

Bavcar: impressões fotográficas

KATI CAETANO

Resumo O trabalho discorre sobre a obra do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, refletindo sobre o papel da dimensão plástica na leitura de suas imagens, sobretudo pela estratégia diversificada de incidências de luz e efeitos de contraste, como forma de aproximação entre o sujeito sensível e o objeto perceptivo. As fotos são abordadas como enunciados analisáveis, cujos efeitos são suscetíveis de estabelecer novos vínculos entre destinatador e destinatários.

Palavras-chave fotografia, imagem, formantes plásticos, iconização, efeito de sentido

Abstract This paper discusses the work of the Slovene photographer Evgen Bavcar, by reflecting on the role of the aesthetic dimension in the understanding of his images, mostly by means of the diversified strategies of the incidence of light and contrast effects as a way of making an approach between the sensitive subject and the perceptive object. The pictures are considered as discourses that can be analysed and whose effects can establish new links between the addresser and the addressee.

Key words photography, image, aesthetic dimension, iconicity, effect of sense

TROCANDO OLHARES

Assim como para Bakhtin (1992: 312) todo enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, pode-se dizer que toda apreensão fotográfica está repleta dos ecos e lembranças de outras apreensões. A memória não só está evocada em cada ato fotográfico, mas é constitutiva da construção da imagem, na medida em que transforma em realizantes as sensações virtualizantes do passado.

Os recursos para essa presentificação discursiva são múltiplos e envolvem tanto procedimentos relacionados ao plano do conteúdo dos textos visuais quanto de seu plano da expressão, sobredeterminados por dispositivos da ordem do sensível que dotam os discursos de valores mais afetivos do que inteligíveis.

O estudo da fotografia do esloveno, nacionalizado francês, Evgen Bavcar é relevante para a compreensão das imagens pelo fato de conter tanto componentes estéticos, como sempre acontece na fotografia artística, quanto por explicitar a necessidade da evocação de uma lembrança iconográfica que permita concretizar em experiências "plurissensoriais" tudo o que, em princípio, é da ordem do visual. Privado do órgão da visão, Bavcar faz fotografias olhando para o referente com os olhos da "alma", se assim se pode dizer, sincretizando as reminiscências visuais com a experiência sensível do acontecimento presente e nisso consiste a singularidade de sua obra. Da mesma maneira como se diz que as reflexões de Kandinsky constituem tratados fundamentais para a compreensão da pintura, pode-se dizer que as fotografias de Bavcar, associadas aos seus discursos verbais, propiciam especulações importantes para os estudos da linguagem em geral e da fotografia em particular.

Efetuando um recorte na obra de Bavcar com fotos selecionadas, em sua maior parte, do livro *Memória do Brasil* (2003), o presente trabalho se interessa em examinar o modo como a construção dessa memória está marcada na estrutura dos discursos fotográficos, principalmente tendo em vista que as imagens perdem os contornos locais, aqueles que denotam a estereotipia do olhar estrangeiro sobre o Brasil, para reiterar visões de outros lugares captados pela máquina do fotógrafo.

Do ponto de vista técnico, o que se sabe é que Bavcar recorre ao discurso de outrem, do que o acompanha, para "ver" e sentir o objeto fotográfico. Por meio desses encontros de experiências e sensações compartilhadas, a imagem adquire forma e se concretiza por operações de recortes, tomadas e intervenções orientadas, sob efeito da mediação do olhar do outro e do amálgama de relatos e sensações. Expõem-se nesse processo as interfaces do verbal e do não-verbal, da memória individual e das diferentes práxis, assim como de uma instrução coletiva, como afirma Susan Sontag (2003), que lapida o objeto percebido e deixa entrever os contornos culturais da visão de mundo, tanto do sujeito que descreve o cenário visualizado quanto daquele que aí circunscreve o domínio a ser focalizado e o institui como objeto fotográfico. Aparentemente, as imagens surgem de um estoque de figuras repertoriadas pela memória e tornadas sensíveis, graças às descrições alheias, de sujeitos inscritos no mesmo espaço e tempo enunciativos, criando uma experiência marcada por encontros interpessoais e cruzamentos de discursos.

