela excelência do sujeito que o percebe, mas algo que distinguimos à medida que o mundo também se faz distinguir. Estas possibilidades não encerram possibilidades, a realidade assim pensada não se encerra numa realidade, mas é dada a ser significada numa relação com o próprio mundo.

Assim, a escuridão não está em oposição à luz, a origina e tem com ela sempre uma relação de reciprocidade. É certo que Leach não fala sobre a luz como princípio do mundo, mas como uma das distinções ocorridas no primeiro dia da criação: “O Céu distinguido da Terra, a Luz das Trevas, o Dia da Noite, a Tarde da Manhã.” (1983 [1962]: 63). Entretanto e de acordo com o que dissemos anteriormente, esta forma de pensar do autor revela o quão sintomáticas podem ser as nossas formas de pensar sobre o mundo, que remetem a distinção à uma relação predominantemente visual. Assim, além de não percebermos o investimento que pode haver em outros horizontes de significado, também promovemos uma representação do mundo enviesada pelo nosso próprio horizonte.

Apesar de não ser tão simples a fuga dessa circularidade e de também não ser necessário abrir mão da visão para conhecer, pensar, perceber o mundo, podemos aprender um pouco com o olhar de Bavcar. O olhar deste autor importa não só para situar o sujeito que vê no mundo, também o tocando, sentido seus cheiros, mas e, principalmente, por revelar a necessidade de refletirmos sobre o que vemos e, portanto, sobre aqueles que pensamos que não vêem.

“Para mim, os cegos representam o único grupo que ousa olhar o sol diretamente nos olhos. Como as antigas vítimas propiciatórias, imoladas aos cultos solares, eles aceitam o sacrifício, a fim de que um outro sol se levante. Esses Narcisos sem espelho esses pintores privados de imagens jamais constituíram, para mim, uma categoria à parte, na qual a história ocidental teria querido dispô-los, mas são humanos integralmente. E encontro frequentemente arquétipos da cegueira, quando erro em minhas galerias interiores, onde às vezes convidados insólitos me acompanham em meus olhares para o invisível. Essas silhuetas não me dão mais medo como outrora, quando a decisão de outrem, bem mais que a minha própria experiência, fazia de mim um cego.” (Bavcar, 2003c: 141).

O olhar que Bavcar indaga para poder conhecer o mundo – já que não pode ver com seus próprios olhos –, sente-se fisgado por uma questão que o próprio olhar não havia notado, reparado. Se o que somos é a evidência de nosso estado relacional – somos o que sentimos, ao mesmo tempo, dando sentido –, o estado em que Bavcar se encontra não é de escuridão como ausência de imagem ou imaginação; e o estado em que o vidente se encontra também não é, por definição, de iluminação gloriosa. O caminho diagonal percorrido por Bavcar ultrapassa dualismos naturalizados como aqueles que sustentam a luz em oposição à escuridão e os signos a eles relacionados.

Podemos pensar neste rompimento em diagonal como uma forma de desafio à dualidade fundamentada na oposição razão/sensibilidade como universal. Na análise de “Luzes da Cidade” percebemos que a razão decorria dos sentidos; o tato e a audição compunham os significados dados aos eventos e às pessoas. Na análise de “Em Terra de Cego”, a razão que significava o mundo passava por uma relação com o mesmo, mediada pelos sentidos. Neste último capítulo, a luz que Bavcar questiona e o outro estatuto que dá à escuridão, remetem, por sua vez, a dualismos naturalizados que convergem na oposição razão/luz/visão/conhecimento/realidade e sensibilidade/escuridão/cegueira/ignorância/irreal, sem que, no entanto, necessitemos nos ater a eles.

