

A prova: ensaio sobre a incompletude

Ronaldo Entler

A dádiva e o castigo da cegueira

A Prova é a história de um fotógrafo cego. Isso bastaria para despertar a curiosidade do público, mas seria algo apelativo e insuficiente se o filme não soubesse tirar consequências desse encontro improvável entre a câmera e alguém que não enxerga. Produção australiana de 1991 dirigida por Jocelyn Moorhouse, o filme faturou em sua estréia os prêmios mais importantes do Australian Film Institute e recebeu uma menção em Cannes. Chegou ao Brasil um ano depois através da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e foi escolhido pelos críticos como melhor filme da programação.

O lançamento do filme contou com a colaboração involuntária de um artista cujo trabalho começava a aparecer para o mundo naquele momento, o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar. Cego desde os 12 anos de idade por conta de dois acidentes sucessivos, Bavcar começou a fotografar aos 16 anos. Já em Paris, onde trabalha como professor e pesquisador da área de estética no CNRS (o reconhecido Centro Nacional de Pesquisas Científicas), obteve grande projeção quando lançou, também no início dos anos 90, um livro autobiográfico chamado *Le Voyeur Absolu*, e mostrou seu trabalho em diversas exposições pelo mundo. Também nessa condição inusitada de fotógrafo cego, Bavcar despertou estranhamento e comoção por onde passou. Na ocasião, muitos, incluindo críticos de cinema, entenderam Bavcar como sendo a inspiração para o filme. Jocelyn Moorhouse, convocada a falar

muitas vezes sobre o assunto, afirmou sequer conhecer o trabalho do esloveno antes que a imprensa fizesse a ligação¹.



Evgen Bavcar - Vista Tatil

A exemplo do que sugere o título do livro de Bavcar (*O voyeur absoluto*), muitas histórias e mitologias apresentam personagens cegos como alguém que enxerga mais longe, mais profundamente, com uma sensibilidade aguçada que permite ver além das aparências. O mais famoso desses personagens é, talvez, Tirésias, profeta oriundo de Tebas, punido por Hera com a cegueira, mas presenteado por Zeus com o dom da vidência, quando opinou a favor deste último numa discussão do casal de deuses. É exatamente Tirésias quem aparece como oráculo em algumas importantes

¹ Jocelyn Moorhouse confirmou não haver nenhuma inspiração em Bavcar, numa resposta que nos foi enviada por e-mail através de Beth Swofford, sua agente nos Estados Unidos (16/09/2009).

tragédias gregas, anunciando o destino de heróis como, por exemplo, o de Édipo.

É uma idéia semelhante que move o documentário *Janela da alma* (2002), de João Jardim e Walter Carvalho. Uma série de personalidades com diferentes níveis de deficiência visual, dentre elas Evgen Bavcar, discute o modo como suas limitações se desdobram em modos peculiares de compreender a realidade.

O *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago (ele também personagem de *Janela da alma*), não chega a construir propriamente uma exceção, mesmo mostrando o nível de degradação moral a que as pessoas se submetem quando sua sobrevivência está ameaçada por uma súbita perda da visão. Como uma espécie de espelhamento da mítica vidência dos cegos, Saramago parece se referir através de sua cegueira branca à deficiência de um mundo marcado pela visibilidade de todas as coisas, uma caverna de Platão que, em vez da sombra, oculta a realidade pelo excesso de luz. Aqui, a suposta doença apenas metaforiza um mal que já estava consumado e que, no entanto, nunca foi tão visível quanto durante o período de cegueira. Nesse sentido, os personagens não deixam de retornar dessa experiência com um aprendizado. Podemos dizer então que cegos tendem a ser personagens privilegiados, muitas vezes dignificados pelo sofrimento que os aflige e pela consciência que alcançam.

