

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**“OLHA O QUE EU VI”: VIVÊNCIA DE FOTOGRAFIA
COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

Maria Cecília Caxambu Caldas

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Visuais, Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Helena Reily

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C1260	<p>Caldas, Maria Cecília Caxambu. Olha o que eu vi: vivência de fotografia com pessoas com deficiência visual / Maria Cecília Caxambu Caldas. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Lúcia Helena Reily. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Fotografia. 2. Cegueira. 3. Mediação. I. Reily, Lúcia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Look what I saw: the experience of photography with people with visual impairments

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Photography

Blindness

Mediation

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Lúcia Helena Reily [Orientador]

Edson do Prado Pützreuter

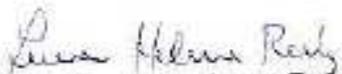
Adriana Lia Frizman de Laplane

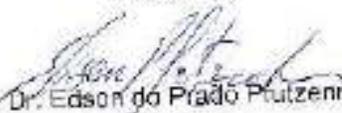
Data da Defesa: 10-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Maria Cecília Coxambu Caldas - RA 66202 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Presidente


Prof. Dr. Edson do Prado Putzenreuter
Titular


Profa. Dra. Adriana Lia Frizman de Lapiano
Titular

Resumo

A pesquisa trata sobre fotografia para deficientes visuais – indivíduos cegos e com baixa visão. Relatos na literatura mostram que a prática fotográfica para deficientes visuais acrescenta experiências com as quais esses indivíduos anteriormente não tinham oportunidade de contato. O objetivo desta pesquisa foi investigar a relação de pessoas com deficiência visual com a fotografia. A partir da perspectiva dos participantes da pesquisa, nosso intuito foi apreender o que consideram significativo para a pessoa com deficiência visual, considerando como foco a fotografia. Buscamos entender como as falas sobre a produção fotográfica de interlocutores não deficientes (aquelas pessoas que descrevem as imagens para os deficientes visuais) encaminham novas possibilidades de compreensão das imagens. Os métodos usados no estudo foram trazidos de práticas de outros casos similares dentro desta temática, investigados durante o desenvolvimento do estudo, incluindo: observação de grupos e de exposições, atuação prática e interlocução verbal com públicos especiais. Os resultados mostram que a associação entre a descrição verbal e o toque que segue a trajetória das linhas principais em relevo na imagem contribui para o acesso à fotografia, uma atividade presente no cotidiano de todas as pessoas. Essa prática ajuda a abrir caminhos, não somente para a fotografia propriamente dita, mas também para a compreensão das múltiplas imagens que se apresentam diariamente para todas as pessoas na vida moderna.

Palavras-chave: Fotografia; Cegueira; Mediação.

Abstract

This study addresses the issue of photography for people with visual impairments – blindness and low vision. Reports in the literature show that the practice of photography enables people with visual impairments to have experiences that they would not ordinarily have had. The aim of this study was to investigate how people with visual impairments can relate to photography. Based on the perspective of the participants in the study, our aim was to apprehend what they consider to be meaningful for persons with visual impairments regarding photography. We attempted to understand how enunciations about photographic production by the non disabled communication partner (those persons that described the images for the participants with visual impairments) generated new possibilities for understanding the images. The methods used in the study were borrowed from practices used in similar cases regarding this theme, and were investigated while the study was underway. They included observation of groups and exhibits, workshop practicum and verbal exchanges with special groups. The results showed that the association between verbal description and touching a trajectory of the main lines in relief on the image helped to enable access to photography, an activity that is present in the everyday lives of everyone. This practice can significantly open pathways not only to photography itself, but also to the understanding of multiple images that present themselves daily to all people in modern life.

Key-words: Photography; Blindness; Mediation.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	8
2. A FOTOGRAFIA E O DEFICIENTE VISUAL	11
2.1 Porque eles querem	16
2.2. Porque eles podem	17
2.2.1 Paco Grande	22
2.3 Para se comunicar	25
2.3.1 Flo Fox	28
2.3.2 Toun Ishii	30
2.4 A percepção na cegueira	33
2.5 As múltiplas variações da visualidade para cegos	37
2.6 Foto: nua e crua	43
2.7 O que se vê, como se vê	45
2.8 A postura do fotógrafo	47
2.9 Alegorias do olhar	51
2.10 Breve incursão semiótica: cultura e linguagem	53
2.11 O exercício de ver	58
2.12 A mão <i>versus</i> o olho	64
2.13 Do verbo nasce a imagem	68
2.14 O visível do invisível nas imagens	70
3. MÉTODO	74
4. RESULTADOS E DISCUSSÃO	88

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
Referências Bibliográficas	94
Anexo I	98
Anexo II	99

1 INTRODUÇÃO

A fotografia foi descoberta há quase dois séculos. Nesse percurso, apresentaram-se diversos avanços tecnológicos que possibilitaram que a vivência fotográfica fosse se integrando na cultura atual como algo corriqueiro e trivial. As imagens fotográficas abundam por todos os lugares, mas não são acessíveis para uma parcela da população: as pessoas com deficiência visual. Tomado o viés da deficiência visual para a condução dos trabalhos, o presente estudo deseja ampliar as investigações sobre a fotografia, aprofundando discussões através do tema da vivência do deficiente visual.