Se razão e sensibilidade podem ser pensadas como não excludentes e se a sensibilidade é também uma forma de perceber o mundo, compô-lo e em maior medida de mostrar algo mais nele, o debate que opõe realidade e ficção encontra aqui mais maneira de percebê-lo em sua reversibilidade. Pois conforme o pensamento de Merleau-Ponty e de Bavcar, existe um estado de agência singular quando estamos envolvidos na criação de uma forma para o mundo (um filme, um texto, uma escultura). E esta situação-agência revela o quanto lançamos mão de invisíveis e de sombras para compor algo veraz.

“O verbo cria a imagem, mas ele também pode traí-la. Tento, portanto olhar, através das diferentes nuances dos verbos, ou seja, do preto, a luz que o biombo da obscuridade esconde de mim. Gosto muito do silêncio da pintura, dos espaços que escapam à comunicabilidade da narração. De alguma forma, sinto a realidade pictórica quando aquele que faz a descrição não sabe o que dizer, e sei que, de fato, a pintura é um grande ‘Não sei o que dizer’. Assim, tento me satisfazer com as descrições das realidades, lá onde o verbo consegue minimamente esboçar uma janela possível.” (Bavcar, 2003d: 116-7).

A perspectiva de Bavcar não resolve os problemas que discutimos ao longo dessa dissertação, mas ao romper com o que chama de “equivalências mortuárias” (Bavcar,

2004: 157) e sugerir que negar a cegueira é se tornar “refém da luz”, percebemos em sua perspectiva que a sensibilidade e as distintas formas de perceber a realidade, mesmo quando ficcionais ou artísticas não deixam de ter com o mundo a que se referem relações de veracidade. A realidade, sempre uma questão , assim como a visão, segundo este último excerto de Bavar podem ser finalmente pensadas como descrições: a visão como uma (entre outras) das formas de perceber e descrever a realidade. E a realidade, enquanto uma, entre outras realidades também possíveis de serem tanto vistas, quanto tocadas, ouvidas, sentidas, degustadas, simbolizadas...

Considerações Finais

Numa passagem do *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago (2001 [1995]) escreve sobre a escuridão e a brancura que podem compor a cegueira:

“Como toda a gente provavelmente o fez, jogara algumas vezes consigo mesmo, na adolescência, o jogo E se eu fosse cego, e chegara à conclusão, ao cabo de cinco minutos com os olhos fechados, de que a cegueira, sem dúvida alguma uma terrível desgraça, poderia, ainda assim, ser relativamente suportável se a vítima de tal infelicidade tivesse conservado uma lembrança suficiente, não só das cores, mas também das formas e dos planos, das superfícies e dos contornos, supondo, claro está, que a dita cegueira não fosse de nascença. Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.” (2001 [1995]: 15-16).

Aqui encontramos o vidente que brinca de ‘E se eu fosse cego’ e percebe que a cegueira, afinal, não é tão ruim assim, apesar dos pesares... A escuridão na qual o cego está surge como volume, um volume que não recobre as aparências como o faz a visão. No entanto, a cegueira da qual o autor fala no livro – ainda que metafórica – é um mar de leite, tão branca que chega a ofuscar. Quando Saramago finalmente diz que esta luminosidade absorve tudo, cores, coisas e seres e os torna ‘duplamente invisíveis’, chegamos à inversão entre luz/conhecimento e escuridão/ignorância.

Nesta pequena passagem do *Ensaio sobre a cegueira*, a idéia de escuridão e luz assemelha-se àquela composição de luz e sombra pensada por Merleau-Ponty, onde o que é dado a ver, ou seja, alcançado numa relação entre a visão, ou melhor, entre quem vê e o que se mostra, não é uma equivalência da ordem da visão para o visível. Quem vê, só vê, porque naquilo que vê há uma parcela de invisível, donde podemos pensar que se a cegueira da qual fala Saramago é tão branca, tão cheia de luminosidade, a equivalência não seria então entre esta luz e o visível, mas entre esta luz e uma dupla invisibilidade, porque não alcança contemplar ao ofuscar as sombras, a profundidade – ou seja, o invisível que torna as coisas visíveis.