A *Prova* traz, no entanto, uma abordagem original: mantemos um razoável nível de empatia com Martin, o fotógrafo cego do filme, mas o modo como ele próprio lida com sua deficiência é pouco romântico ou heróico e, em princípio, sua sensibilidade se limita ao plano físico, isto é, à capacidade de sobreviver satisfatoriamente com o aguçamento dos quatro sentidos que lhe restam. Marcado por um trauma, Martin não pode enxergar

algumas verdades que desfilam diante dele, e torna opaco todo sentimento das pessoas que o rodeiam.

Um pouco do filme

Após apresentar seus personagens, o filme salta de modo coerente entre o dramático e o cômico. Desde o começo, vemos um homem com uma vida organizada e relativamente confortável. Ele lida com humor e alguma dose de arrogância com alguns episódios de discriminação com que depara, de modo que estamos dispensados de qualquer sentimento de piedade. Apesar de estranha, é também cativante sua relação com a fotografia. Se há algo trágico no filme, não é sua cegueira ou sua rotina.



A prova

Ao longo do filme, há momentos em que Martin mantém uma relação pacificada e poética com a fotografia, mas logo descobrimos que essa não é em sua vida uma atividade totalmente desinteressada. Funciona como uma espécie de instrumento de intimidação contra aqueles que podem mentir

para um cego. Mas por que alguém mentiria para ele? Essa pergunta lhe é feita mais de uma vez no filme. Num *flashback*, ainda criança, ele responde à sua mãe: “porque pode!” Daí o título: para Martin, a fotografia é uma prova dos delitos e ofensas que as pessoas potencialmente cometem, tirando proveito de sua limitação. Desse modo, a fotografia funciona como prótese não exatamente do olho, mas de uma consciência ética que ele supõe faltar às pessoas ao seu redor. Em outras palavras, ela não substitui um olho opaco por outro translúcido, mas, antes, transforma um mundo de comportamentos falíveis num mundo de comportamentos vigiáveis. É a mesma ética com que deparamos quando deixamos de cometer um delito não por um limite moral, mas pelo risco de estarmos sob a mira de um aparato de observação.

Os *flashbacks* esclarecem a questão que move o filme e a obsessão de Martin. Num outro fragmento de sua infância, ele pede para que sua mãe lhe descreva o que vê pela janela de sua casa, mas ele se dá conta de que ela pode dizer qualquer coisa. A primeira foto que vemos no filme é também seu primeiro ato de desconfiança. Ele registra essa paisagem vista da janela para ter em mãos uma prova da desonestidade de sua mãe. Mais adiante, sua mãe lhe diz que está morrendo, mas ele acredita que ela o está abandonando. Daí que aquilo que sua primeira foto tem a provar é muito mais do que o que está ou não diante da janela, ela dirá o que sua mãe sentia por ele.

Entendemos que Martin cresce marcado pela solidão, e se torna inseguro e arrogante. No presente diegético, o filme se concentra num triângulo de relações, nem sempre claramente amoroso, completado por Celia, a faxineira de Martin, e Andy, um amigo recente. Ambos são igualmente pessoas solitárias. Celia se sujeita a passar anos de sua vida limpando a casa de Martin não por vocação ou porque precisa do trabalho,

mas porque é apaixonada por ele. Martin tem consciência disso, e acredita que a única maneira de mantê-la submissa é jamais se entregar a ela. Celia, por sua vez, aproveita sua limitação para pregar-lhe algumas peças e o persegue pela rua. Descobriremos depois que ela também fotografa bastante sistematicamente, mas dedica sua câmera a um único tema. Há momentos do filme em que nos sensibilizamos com esses dois personagens e chegamos a vislumbrar numa eventual relação entre eles a possibilidade de preenchimento do vazio de suas vidas. Após chantagear Martin com uma foto constrangedora, Celia consegue obrigá-lo a um passeio, que inclui um espetáculo e uma visita à sua casa. Essa experiência demonstra haver em ambos uma sensibilidade mal explorada. Surpreendido com o espetáculo, Martin parece totalmente desarmado, mas é um momento que dura pouco, pois fica evidente que ele não é capaz de lidar com desejos muito intensos.