Embora nos pareça novo, esse percurso não é em essência diferente do ato discursivo em geral. É fato conhecido que qualquer olhar individual passa pelo olhar socializado, mediado pelo filtro da cultura. É igualmente repetido, também em estudos de linguagem, que nossos discursos estão em constante diálogo com outros textos; de maneira consciente ou inconsciente, participamos de uma corrente intertextual em que fica difícil decidir o que é produto de uma experiência pessoal ou a manifestação individual de uma percepção/cognição comum. Como exemplarmente demonstrou Bakhtin, todo discurso se constrói sobre relações diversas de alteridade, em que a voz e o olhar de outrem são constitutivos do discurso do sujeito, e as assimilações do discurso alheio são transfiguradas quando se cruzam, em constante tensão, com as concepções, os valores e a prática do próprio sujeito.

Se na obra *Le voyeur absolu*, de Evgen Bavcar, está o registro de sua condição singular, a de que "*meu olhar só existe pelo simulacro da foto que foi vista por outro*" (1992: 15), é o próprio autor quem universaliza esse fenômeno e incita a nossa reflexão a respeito do processo significativo e comunicativo em geral, ao responder à questão de como é possível realizar fotografias a partir de discursos alheios, salientando que todos nós olhamos o mundo com o olhar do outro.

Em suma, é da natureza da linguagem humana, em suas manifestações concretas nos processos comunicacionais, o fenômeno da alteridade.

CONSTRUINDO O OBJETO FOTOGRÁFICO

O que nos parece, portanto, mais significativo é aquilo que Bavcar seleciona para constituir objetos fotográficos e a maneira como os compõe em suas intervenções, manifestando sentidos que extrapolam a simples compreensão racional e remetem à universalidade das sensações.

Não há novidades na escolha temático-figurativa: desfilam diante de nossos olhos pessoas, principalmente mulheres, lugares, objetos. O cenário dominante é captado em plano de conjunto, circunscrevendo ora relações de proximidade entre pessoas e ambientes, ora figuras projetadas sobre uma superfície chapada negra. A ausência de cor, representada pelo fundo preto, invade toda a extensão da fotografia, delimitando os contornos das figuras e as bordas da imagem. Esse procedimento está esteticamente reiterado na obra *Memória do Brasil*, em que o preto sangra os limites da página e cria a visão, sobretudo quando o livro está fechado, de uma caixa preta, metáfora visual e tátil da câmera escura.

Cruzam-se aqui os dois objetos culturais: a fotografia como linguagem e a sua disposição em livro, como mídia em que as imagens são veiculadas e às quais se

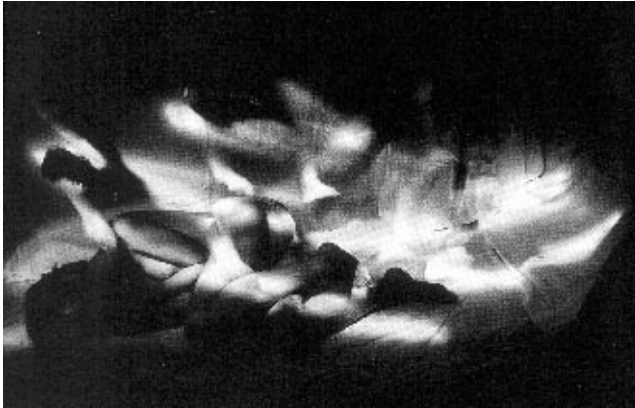


Fig. 1 – Série
Memória do Brasil

agregam os sentidos manifestados pelos discursos verbais: textos sobre a obra de Bavar assinados por outros sujeitos discursivos e pelo enunciador das fotos, que nos desvelam seus modos de relação com o mundo pela linguagem. Pela composição da categoria de luz e sombra das fotos, a própria constituição do ato fotográfico está representada metadiscursivamente no efeito das páginas negras dada pelo livro, como o lugar de fundação da fotografia e como o espaço de seu registro e circulação. Esse sincretismo da obra em textos verbais e visuais condiciona um olhar sobre as imagens já poetizado, na medida em que nos revela um sujeito semioticamente competente não só para fotografar mas também para expor, pela escrita, os mecanismos de apreensão sensível do mundo por meio de uma linguagem específica, supostamente destinada a dar forma àquilo que é captado pela visão.