Ao interpretar obras que tratam o tema da cegueira (e, concomitantemente, da visão), procuramos nos aproximar da experiência dos cegos com o intuito de sondar o horizonte de significados relacionados à ausência de visão. De uma maneira geral, é comum pensarmos sobre o cego como alguém confinado num mundo de escuridão, de percepção errada ou parcial da realidade. Entretanto, o que as análises feitas aqui sugerem é que este mundo de escuridão (se é que ele é mesmo escuro) pode ser denominado a partir de outros significados, distintos daqueles que comumente associam a escuridão às trevas, ao negativo, à imperfeição, à ausência de razão, de conhecimento, enfim, a signos preenchidos por significados que remetem à luz como denominador comum de uma experiência diversa dela mesma.

Ao mesmo tempo em que o cego pode ser pensado como alguém que ocupa um lugar não privilegiado em relação àqueles que têm visão, sabemos, por outro lado, que os cegos podem ter uma vida independente, se locomover sozinhos, ler em braille, cozinhar etc. Não quisemos, neste dissertação, demonstrar que o cego é e pode ser tão “normal” quanto qualquer outra pessoa. Nosso intuito foi pensar, a partir daquilo que era relacionado ao cego, como o mundo elencado pela visão não é o mundo por excelência, mas uma das formas de ser/estar/perceber o mundo (e não, simplesmente, que o mundo dos cegos é uma das formas particulares ser/estar/perceber em relação ao mundo genérico dos videntes). Assim, estas reflexões fundamentaram-se numa reversibilidade em relação ao mundo visto e denominado pelo vidente, pois percebemos algumas das certezas daqueles que vêm serem colocadas em xeque pelo mundo pensado pelo/para o cego.

Estas certezas e suas conseqüentes dúvidas foram pautadas nas discussões do filme “Luzes da Cidade”, principalmente pelo desafio do ato comunicativo que não se dava na referencialidade comum. A partir daquele filme, foi possível pensar sobre uma comunicação (bastante geral) em que aqueles que se comunicam não estão sempre no mesmo momento. Assim, repetidamente uma cega tocava um homem rico, depois o reconhecia como o vagabundo que lhe propiciou a restituição da visão, em duas cenas de um filme mudo assistidas por videntes - que pensam conhecer melhor aquele vagabundo por logo reconhecerem a sua identidade visual. Estas diferenças de percepção (e outras) importaram para pensarmos que não é somente da ordem da visão equacionar o mundo e aquilo que se percebe como a verdade nele.

Neste mesmo filme, a interpretação da luz como um “símbolo dominante” esteve relacionada aos signos que a tinham e àqueles que prescindiam dela. Entretanto, tal elaboração, além de contribuir para a leitura dos significados associados no filme – constantemente interpolados e invertidos, caracterizando-o como uma tragicomédia –, também revelou a herança de um símbolo – a luz – extremamente arraigado a valores como sobriedade, conhecimento real do mundo e do outro, riqueza, poder etc. Como quisemos demonstrar, este símbolo é desafiado e com ele, a crença na possibilidade de atrelarmos exclusivamente o mundo real, as pessoas reais, no sentido do conhecimento que temos deles, à visão. Tal idéia é pensada como um desafio porque implica uma reflexão acerca de nossos critérios de julgamento que se concentram na visão como forma de verificação da verdade. Se é preciso ver para crer, nem sempre é preciso ver para saber e nem sempre a visão é a prova do conhecimento, do reconhecimento.