Para se propor fotografia para deficientes visuais é necessário deixar de lado o (pré) conceito que aponta para a ordem que o reino visual é para quem possui visão. A definição de deficientes visuais trabalhada aqui é aquela usada por Ballesterro (2003):

Como esclarecimento há que se dizer, quando falamos de deficientes visuais nos referimos a um universo que engloba as pessoas portadoras de algum tipo de deficiência no sentido da percepção visual. Dentro deste universo temos os cegos que são portadores da cegueira total, os portadores de visão subnormal e os portadores de baixa visão (p. 9).

Os exemplos lançados mão na presente pesquisa apresentam casos dentre esta gama dos portadores de deficiência visual: desde indivíduos com baixa visão até indivíduos com cegueira total, congênita ou adquirida. Ballesterro passa a usar a palavra deficientes visuais para se referir às pessoas portadoras com algum impedimento no sentido da visão. Na presente pesquisa, será usada a nomenclatura *deficientes visuais* quando a situação ocorrer com todos os indivíduos deste grupo. O termo cego será usado como Duarte (2011) aponta: “a medicina denomina cego aquele cujo aparelho visual não permite a captação de imagem” (p. 74). O que se busca aqui não é usar os termos como sinônimos, mas sim verificar as diferenças presentes nas situações encontradas entre pessoas com baixa visão e pessoas com cegueira total, congênita ou adquirida.

É preciso perceber como a fotografia tida como absolutamente visual pode ser acessível aos deficientes visuais e a partir daí, observar as fissuras que se abrem na visualidade e nos conceitos que estão amalgamados nela. A prática da fotografia pelos deficientes visuais abre horizontes conceituais não imaginados antes desta prática.

A percepção das pessoas deficientes visuais revela-se interessante e pode contribuir com a discussão sobre a fotografia e os meios visuais. Tem-se como base a avalanche de imagens que são propostas todos os dias a todos, percebidas pela visão. O excesso de imagens também cega, já que a quantidade elevada pode provocar uma sobrecarga que impede a significação plena das imagens apresentadas. Podemos dizer, então, que a cegueira compartilhada é uma das características contemporâneas.

Assim, pergunta-se: pode o deficiente visual ensinar a ver, demonstrando de maneira inusitada como esse sentido anda assoberbado e mal utilizado pelos videntes? O cego utiliza os outros sentidos para perceber o mundo. Com o tato refinado, a audição aguçada, reorganiza o mundo de maneira clara e sensorial. Assim, aponta na contramão, como o mundo é dado a ler pela esmagadora soberania do visual. Alfredo Bosi (1988) em seu texto “Fenomenologia do olhar” adverte para a primazia ocupada pela visão, devido ao fato que a maioria dos estímulos que o homem moderno recebe, chega por meio de imagens. Essa supremacia adverte para uma possível supressão dos outros sentidos. Se a visão é sobrecarregada, os demais sentidos tendem a se atrofiar?

Para o deficiente visual, a percepção forma-se através de outros sentidos. A imagem mental é formulada e construída através da representação interior, como qualquer outro sujeito. Aí está a marca do sujeito, integrante de todo exercício de construir representações interiores. Não se enxerga nada a não ser que seja criada uma representação interior das coisas que se percebe. Assim é possível assimilar as coisas do mundo, deixar-se impressionar com elas. Parte-se da concepção de que a visibilidade não está nos objetos e nem no sujeito, e sim no

reconhecimento de que o visível guarda em si uma porção invisível, descoberta interna e individualmente.

O objetivo desta pesquisa é investigar a relação do indivíduo com deficiência visual com a fotografia. A partir da perspectiva dos indivíduos participantes da pesquisa, o intuito é apreender o que consideram importante para compreender a ordem visual como representação, considerando como foco a fotografia. Busca-se entender como as falas de interlocutores não deficientes sobre a produção fotográfica encaminham novas possibilidades para os diversos modos de prática fotográficas realizadas pelos deficientes visuais.