MEMÓRIAS DA LUZ

De modo geral, na composição das fotos os constituintes do plano da expressão dão não apenas forma ao figurativo, mas o reconstruem em novas aparências, obtidas sobretudo pelo jogo de contrastes entre claro e escuro. Pode-se dizer que o papel da luz em Bavar é tanto o da revelação do elemento figurativo, que na superfície da fotografia às vezes apenas se insinua com baixo grau de iconicidade, quanto o de sua desfiguração, devido ao caráter excessivo assumido pelas irradiações luminosas, quando se consideram os parâmetros culturais de fidelidade às aparências do real. Em certos casos, a alta incidência de luminosidade, em contraste com uma grande área escura, cria manchas claras na página, que só se transformam em figuras reconhecíveis do mundo pelo esforço de codificação do que aparece visível. A foto incluída em *Memórias do Brasil* (Bavar 2003: 35), em que o corpo



Fig. 2 – Série Eslovênia

nu perde seus contornos distintivos para insinuar uma imagem luminosa imprecisa de efeito de sentido tátil, é uma das ilustrações representativas desse procedimento no conjunto de imagens examinadas.

É esse papel da luz em suas obras que tem justificado afirmações reiteradas de que elas dão visibilidade às imagens da memória do fotógrafo, alusão feita sem dúvida à impossibilidade de visão do seu criador, que passa a ver e a fazer ver pelo ato fotográfico.

A composição visual estruturada sobre os contrastes da luz e de sua ausência, na superfície chapada preta da imagem, constitui, assim, uma característica plástica fundamental de sua produção. Não é por acaso que a aparência concreta, impressa, assumida pela edição brasileira em livro, metaforiza, como se mencionou, a caixa preta: exemplo de interfaces entre fotografia e livro a serviço de uma revelação bem sucedida da homologação entre a essência de uma obra artística e o seu suporte de expressão.

Devido ao papel dominante que tem nas fotografias, em geral, e na obra de Bavar em particular, o uso da luz ganha, nesse caso, efeitos especiais, pelo fato de desdobrar-se em diferentes traços semânticos organizados numa sintaxe coerente da imagem, que se recobre, usando uma metáfora extraída do universo cromático, de distintas "nuanças" de luminosidade.

Sem exaurir as potencialidades das fotos, três tipos fundamentais de formantes plásticos com base na luz podem ser agrupados. Há uma luz demarcadora do figurativo, porque circunscreve o objeto, delimitando as áreas de emergência dos valores icônicos. Esse processo corresponde à afirmação literal de dar à luz para fazer surgir o ente, aqui representado pelo conteúdo da imagem, por aquilo que nela é possível depreender como figuras do mundo. Todo o resto na superfície da foto é treva, mas