No conto “Em Terra de Cego”, a lenda de um mundo predicado por pessoas sem visão, surgiu como uma inversão total daquilo a que nos acostumamos defrontar enquanto videntes. Ao mesmo tempo, percebemos a reificação dos valores do mundo oculocêntrico utilizados para pensar/escrever, ficcionalmente, o mundo habitado por cegos. A interpretação dessa inversão importou para pensarmos criticamente sobre as formas de categorizar, significar o mundo como fazendo parte de uma ordem natural ou mesmo cultural, sem nenhuma atenção à possível promiscuidade entre nós e o mundo predicado. A partir da análise das formas de conhecer e categorizar dos cegos, os percebemos numa relação com o mundo, e não, simplesmente, distantes dele. A percepção pensada como uma relação entre o sujeito que percebe e o mundo que também se faz perceber contribuiu não só para entendermos como o cego categoriza, simboliza sua experiência, mas e, igualmente, como o vidente o faz também.

Além disso, a idéia de mundos separados presente na narrativa de “Em Terra de Cego”, nos reportou ao mundo que habitamos e as diferenças que denominamos nele. Naquela obra, o cego pertencia a um outro mundo, o que pôde ser interpretado como uma forma de separar e, tornar natural a separação, de universos de significado distintos. Quando, porém, trazemos esta discussão para o mundo que habitamos, onde cegos e videntes convivem, que tipo de separações pensamos sustentar e que em que tipo de mundo/sociedade comum pensamos habitar? Apesar das respostas para esta questão também não serem fáceis de resolver, apontamos a importância de situarmos e refletirmos sobre a idéia de uma comunicação translúcida e totalizante e sua relação

com a própria idéia de um mundo comum onde as pessoas estão juntas e compartilham os mesmos significados.

Com estas questões em mente refutamos o exclusivismo que opõem de um lado o cego (enquanto alguém cuja diferença deva ser investigada, interpretada, sondada) e de outro, o mundo separado e extremamente distinto quando habitado somente por cegos (cuja diferença devam ser explicadas, pormenorizadas, compreendidas e coladas à sua experiência não visual). Se a separação elencada por barreiras naturais no conto serve de metáfora para a separação de universos de significado distintos, estas separações encontram um problema quando cegos e videntes convivem e estão no mesmo mundo, compartilhando universos semelhantes. Não quisemos com isto dizer que não haja diferença em um mundo compartilhado, em uma mesma sociedade. Mas que a gramática da diferença é elaborada num jogo de forças no qual o cego é denominado pela falta, ou mesmo por poderes sobrenaturais quando antecipa o que pensamos apenas pode ser visto, sem que se leve em conta que saber e conhecer não são, necessariamente, somente da ordem do ver à distância³⁹.

Pois quem vê também pode ser visto, quem vê está em relação com o visto. E, se há uma relação entre sujeito e objeto, esta relação não é exclusivamente percebida pela visão e não se dá na direção de um para o outro, mas reciprocamente. Quem vê preenche um corpo e um espaço e está num mundo; quem não vê também preenche um corpo e um espaço e também está num mundo, com ele estabelecendo relações. O valor ou a valorização das relações pode ser hierarquicamente organizado - como deveras é -, mas isso não exclui a existência delas todas, que sugerimos aqui pensar em conjunto, sem a exclusão de possibilidades menos hegemônicas de ser/estar/perceber.

Ao pensar a gramática da diferença elaborada num jogo de forças, o vidente se vê desprivilegiado quando não pode sustentar o poder que atribui à sua visão – como ocorre no conto “Em Terra de Cego”. Os poderes intrinsecamente relacionados à visão não são apenas alvo de dúvida, mas alvo de reflexão, pois a dúvida não remete somente ao fato de que é possível significar o mundo e percebê-lo na ausência de visão, mas que a própria forma de significar da visão não está além, nem acima do próprio mundo: é uma das formas ser/estar/perceber o mundo e, portanto, de estabelecer relações com ele.

³⁹ Os exemplos mais simples do poder sobrenatural atribuído aos cegos está em, por exemplo, encontros fortuitos, quando estes “adivinham” quem chegou por distinguirem as pessoas pelo som de seus passos ou mesmo pela textura suas das mãos.