Andy, o outro vértice do triângulo, é um jovem sem perspectivas, mas também sem preconceitos. Trabalha no restaurante frequentado por Martin e é o único garçom que tem paciência de atendê-lo. Tornam-se amigos após um pequeno acidente, e Martin passa a devotar-lhe uma confiança rápida e intensa demais. O desdobramento disso é que ele o escolhe para descrever as fotografias que faz, mas não deixa de intimidá-lo apelando para que nunca minta para ele. Mesmo desconfortável, Andy aceita o desafio. Em contrapartida, propõe levar o novo amigo ao cinema para que possa descrever-lhe um filme, um filme aliás de qualidade duvidosa, no qual provavelmente não há muito a ser visto. É talvez uma tentativa de aliviar-se do peso dado por Martin à tarefa de descrever imagens.

Com Andy, Martin alterna momentos de descontração e expectativas, porque se trata de uma entrega rara em sua vida. A intimidade que constroem inclui uma tentativa de Andy de arrancar de Martin uma troca de olhares. Mas o que diz o olho de um cego? Na passagem mais cômica do

filme, um desconhecido acha que está sendo assediado por Martin, e entendemos que esse olhar é acidental e passível de interpretações equivocadas. Em sua ingenuidade, Andy parece disposto a dar existência e sentido ao olhar de seu amigo cego, ao mirá-lo diretamente e falar de seus olhos, que descobre serem azuis. Mas Martin recua, explicando que o olho de um cego é “apenas tecido”.

Por sua vez, o olhar atencioso de Andy também está sujeito a desvios. Ele dedica a Martin uma amizade sincera, mas acaba se apaixonando por Celia, e cai no jogo de disputas e desconfianças que já existia entre eles. Esbarra assim na insegurança de Martin, obcecado desde a infância por uma complicada noção de verdade.

Dedos não são olhos

Lentamente o filme revela que, na origem dessa obsessão, está o desejo frustrado de permanecer próximo à mãe. Nas lembranças que nos dão a ver da infância de Martin, vemos que, além dela, não há nenhuma outra figura presente, nem mesmo a do pai. Temos então a impressão de ver uma criança já marcada pela solidão. Seu contato com o mundo se esgota numa janela cuja vista, no entanto, não lhe é acessível, e no precário diálogo com a mãe que, num dado momento, responde à sua carência com um visível esgotamento. Ela diz que está morrendo mas, para ele, é a vergonha de ter um filho cego que justifica seu isolamento e seu iminente abandono.

Seus desejos são cerceados por diferentes formas de distanciamento da mãe, começando pela impossibilidade de enxergá-la, terminando com sua partida definitiva. No meio disso, há uma cena – a primeira do filme em que vemos sua infância – que esboça um pouco mais claramente o caráter edípico de seu desejo (vale lembrar que os infortúnios de Édipo culminam

com sua cegueira): enquanto a mãe dorme, Martin toca delicadamente seu rosto e seu colo. Temos a impressão de que ela esboça um suspiro mas, tomando consciência da presença do menino, responde com uma brusca censura: “você não pode tocar as pessoas desse jeito. Dedos não são olhos”. Martin, que já foi punido com uma espécie de castração, se vê ainda mais isolado: ele não pode perceber o mundo à distância, mas acaba de descobrir o perigo de estar próximo demais ao tentar conhecer pelo tato um objeto de seu afeto.



A Prova

Adulto, Martin permanece dependente de uma mulher (sua empregada Celia) que cuida dele e que o ama. Mas ele entende que a melhor forma de permanecer em segurança é desprezá-la e manter-se imune a todo desejo. Outra lembrança da infância vem exatamente a explicar porque o prazer do contato físico com Celia é para ele insuportável. A dúvida quanto à veracidade da morte da mãe representará seu próprio sepultamento pois, ainda que cresça sem nenhum tipo de carência material, seu corpo tornou-se, além de sensorialmente limitado, fechado também a toda forma de afetividade.