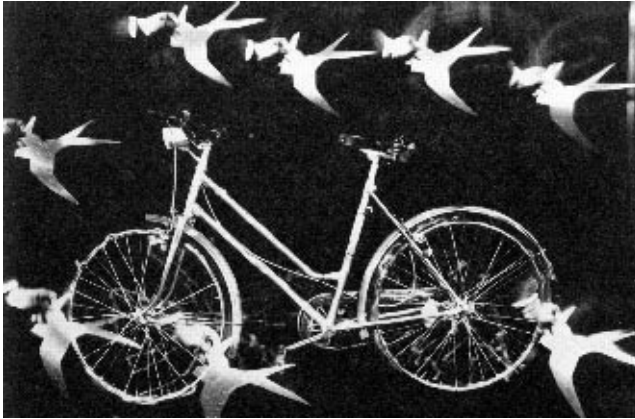
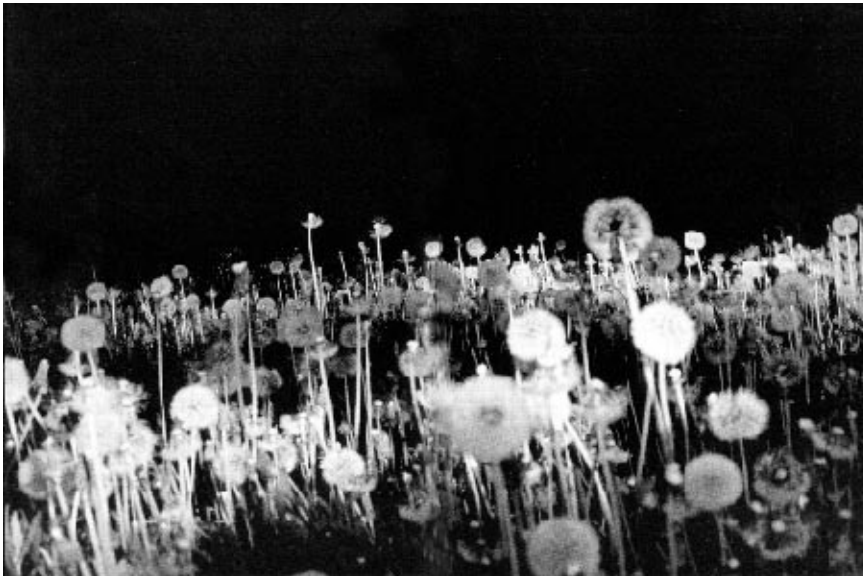


Fig. 3 – Nostalgie de la lumière – (*Le voyeur absolu*, p.55)

Fig. 4 (abaixo) – Esplendor na relva – (*Memórias do Brasil*)



o foco de luz que ilumina uma parte do objeto representado permite reconstituir a narrativa: acrescentar o que falta à imagem, com base no conhecimento pragmático. Nossa leitura é por amostragem, assim como toda leitura, e nós a completamos em suas delimitações do que parece ser a apreensão total da esfera retratada.

A foto da casa escolhida para compor a capa do livro *Le voyeur absolu* e reproduzida na obra *Memória do Brasil* (Bavcar 2003: 44-45) constitui exemplo evidente dessa luz compacta, orientada sobre pequena parcela do objeto. Todo o entorno está obscurecido, restando apenas o que, na nossa memória visual, representa o esquema



Fig. 5 – Série Memória do Brasil

mais elementar da figura de uma casa, semelhante aos desenhos infantis bastante estereotipados desse referente.

Outro tipo de luminosidade serve para pontuar focos de informação no texto visual, criando um percurso descontínuo do olhar, que se compraz em apreciar brilhos intermitentes atravessando as imagens, como uma espécie de luz escotófora, manifestada em figuras estelares, pássaros, borboletas. Encontramos esse dispositivo em vários de seus trabalhos, mas tem menção especial aqui a série "Nostalgie de la lumière", da obra *Le voyeur absolu* (Bavcar 1992: 31, 38, 41, 45, 55) e a foto da série "Esplendor na relva" de *Memória do Brasil* (Bavcar 2003: 54-55).

A estratégia mais evidente de intervenções subjetivas nas imagens consiste, porém, nas composições com o jogo do claro/escuro obtidas pela ação de um fecho de luz (literalmente falando). Seus efeitos visuais são múltiplos, ora desenhando movimentos concêntricos, linhas cruzadas, emaranhados caóticos de fios de luz sobrepondo-se às figuras, ora manifestando-se como irradiação excessiva que incide sobre partes do objeto conferindo à cena retratada a produção de um efeito espectral. Esses procedimentos podem mesclar-se, resultando visões insólitas de referentes identificáveis no visível aparente, como o caso da foto de uma igreja (Bavcar 2003: 25) cujos adornos em estrelas e fios luminosos, obtidos por recursos fotográficos, projetam em foto a exuberância de seu estilo barroco. O dispositivo permite uma nova leitura de imagens de igrejas, distante das representações tradicionais, reverentes, dos templos religiosos, sem que se perca o caráter místico reiterado em suas configurações.