Se isto nos leva à necessidade de ampliar e considerar outras formas de percepção, também nos leva a recusar a existência de afastamentos sustentados por categorias perceptivas que olham pro mundo e nele nada encontram, nada distinguem. Quando o mundo não é dado só a ver – mas também a tocar, cheirar, ouvir, sentir etc. –, percebemos também, naquilo que não vemos, ou não distinguimos, a ausência de uma relação entre visão e conhecimento e não simplesmente, a ausência de distinção. Se para efetuar este tipo de relação, a visão necessita de categorias prévias que a capacitem a distinguir *bushes* e *trees* (Leach, 1983 [1964]: 177-8), *bushes* e *trees* ainda precisam se manifestar também distintamente.

No último capítulo, a interpretação de alguns textos filosóficos de Bavcar e parte da fenomenologia de Merleau-Ponty, deu-se em direção aos significados da visão, do mundo visível, da luz enquanto símbolo do conhecimento. Entretanto, estes dois autores e, especialmente Bavcar, salientaram outras possibilidades de ser/estar/perceber o mundo e pensar acerca dele. Bavcar traz uma re-significação da escuridão e isso não demonstra apenas que o lugar no qual pensamos que o cego se encontra, engendra tanta possibilidade quanto a luz - ou mais do que ela, na medida em que a precede e a origina, segundo a interpretação do Gênesis feita por este autor. Também nos faz re-pensar as construções que sustentamos sobre o mundo, orientadas por um símbolo – a luz – que não está nele como algo dado, mas cujos valores dos quais é tributário, revelam a reprodução de preceitos perceptivos centrados na visualidade como forma de conhecimento (de relação) por excelência.

A luz que pensamos aqui como anteparo de tantos outros signos distintivos do conhecimento e das relações que originam aquilo que se tem como verdade, não destaca-se apenas por ser o meio de acesso a estas distinções, mas por também ser aquela que julga o conhecimento e as verdades por ela instituída. Os textos de Bavcar trouxeram a possibilidade de nos encontrarmos com algo mais no mundo que não é precedido pela luz inaugural. E isto demonstra que grande parte daquilo que relacionamos à presença ou ausência de luz passa pela idéia de luz como o fundamento da comparação e portanto, o mundo sem luz não só é descrito como em desvantagem, irreal, equivocado, como também passível de dúvida. Quando temos a possibilidades de desconstruir a luz enquanto “símbolo dominante” implicamo-nos nesta desconstrução, pois já não podemos mais sustentar determinadas separações nem promover o julgamento dos cegos por escalas exteriores a sua própria equação. Bavcar nos convida

a entrar na obscuridade, trazendo um estatuto à escuridão que a retira das trevas, do pecado e da imperfeição como exclusividades suas.

Sabemos que tais signos não estão esvaziados de sentido e sabemos também o quanto devemos à visão como forma de conhecimento. As análises feitas aqui não procuraram reificar um mundo em detrimento de outro, uma percepção em detrimento de outra, mas pensá-los em conformidade às possibilidades que não estão centradas na hierarquia dos sentidos. Nem à visão é dada proeminência, nem ao tato. Entretanto, quando o cego está diante de um mundo majoritariamente vidente, o mundo predicado por ele parece mais rarefeito: não porque seja mais alusivo ou menos distinto, mas porque há certamente algo mais no olhar daquele que vê quando o poder de julgar a realidade lhe é outorgado.

Aqueles que vêem sabem conhecer o mundo por outras vias que não sejam a da visão exclusivamente, experimentam formas distintas de equacionar o que percebem, conhecem, simbolizam e significam no mundo. Em seus casos, outros sentidos também são acionados e ocupam um lugar importante na ordem da percepção. Entretanto, a visão não só não está no topo da hierarquia dos sentidos, como destaca-se dessa mesma hierarquia como se, às vezes, não fizesse parte de um corpo em relação a outros corpos e ao mundo. Ao olhar como “janela da alma”, é atribuída a faculdade de perceber sem se envolver, sem ser visto, como se estivesse distante das coisas que procura conhecer.