Dois dispositivos lhe restituirão o contato com o mundo: a bengala, que permite um tato instrumental a uma distância mais segura, e a fotografia, que simulará uma capacidade de conhecer – e vigiar – o mundo através de sua visibilidade potencial. Ambas são próteses fálicas, não propriamente pela analogia formal, mas pela promessa de restituir-lhe mínima e simbolicamente a completude negada desde a infância. Mas suas próteses sensoriais não são capazes de preencher a lacuna afetiva que resta, sequela tanto mais difícil de sanar.

Imagem e palavra

Às vezes, esperamos tocar diretamente o real por meio da linguagem. Mas, no final das contas, a linguagem apenas permite rodear o real de modo um tanto difuso, porque coloca entre o sujeito e o mundo os artifícios que a constituem: o idioma, as gramáticas, as técnicas, os estilos, enfim, os modos de referir-se ao real. Se a linguagem nos parece satisfatória para gerenciar nossa relação com o mundo é porque existe um pacto – podemos chamá-lo simplesmente de cultura – que, pelo menos, estabelece parâmetros comuns para o discurso, ou seja, permite a comunicação. Nesse sentido, uma afirmação ou um documento é suficientemente verdadeiro não tanto porque seja capaz de revelar o real em si, em sua totalidade, mas porque o modo como tenta cercar esse real está em conformidade com o pacto estabelecido. Isso significa que toda linguagem exige uma entrega, uma confiança, algo que Martin é incapaz de constituir.

Para testar a veracidade da fala de sua mãe, Martin fará intervir outra linguagem, a fotografia. Talvez porque, mesmo sendo uma criança, pudesse supor nessa imagem uma relação mais objetiva com o mundo. Após pedir que ela descreva a paisagem da janela de sua casa, ele duvida de seu relato, e faz então sua primeira fotografia para ter uma prova daquilo que sua mãe realmente havia visto. Mas o que Martin espera provar não diz

respeito ao objeto que estava diante da câmera, mas ao sentimento de sua mãe. Há portanto um abismo entre a foto que realiza e a questão que coloca. Para piorar, ele não pode ver a prova que produz. Mesmo que sua fantasia projete sobre a imagem tal potencial de veracidade, a fotografia ainda precisa ser decifrada. Constitui-se então um círculo vicioso: Martin, que produziu essa imagem para confirmar um discurso, deverá aguardar o encontro com alguém sincero o bastante para produzir um discurso que confirme a imagem. Trata-se, assim, de uma espécie de espera messiânica capaz de reconciliar as representações humanas com uma verdade originária. A narrativa do filme se inicia no momento em que Martin parece estar prestes a reconhecer em Andy essa possibilidade de redenção. Mas a honestidade de seu novo amigo também será colocada à prova através da fotografia ou, mais precisamente, será colocada em dúvida por sua obsessão.

A espera atormenta Martin de diferentes modos. As fotografias que faz (à velha maneira) precisam ser reveladas, e essa latência da imagem constitui novos riscos. Por isso, Martin não admite que outras pessoas peguem suas fotos no laboratório. Mas há outras esperas: uma vez de posse das imagens, ele precisa também aguardar que alguém as descreva, para serem então identificadas com uma etiqueta impressa em braille. Mas ele finalmente parece ter encontrado a pessoa certa para essa tarefa: além da rápida confiança que se constrói, Martin gosta do estilo “simples, direto, honesto” como Andy fala das imagens, usando poucas palavras, conforme ele recomenda.

Mas a paixão de Andy por Celia põe tudo a perder. Mais uma vez frustrado, Martin decide enfrentar seu passado por sua própria conta. Ao visitar o túmulo de sua mãe, reconhece pelo tato o nome em relevo que está na lápide. Mas aqui também a palavra *Ihe* parece insuficiente, e ele pergunta

ao funcionário do cemitério: “há casos de se enterrar caixões vazios?” Ele duvida assim de um dos mais antigos sistemas de representação que é o sepultamento: em grego, *sema*, que dá origem a termos como semântica ou semiótica, quer dizer signo mas, antes, era a pedra tumular que garantia a permanência na memória de uma pessoa ausente.