A composição dessas nuances se insere de maneiras distintas na leitura das fotos. No caso da construção de figuras pontilhadas por focos de luz, o resultado é lúdico; sente-se a artificialidade do efeito, mas ele se valoriza pelo movimento



Fig. 6 – Série Memória do Brasil



Fig. 7 – Série Transcendência ou Sagrado Universal



Fig. 8 – Série Memória do Brasil



Fig. 9 – Série Memória do Brasil

luminoso que engendra. Resgata-se a memória visual de um olhar da infância, universalizante na sua maneira de representar o que na nossa memória se associa às estrelas do céu, às bandeirolas das festas, às luzes coloridas de arranjos populares projetando pássaros e estrelas. No segundo, porém, das várias representações criadas com movimentos direcionados de uma luz intensa, as sensações são ambíguas: o dispositivo incomoda, "permanece construído demais", como disse Barthes em suas *Mitologias* (2001: 68) a propósito de outras imagens, ao mesmo tempo em que atrai o olhar pelo efeito óptico que cria.

Numa primeira leitura, parece que ele perturba a decodificação do icônico, impede-nos de apreciar a imagem de fundo e atender ao nosso desejo inconsciente de atribuir formas e valores semânticos a tudo o que se coloca diante do olhar (aqui mais precisamente diante da lente). O efeito luminoso, no entanto, adquire valor no contexto da imagem, gerando um movimento balanceado entre luz e sombra que simula o próprio ritmo percorrido pelo olhar, entre saliências que se projetam e planaridades que se ocultam. Assim acontece com a fachada de um casarão (Bavcar 2003: 46-47), cujo entorno está representado em contrastes de claro e escuro com efeito de uma visão noturna impressionante, resultado da sensação de ofuscamento dado pelas manchas luminosas espalhadas pela superfície da foto. O muro alto do casarão impõe-se pela ação da luz intensa, acentuando,

com isso, os cantos obscuros não penetrados, o mistério da noite que se esconde atrás das árvores, o silêncio dos interiores e o mundo desconhecido ao fundo da foto, recuperados pela imaginação do espectador.

Do mesmo modo, o manto de misticismo presente nas imagens de santos (em particular da p. 58 de *Memória...*) não se esgota no revestimento icônico do sagrado, mas está concretizado na aura de luz que a envolve como uma nuvem de fumaça, provocando, de forma tangível, a evocação da transcendência. Ou os nus femininos de Bavcar, que ganham valores sensoriais ao serem definidos e espelhados nas formas insinuadas da luz. Não é a realidade da nudez que se reproduz, mas a atmosfera que circunda a percepção do corpo nu, o ser humano exposto na sua condição mais primal (Bavcar 2003: 37). Em todos os exemplos, a realidade nos aparece como resultado evidente de uma dupla leitura – iconizante e plástica – plasmada na superfície da fotografia (Greimas 1987: 77).

O FOTÓGRAFO COMPETENTE E O LEITOR INGÊNUO

Esses procedimentos constituem, portanto, recursos enunciativos, no sentido de que desviam a preocupação com as imagens como reprodução do real, pressuposta na curiosidade inicial de como Bavcar pode fazer fotografias, e a centraliza no questionamento da referencialidade das imagens ali reproduzidas. A expectativa gerada em torno da competência para realizar fotografia determina uma busca inconsciente pela iconicidade, a qual é flagrada no momento em que se desconstruem claramente os parâmetros da representação eficaz e se percebem as fotos como resultantes de composições de contrastes e jogos criativos de luminosidade. Inverte-se, também, a perspectiva do enunciatário em relação à competência do enunciador, uma vez que a releitura das fotos sobre novas bases não deriva do reconhecimento da condição visual do autor, mas da consciência de que se trata de uma atitude do enunciador, que privilegia a sua relação sensível com a experiência do real, em vez de simplesmente retratar as figuras do mundo delineadas por sua memória e pelo discurso de outrem.