Ao analisar a cegueira, chamamos a atenção em direção às formas de conhecimento, de comunicação, de estabelecimento de relações, pois percebemos que diante de pessoas que não estão no mundo pelo olho que o intercepta, o mundo não deixa de ser significado. Esta significação não passa apenas pelo tato, como forma de suplantar a visão - no sentido hierárquico ocupado por ela numa taxonomia dos sentidos, estreitada ainda, pela própria pressuposição taxonômica de encontro com sentidos determinados. A comparação feita entre a cegueira e a vidência foi feita pela reversibilidade com que tais formas de ser/estar/perceber o mundo eram elencadas nas obras em questão. Se, por vezes, a comparação enseja a atribuição de uma hierarquia local dos sentidos, pensamos mais em sondar as relações que criam o corpo - ou o que chamamos de corpo, enquanto local da cultura e, portanto, local dos valores que atribuímos ao mundo -, mais que reificar o mundo dos videntes centrado na visão e o dos cegos no tato. Quando o que importa é a relação entre os cegos e o mundo, percebemos naquilo que observamos para o outro uma reversibilidade daquilo que pensamos para nós videntes. Se não somos

assim diametralmente opostos aos cegos e as realidades que fundamos existem, há algo em nós que também não vê, mas sente, toca, cheira, saboreia, percebe sinestesticamente etc.

Ao tocar minimamente nestas questões, nosso intuito foi menos resolvê-las (dada a sua complexidade e os limites desta dissertação) e mais de apontar caminhos interpretativos diversos. Por essas vias chegamos a uma multiplicidade de vozes, e se quisermos também de toques, cheiros, sabores, cores etc., capazes de ampliar, distorcer, desviar e, ao mesmo tempo, compor tanto o que queremos comunicar, como o que nos é comunicado. Isto significa que não há um só significado, uma verdade e uma realidade. A visão, quando destacada da possibilidade de compor (em conjunto) o rol perceptivo do sujeito em relação a um mundo que também se faz perceber, destaca consigo formas de conhecimento centradas na visualidade, como se não fosse sujeita a dúvida e como se estivesse investida de um poder maior capaz de alcançar inteiramente, e não por partes, o que vê.

Entender a visão (e o que percebemos como associado a ela: a verdade, a realidade, a sobriedade, a lucidez, o conhecimento, a comunicação total e translúcida, enfim, a luz) como uma das maneiras de estabelecer relações, como uma das formas de reconhecer, significar, simbolizar o mundo importa para que o real não esteja confinado nela – e, inversamente, e mais importante ainda, para o que os cegos não estejam confinados na escuridão como impropriedade.