Martin está em busca de relações de sentido, uma correspondência entre uma imagem e uma palavra, uma palavra e a realidade, mas também entre uma sepultura e uma suposta morte. Para os antigos, a *akedia* representava a experiência limite de desleixo e imoralidade que é deixar um corpo insepulto, de modo que se garantia até mesmo a cerimônia dos inimigos mortos em combate. Para o cristianismo, a *acídia* (ou a preguiça) tornou-se o pecado capital de abandonar Deus por negligência ou indiferença. A tormenta de Martin é um espelhamento disso tudo, refere-se à possibilidade de uma sepultura permanecer sem um corpo, que aqui equivale à possibilidade de ter sido laboriosamente abandonado pela mãe. Nesse caso, é sua alma que padece pela impossibilidade de fazer o luto da pessoa que ama, pela impossibilidade de velar algo que já lhe era obscuro, e que não tem certeza de estar ali.



A prova

O personagem Martin, assim como fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, precisa da mediação da palavra de alguém para poder se conectar com as imagens que produz. O que muda entre um e outro é o nível de consciência que cada um tem sobre os potenciais e os limites das linguagens em questão. Bavcar assume a imagem como um diálogo bastante aberto sobre suas memórias e desejos e, desse modo, as palavras de terceiros que atravessam suas imagens constituem uma poética intersubjetiva. Já Martin busca objetividade, um encaixe entre a imagem e uma verdade moral, algo que só é possível no plano de uma fantasia da qual, no entanto, ele tem pouca ou nenhuma consciência. Nesse caso, no cruzamento entre a palavra e a imagem, elas se complicam e se atrapalham mutuamente. No final das contas, todos nós, cegos ou não, recorreremos frequentemente à mediação da palavra para estabelecer uma ligação entre a imagem e o mundo. As medidas possíveis dessa relação é algo que temos a aprender tanto com a sensibilidade poética de Bavcar quanto com a opacidade afetiva de Martin.

Voltando ao filme, vemos que, após a nova decepção e a situação limite de desconfiança diante do tumulto da mãe, Martin parece entender que é preciso baixar a guarda, pois cabe apenas a ele aquilo que tem cobrado dos outros. Novamente, reencontramos Édipo que obstinado em desvendar a verdade sobre a injustiça que tornou toda Tebas estéril: ao procurar o responsável, ele encontra a si mesmo como culpado. Mas há diferenças cruciais: enquanto Édipo descobre não ter escapado de seu destino (revelado pelo cego Tirésias), Martin tem a chance de construir o seu. Enquanto Édipo se pune com a cegueira e se exila, Martin tem aí a oportunidade de reconciliar-se com suas memórias e com sua condição para, então, retornar ao mundo.

Não cabe aqui contar o final da história, mas a narrativa se encaminha para um desfecho quando ele reconhece que sua noção de verdade é frágil e

que, portanto, suas expectativas sempre tendem ao fracasso. Sendo assim, não lhe resta alternativa a não ser fazer um pacto de confiança com alguém que, apesar de humano e suscetível à mentira, é capaz de produzir um discurso no qual se reconheça não uma evidência da verdade, mas simplesmente a produção de um sentido. Talvez a partir disso, sua primeira fotografia, prova que justifica seus desafetos, poderá revelar-se finalmente como memória da pessoa que mais ama.

Referências Bibliográficas

BAVCAR, Evgen. **Le voyeur absolut**. Paris: Seuil, 1992.

CALDAS, Heloisa. Voz e olhar em Ensaio sobre a cegueira. **Arquivos brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 60, n. 3, 2008.

SAFOUAN, Moustafá. A castração. In: _____. **Estruturalismo e Psicanálise**. Cultrix, São Paulo, 1970.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

A prova. Direção e roteiro: Jocelyn Moorhouse. Austrália, 1991.

Janela da alma. Direção e roteiro: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001.