Essas imagens em particular fazem lembrar a foto de R. Doisneau, *Fox-Terrier sur le Pont des Arts* (1953), analisada por J.-M. Floch (1986: 56-57), em que o enunciatário sente-se impedido de ver a "realidade" representada na tela que está sendo pintada, depois de ter sido incitado a deslocar seu olhar na procura de uma figura de fundo (mulher nua) no espaço da fotografia. Ou seja, o mecanismo sanciona o espectador suscetível de uma dupla ilusão: a de acreditar estar vendo a realidade por assumir presumidamente a mesma perspectiva do fotógrafo.

Igualmente, embora impliquem a possibilidade de uma espécie de emergência da visão ao enunciador, as fotos de Bavcar nos atraem pelo efeito contrário: estabelecem um contrato enunciativo, que permite ao espectador tomar consciência de sua condição de leitor de imagens, reiteradamente voltado a identificar na superfície "desenhada" aquilo que lhe parece a retratação visual da suposta realidade. A complexidade estratégica dos efeitos luminosos cria, na verdade, uma imagem "atmosférica", a ambiência das condições de percepção em que o ato fotográfico se realiza num cenário escurecido, em detrimento do reconhecimento das figuras representadas.

Duas conseqüências derivam dessa análise: de um lado, o questionamento da oposição fundo e forma e, de outro, a importância da organização plástica como recurso enunciativo nas relações intersubjetivas.

Para a semiótica, a relação entre fundo e forma se afigura mero efeito visual, uma vez que, conforme demonstrou o teórico da linguagem L. Hjelmslev, o sentido se constitui pela forma, desdobrada em duas substâncias, da expressão e do conteúdo. Vale, a esse propósito, a afirmação de Victor Hugo, de que a forma nada mais é do que o fundo emanado à superfície (Floch 1986: 79-80). Observa-se o mesmo fenômeno nas fotos de Bavcar: a sobreposição da luz "embaça" o fundo de ordem icônica, trazendo-o à superfície mais como resultado atmosférico, sensação, do que como ordem figurativa. Sob o filtro da luz, concretizada em diferentes campos de difusão e movimento, é-nos permitido ver a "realidade" como o conjunto das escolhas do que se constitui como objetos fotográficos.

O sincretismo do tátil e do visual, obtido pelos formantes plásticos na composição da imagem, traz a marca do sujeito sensível impressa no cenário icônico e, com ela, um modo de estabelecer as relações de comunicação. As imagens com os fochos de luz denotam uma gestualidade vertiginosa que se compraz em operar com a luz, aquela que será materializada na revelação de seu olhar registrado na foto impressa, e que poderia bem ser associada ao movimento gestual das pichações de muros, ou, retrocedendo bastante no tempo, dos *monokondilos* gregos. É o próprio autor quem nos revela o prazer de "brincar" com os fochos de luz sobre o objeto fotográfico, uma forma sensorial de tocar e também de agir, ou seja, de marcar-se como sujeito no objeto. Ação sem dúvida performática, inscrita na dimensão cognitiva e graças, sobretudo, ao tratamento da composição plástica da imagem.

Essa relação entre sujeito sensível e objeto perceptivo é instigante na fotografia, pelo fato de se relacionar a atitudes de recuos e aproximações balanceadas nas tensões estabelecidas entre a evidência do objeto e a experiência fenomenológica do sujeito. Se é fato que a revelação das aparências sensíveis sempre resulta de uma

apreensão subjetivada, no caso da fotografia, esse processo se evidencia por dispositivos de enquadramento, tomadas, habilidades criadoras tanto para a captação de instantes quanto para a percepção instintiva de uma composição que se revela no mesmo momento em que o obturador é acionado (sem contar as inúmeras possibilidades de manipulações atualmente potencializadas pelo uso do computador).

No caso das fotos de Bavcar, os mesmos procedimentos podem ser mobilizados, com a diferença de que o processo cultural de intermediações verbais e mediações de olhares está à mostra no quadro das relações de alteridade. O que se efetiva é um mecanismo de delegações de vozes, das quais o enunciador das fotos não é o responsável, constituindo-se ele mesmo como uma voz delegada. Nesse sentido, tanto está em jogo a questão do fenômeno significativo quanto a sua inscrição no eixo comunicacional, em que produzir e interpretar sentidos constituem atos interativos e permutáveis. Por isso, não se tentou, neste trabalho, compreender o modo como o fotógrafo atua em função de seus problemas visuais – conforme diria Greimas (1987: 76), não nos interessam as causalidades – e sim examinar uma manifestação particular de funcionamento do ato fotográfico, considerada relevante para os estudos de linguagem pelo fato de explicitar mecanismos presentes em vários tipos de discursos.