2 A FOTOGRAFIA E O DEFICIENTE VISUAL

Causa estranheza associar fotografia e deficiência visual num mesmo contexto. Por que, à primeira vista, os termos parecem excluir-se? Porque, para a maioria das pessoas, principalmente os videntes, a fotografia habita dentro do reino visual e não possui propriedade para existir fora deste domínio. Por que um deficiente visual se encantaria por um meio visual, como por exemplo, a fotografia, para desenvolver com ela uma linguagem própria? A questão requer aprofundamento. Como a visualidade é codificada pelo indivíduo portador de deficiência visual e de que maneira é transposta para o entendimento? Outra pergunta, mais elementar, se faz presente: como o cego fotografa? A partir de seus outros sentidos: com o ouvido e o tato. E junto com a sensibilidade dos sentidos está a linguagem verbal, que possibilita a toda a interação entre o mundo e o sujeito, através de uma codificação que a própria linguagem oferece.

A fotografia faz parte da família das imagens que estão por toda a parte. Com a evolução tecnológica, o acesso às câmeras possibilita que mais e mais pessoas façam imagens. As próprias máquinas – como o telescópio Hubble ou radares de controle velocidade –, quando programadas para tal, fazem imagens sozinhas. Com tanta abundância, é possível pensar que a evolução na qualidade das imagens acompanhe os avanços tecnológicos, ou que uma consciência do uso dessas imagens esteja sendo discutida. Não é o que se vê. Veem-se imagens sendo tomadas como se fossem a realidade, ao invés de serem levadas pelo que são – apenas imagens. Mas, é necessário ponderar que, cada vez mais, as imagens fazem parte da realidade, o que aumenta o grau de complexidade de qualquer enunciado que relaciona imagem e realidade.

Vale apontar o que Arlindo Machado (1984) diz:

“As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas

fabricam 'simulacros', figuras autônomas que significam as coisas mais do que as reproduzem". (p.11)

Brissac fala da cegueira contemporânea a que todos estamos submetidos: "quando há muito a ver, nada se pode ver. Nós nos defrontamos com essa opacidade criada por uma saturação infernal de imagens e de coisas que nos são dadas a ver" (BRISSAC, 2000, p.39). Então, o tema deficiência visual abre-se fecundo para discussão e o deficiente visual como produtor de imagens surge trazendo o frescor de novas possibilidades para a imagem.

O campo aberto por fotógrafos-cegos e fotógrafos com baixa visão representa uma zona inexplorada. Tem-se como verdade incontestada que a fotografia fia-se no visível, apoia-se estritamente no visual. Quando o deficiente visual se utiliza do instrumento visual, ele mostra que o invisível está colado no visível. Quanto mais se vê, mais se pode pensar no que não se vê. Ou seja, não se acessa o mundo apenas por meio dos olhos físicos.

Ao fazer fotografias sem recorrer à visão, pode-se notar o quanto todos as percebem de maneira condicionada, sem se dar o trabalho de sentir. Sem colocar a subjetividade necessária para ler uma imagem, porque se tem a impressão que aquilo já foi visto antes – um eterno *dejavú*, aquela imagem já foi lida e sendo assim, já possui significado. O diretor de cinema Wim Wenders fala no filme "Janela da Alma", que é preciso tempo para que se possa entrar na imagem e interagir, dar significado a ela através da subjetividade.

Se outros sentidos são usados para produzir imagens, tem-se muito pouca percepção de como isso se dá. Outro detalhe importante deve ser mencionado: no momento que a imagem fotográfica é realizada não é possível ver. Nesse exato instante, o mecanismo da câmera oferece uma suspensão aos olhos. Só pode-se acompanhar um momento antes e um momento depois de acionar o disparador. A fotografia secciona a realidade longe dos olhos e faz a imagem brotar do escuro. Nisso todos os fotógrafos são um pouco como Orfeu, a segurar Eurídice sem

poder olhá-la sob pena de perdê-la. O momento da tomada da foto também é vedado ao olho, tanto nas câmeras analógicas, quanto nas digitais.

Então, o que diferencia uma foto construída por um cego ou por um vidente, já que não é possível dizer quem fez a foto só de olhar pra ela? Barthes coloca que a fotografia diz “isso é isso, é aquilo!”, mas não diz mais nada, além disso (BARTHES 1984). Então, o que distingue os apertadores de botão da caixa preta? Flusser (1998) empresta o conceito da caixa preta da eletrônica para a fotografia e diz que os fotógrafos todos – videntes ou não – são apertadores de botão, que se utilizam do aparelho programado, a fim de esgotar-lhe as possibilidades ocultas no programa. Então, onde está a diferença?