Referências Bibliográficas

- AUSTIN, J. L. 1975. **How to do things with words**. Harvard University Press.
- AZEVEDO, Aina Guimarães. 2005. **A igualdade da diferença entre os cegos do Centro**. Monografia de graduação, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Antropologia Social, habilitação em Antropologia. Brasília: DAN/ICS/UnB.
- BAVCAR, Egven. 1994. “*A luz e o cego*”. In: NOVAES, Adauto (org). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras.
- BAVCAR, Egven. 2003 a. “*Van Gogh: Um sonho de sol na obscuridade do instante fotográfico*”. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BAVCAR, Egven. 2003 b. “*Porto Alegre*”. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BAVCAR, Egven. 2003 c. “*Um outro olhar*”. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BAVCAR, Egven. 2003 d. “*O verdadeiro valor do tempo – Entrevista de Egven Bavcar a Eduardo Veras, Edson Luiz, André de Souza e Elida Tessler*”. In: **Humanidade** nº 49, Janeiro de 2003. Brasília: Editora UnB.
- BAVCAR, Egven. 2004. “*A imagem, vestígio desconhecido de luz*” In: NOVAES, Adauto (org). **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac.
- BORHEIN, G. 2002 [1988]. “*As metamorfoses do olhar*” In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALHOON, Kenneth S. 2000. “*Blind Gestures: Chaplin, Diderot, Lessing*” MLN, Vol. 115, N° 3, **German Issue**. (Apr., 2000), pp.: 381-402. Pesquisado em 20 de janeiro de 2008 em www.jstore.org
- CALVINO, Ítalo. 1995 [1972] **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CÂNDIDO, Antonio. 1976. “*A Personagem do Romance*” In: _____ *et alli* (orgs). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CARDOSO, Sérgio. 2002 [1988]. “*O olhar viajante (do etnólogo)*”. In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAVALCANTI, Alberto. 1967. “*A comédia*” In: CONY, Carlos Heitor (org). **Chaplin: Ensaio – Antologia de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- CHAUÍ, Marilena. 1994. “*Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*” In: NOVAES, Adauto (org). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CHAUÍ, Marilena. 2002 [1988]. “*Janela da alma, espelho do mundo*” In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CONY, Carlos Heitor. 1967. **Chaplin: Ensaio – Antologia de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CRAPANZANO, Vincent. 1985. **Tuhami – Portrait of a Moroccan**. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- CRAPANZANO, Vincent. 1992. “*On self-characterization*”. In _____: **Hermes' Dilemma & Hamlet's Desire: on the epistemology of interpretation**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- CRAPANZANO, Vincent. 2005. “*A cena: lançando sobre o real*”. In: **MANA** 11(2):357-383. Pesquisado em 08 de setembro de 2007 em www.scielo.br/mana
- DOUGLAS, Mary. s/d. **Pureza e Perigo**. Lisboa: Perspectivas do Homem.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 2005[1976]. **Oráculos, Magia e Bruxaria entre os Azande**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- GEERTZ, Clifford. 2004 [1989]. “*O ponto de vista dos nativos*” In: _____ **O Saber Local**. Petrópolis: Editora Vozes.
- JAKOBSON, Roman. 2005. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix.
- LATOUR, Bruno. 1993. “*La Clef de Berlin*” In: _____ **La Clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences**. Paris: Éditions La Découverte.
- LEACH, Edmund. 1983 [1962]. “*O Gênesis enquanto um mito*”. In: DA MATTA, Roberto (org). **Edmund Leach: Antropologia**. São Paulo: Ática.
- LEACH, Edmund. 1983 [1964]. “*Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal*”. In: DA MATTA, Roberto (org). **Edmund Leach: Antropologia**. São Paulo: Ática.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1975 [1957]. “*O Feiticeiro e sua Magia*” In: _____ **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 2001 [1995] “*A calma*” In: _____ **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004 [1960]. “*A linguagem indireta e as vozes do silêncio*” In: _____ **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2004 [1964]. “*O olho e o espírito*” In: _____ **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify.