Inscrevendo sua liberdade criativa sobretudo na dimensão plástica da imagem, pelos contrastes entre claro/escuro e especificamente pelos usos de "nuanças" da luminosidade, o enunciador permite a associação da fotografia com outras imagens, nas quais os efeitos de iconicidade, assim como o de não-realidade ou surrealidade, estão vinculados às estratégias diversas de discursivização e textualização.

SUJEITO E OBJETO: RECUOS E APROXIMAÇÕES

Do ponto de vista de sua iconicidade, as fotos representam, como mencionado, pessoas ou objetos em tomadas com ponto de fuga centralizado. Levando-se em consideração, de acordo com a semiótica tensiva de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille (2001: 129-130), o princípio de que as imagens formalizam um movimento modulado de presença/ausência do objeto em relação ao sujeito perceptivo, pode-se afirmar que as fotos de Bavcar raramente delimitam o objeto como apreensão, mas sobretudo como foco. Essa oposição diz respeito ao alcance espaçotemporal do ato perceptivo, que pode ser expresso tanto em termos de extensão dos objetos percebidos (apreensão) quanto em termos de intensidade das percepções (foco). Com o propósito de estabelecer uma organização da percepção, os autores postulam a diferença entre foco e apreensão, tomando como ponto de partida o domínio de

um campo perceptivo que pode ser aberto ou fechado. Em linhas gerais, o foco seleciona, numa extensão aberta, alguns ou um objeto sobre o qual se exercerá de forma mais intensa a atenção perceptiva, enquanto a apreensão demarca um domínio numa extensão para nele circunscrever o objeto.

O importante nesse cenário perceptivo é a sobredeterminação da categoria da intensidade (tônico/átono) sobre o componente espacial: assim podem-se obter configurações em que o foco seja tônico e a apreensão átona; também o inverso, ou ainda a possibilidade de que ambos sejam tônicos ou átonos. O resultado é a sobreposição de uma base perceptiva à relação cognitiva, do que resulta a possibilidade de abordagem da foto, no presente caso, mais como regulação entre sujeito e objeto ancorada na associação entre um foco e uma apreensão, "*da tensão entre a abertura e o fechamento do campo*" (Fontanille; Zilberberg 2001: 130), e na tensividade perceptiva daí resultante do que propriamente na captação visual de figuras do mundo passíveis de serem formalizadas como figuras do discurso. Deve-se, no entanto, deixar claro que o par presença/ausência, que encontra uma de suas formas de concretização nos procedimentos de recuo/aproximação da prática fotográfica, constitui, na verdade, uma atitude do enunciador em relação ao objeto fotografado, dispositivos enunciativos e não manifestação essencial da fotografia em sua ontologia.

Com base no princípio de que "*até para a fenomenologia, [...] a presença é o primeiro modo de existência da significação, cuja plenitude estaria sempre por ser conquistada*" (Fontanille; Zilberberg 2001: 123), essa busca se faria, nas fotos de Bavar, por intermédio do foco, como intensidade perceptiva impressa no objeto selecionado, à maneira de uma energia ótica, que orienta a fruição das imagens ligadas por pontos de luz (literalmente delineados por diferentes tipos intervenção).¹ Com efeito, é nisso que consiste o gesto de projetar claridade sobre o objeto percebido, destacando a sua presença ou reiterando suas formas no traçado da luz com o fito de concretizar movimentos de aproximação entre os elementos envolvidos nas relações intersubjetivas.

Em seus estudos sobre a questão das sensações, Condillac (1979: 49) alerta para o fato de que somos capazes de duas atenções: uma se exerce pela memória e outra, pelos sentidos. O sincretismo dessas duas atenções criaria uma espécie de memória

1. A intensidade do foco, articulada a uma atonicidade da apreensão, origina, na concepção dos autores, a falta, uma vez que qualquer escolha significa por princípio a exclusão de algo, sobretudo quando o foco se torna intenso. Assim, o percurso ótico das fotos realizadas por Bavar estaria marcado pela falta na busca da plenitude, o que parece gerar uma contradição, que se afigura como metáfora de qualquer ato discursivo, na medida em que ele é sempre representação e não a presença plena do mundo natural (que pode estar simulado como tal numa superfície imagética).

sensível, que poderia ser definida como a possibilidade de mobilização afetiva dos sentidos por sua imersão na dimensão espaçotemporal. Trata-se da sobredeterminação da emoção, como intensidade tônica do sentir, sobre a ação cognitiva do pensar (imaginar), inscrita na extensão do tempo. Constituintes dinâmicos de uma memória iconográfica, as imagens de Bavcar resultam, assim, de múltiplas passagens, pois derivam de sua própria práxis no mundo e do universo perceptivo-cognitivo daqueles que alimentam sua lembrança visual: constituem, portanto, manifestações mais do sentir do que do ver.

SENTINDO O VISUAL

É esse caráter fugidio, diáfano, das imagens que parece estar em jogo nas fotos do artista. Nesse sentido, opera-se a similaridade entre as figuras das fotos do Brasil e de outros lugares, da própria Eslovênia, terra natal do fotógrafo, porque, para além de concretizações visuais, elas são experiências multissensoriais. Acostumados a transformar em figuras tudo o que nos parece da ordem do abstrato, sentimo-nos, às vezes, incomodados com o caráter excessivo de luz presente em suas fotos, até nos darmos conta de que ela não está ali como mero suporte, compondo um jogo de contrastes para a construção do icônico; ao contrário, chega mesmo às vezes a destruí-lo em proveito de um efeito de sentido de volatilidade do figurativo. Nisso se exprime, como fruidores de imagens, a nossa limitada visão do mundo.

A luz adquire aí uma valorização tátil, metaforizando o ato gestual do encontro entre sujeito e objeto e de suas inúmeras possibilidades sensoriais de interação formalizadas na superfície da imagem fotográfica, o que demonstra que os mecanismos de representação de nosso estar/agir no mundo transitam sobre as bases do cognitivo e do sensível, atuando em conjunto para a eficácia das relações de comunicação. Nesse sentido, é exemplar, sobretudo para o presente caso, a afirmação de Jacques Aumont (1993: 217), de que "[...] alguns teóricos da percepção [...] distinguem insuficientemente a perspectiva óptica de sua representação nas imagens, e não vêem que considerar o olho como modelo da visão é uma ideologia como outra qualquer (mesmo que ela pareça mais natural)".

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. (1993). *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus.
- BAKHTIN, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (2001). *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BAVCAR, E. (2003). *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac Et Naïf.
- _____. (1992). *Le voyeur absolu*. Paris: Seuil.
- CONDILLAC, E. B. de (1979). *Textos escolhidos*. Resumo selecionado do Tratado das Sensações. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores).
- DUBOIS, Ph. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- FLOCH, J.-M. (1986). *Brandt, Cartier, Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand: les formes de l’empreinte*. Paris: Pierre Fanlac.
- FLUSSER, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, Cl. (2001). *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas (FFLCH/USP).
- GREIMAS, A.-J. (1987). *De l’imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- RICOEUR, P. (1985). *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M. (1996). *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus.
- SONTAG, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

KATI CAETANO é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (Mestrado) da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), onde coordena o Grupo interinstitucional de Pesquisas *Usos e interfaces da imagem fotográfica nas mídias*. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, com Pós-Doutorado em Semiótica na École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e Université de Limoges (1993-1994) e em Ciências da Linguagem e Semiótica na Université de Paris VII / École Normale Supérieure de Lyon e GDR Intersémiotiques de Paris (2002-2003), lecionou, de 1973 a 1995, no Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Em 2003, co-organizou o livro *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura* (São Paulo: Annablume).

katicaetano@hotmail.com

Artigo recebido em 8 de outubro de 2004
e aprovado em 19 de setembro de 2005.