- NOVAES, Adauto. 2002 [1988]. “*De olhos vendados*” In: _____ (org) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.
- NOVAES, Adauto. 2004. “*Imagens Impossíveis*”. In: _____ (org). **Muito Além do Espetáculo**. Editora Senac: São Paulo.
- OTERO DOS SANTOS, Julia. 2005. **O horizonte Discursivo do Olhar**. Monografia de graduação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, habilitação em Antropologia, DAN/ICS/UnB.
- PEIRANO, Mariza. 1995. “*As árvores Ndembu*”. In: _____ (org). **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- PEIRCE, Charles Sanders. 2003. “*A divisão dos signos*” e “*Ícone, índice e símbolo*”. In: _____ **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. 1997. “*Alegorias do Brasil: Uma análise de Deus e o Diabo na Terra do Sol*” In: **PÓS – Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais**. Brasília: Ano I, Volume I, nº 1.
- REINHARDT, Bruno M. N. 2006. “**Espelho ante espelho: a troca e a guerra entre o neopentecostalismo e os cultos afro-brasileiros em Salvador**”. Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. PPGAS/DAN/ICS/UnB
- ROSENFELD, Anatol. 1976. “*Literatura e Personagem*” In: _____ *et alli* (orgs). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ROUANET, Sérgio Paulo. 2002 [1988]. “*O olhar iluminista*” In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SACKS, Oliver. 2002 [1995]. “*Ver e não ver*” In: _____ **Um antropólogo em Marte**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAHLINS, Marshall. 2003 [1985] **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SANTOS, Ana Flávia Moreira. 2002. “*Peirce e o Beijo no Asfalto*”. In: PEIRANO, Mariza (org). **O Dito e o Feito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- SARAMAGO, José. 2001 [1995]. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (s/d). **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix.
- SAUTCHUK, Carlos Emanuel. 2003. **Deficiência e Transcendência: a cegueira na modernidade ocidental**. Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. PPGAS/DAN/ICS/UnB
- SILVA, Felipe Evangelista Andrade. 2005. **A selva das representações - Significados do consumo de drogas entre usuá@ri@s na universidade**. Monografia de

graduação, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Antropologia Social, habilitação em Antropologia. Brasília: DAN/ICS/UnB.

- SILVERSTEIN, Michael. 1977. “*Language as a part of culture*” In: TAX, Sol & FREEMAN, Leslie G. (edts). **Horizons of Anthropology**. Chicago: Aldine Publishing Company.
- STOLLER, Paul. 1992 [1989]. **The Taste of Ethnographic Things – The Senses in Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TAMBIAH, Stanley J. 1985. “*The meaning of magical acts*” In: _____ **Culture, Thought and Social Action**. Harvard University Press.
- TESSLER, Elida. 2003. “*Bavcar em diagonal*” In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. “*A Narrativa Fantástica*”. In: _____ **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- TODOROV, Tzvetan. 1974 [1968]. “*O verossímil*”. In: _____ **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix.
- TURNER, Victor. 2005 [1967] **Floresta de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- VIANA, Antônio Muniz. 1967. “*Carlitos Vs. Chaplin*” In: CONY, Carlos H (org). **Chaplin: Ensaio – Antologia de Carlos Heitor Cony**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo & ARAÚJO, R. Benzaquém de. 1977. “*Romeu e Julieta e o origem do Estado*”. In: VELHO, Gilberto (org). **Arte e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- WELLS, George Herbert. 2004 [1899]. “*Em Terra de Cego*”. In: CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX – O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras.
- WISNIK, José Miguel. 2002 [1988]. “*Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)*” In: NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras.

Referências Cinematográficas

- CHAPLIN, Charles. 1931. “Luzes da Cidade” [*City Lights*]. 87 min., P&B, E.U.A.
- FELLINI, Federico. 1973. *Amarcord*. 127 min., colorido, Itália.
- FELLINI, Federico. 1983. *E La Nave Va*. 132 min., colorido, Itália.
- GLAUBER, Rocha. 1964. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 125 min., P&B, Brasil.
- MIZOGUSHI, Kenji. 1954. “Intendente Sancho” [*Sancho Sayu*]. 126 min., P&B, Japão.
- TORNATORE, Giuseppe. 1989. “Cinema Paradiso” [*Nuovo Cinema Paradiso*]. 123 min., colorido, Itália.

Referências de Imagens

- BAVCAR, Egven. 2003. “Série Retratos”. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- BAVCAR, Egven. 2003. “Série Memórias do Brasil”. In: TESSLER, Elida & BANDEIRA, João (orgs). **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify.
- GÉRICault, Théodor. 1821. “Derby de Epsom”, Óleo sobre tela, Museu do Louvre, Paris.
- REMBRANDT, Harmensz van Rijn. 1642. “A Ronda Noturna”. Óleo sobre tela, 359 x 438 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
- RODIN, August. s/d. Esculturas em bronze.