Para Bavcar, fotógrafo, cego desde a adolescência, a diferença se encontra na materialidade do olhar. A fotografia dos cegos provém de outros sentidos que não o visual. Os cegos fotografam com o ouvido, com o olfato e principalmente com o tato, explicou Bavcar a esta pesquisadora por ocasião da exposição “Estética do (in)visível”. Porém, é bom salientar que a fotografia, assim como a pintura e a escultura, depende também do tato para serem executadas. Esse fazer está a serviço do pensamento, o qual se utiliza de uma linguagem para se manifestar.

Em todas as técnicas, a mão deve estar ali para apertar o botão, empunhar o pincel ou meter-se na argila. Portanto, os meios que são tidos como absolutamente visuais, são em suas gêneses, dependentes do tato e da ação manual. Na verdade, os sentidos se sobrepõem ou não apresentam fronteiras tão rígidas, pois é possível falar em som agudo e voz doce. Mesmo que não se perceba, a visão apoia-se em outros sentidos para completar-se. Mitchell (2003) relembra que Descartes, em *A dióptrica*, descreve a visão como uma forma prolongada e muito poderosa, do tato. (p. 32)

A foto pode ser elaborada também a partir do ouvido. Bavcar amarrou um guiso no calcanhar de sua sobrinha. O sentido usado neste episódio para saber para onde apontar a câmera foi a audição. Desta maneira Bavcar demonstra que é

possível fazer fotografia não só pela visão, mas também recorrendo a uma percepção apurada.



Figura 1: Sem título - Evgen Bavcar, 1999

Para Diderot (1749) nossas ideias dependem decisivamente de nossos sentidos. Isso porque as experiências, percepções, sensações não podem se desvincular das emoções pessoais. Com a percepção visual e/ou com a imagem ocorre o mesmo. Oliver Sacks, no filme “Janela da Alma”, fala da ligação da emoção e do reconhecimento visual. O neurologista cita um transtorno chamado de “Síndrome de Capgras” em que esse elo é rompido; neste distúrbio, pode-se reconhecer alguém visualmente, sem, no entanto, despertar a emoção correspondente.

Para ver, é necessário mais do que o olho e o objeto a ser visto, além da mediação da luz, da inteligência e da emoção. Jamais se veem as substâncias das ideias ou coisas como elas são. Veem-se vestígios, reflexos e sombras exteriores com subjetividade.

No “Mito da Caverna”, Platão (séc. IV a.C) pede para imaginar homens que moram em uma caverna. Alguns detalhes são imprescindíveis para o contexto: os habitantes da caverna estão presos pelo pescoço e pelo pé, de maneira que só possam mudar de posição e só conseguem olhar para o fundo onde há uma parede. Na entrada da caverna existe um muro do tamanho de um homem e por trás dele existem homens carregando estátuas de madeira e pedra, representando

as mais variadas coisas. Existe também o eco das vozes lá de fora. Então, um desses moradores se solta das amarras e, seduzido pela luz do sol que vem de fora, vai até a entrada da caverna.

Depois de algum tempo, quando seus olhos se acostumaram com a claridade, ele percebe que as estátuas têm muitos detalhes e que são mais bonitas que a sombra. A sombra agora parece estranha. Agora ele pula o muro e vê as coisas em si mesmas e a luz do sol sobre todas elas. Mas ele fica triste porque seus companheiros de caverna não conhecem esta realidade e volta para lhes contar. Mas quando isso acontece, ele é tido como louco porque não reconhece e não se adapta à realidade que eles têm como verdadeira: as sombras. Talvez esteja nessa alegoria platônica a origem da associação da luz com o conhecimento, e a sombra com a ignorância.

Aumont (2009), em seu livro *A imagem*, discorre sobre questões intimamente ligadas à visão: a construção da representação bidimensional e quanto isso está ligado ao simbólico. Quando ele dá voz a Pierre Francastel, este diz que:

unindo sociologia, história da arte e estudo ideológico, desenvolveu a tese de que os momentos de mutação intensiva na história da representação – Renascimento, vanguardas do início do século XX – correspondem à mutação no modo de ver de toda a sociedade (p.191).

O mesmo faz Ferreira Gullar (Novaes 1988) quando fala do olhar como construção do sentido de realidade, como sentido de real. Contrapondo a organização racional do espaço – a perspectiva criada no Renascimento, com o Barroco – criado também comprometido com o real, mas ao contrário, leva a ilusão. Ferreira Gullar passeia pela visualidade histórica para dizer que enxergamos no que fervorosamente cremos ser racional. E apoia-se em Merleau-Ponty que dizia que: “os sentidos se traduzem uns nos outros sem precisar de intérprete” (p.218).

Quando fala sobre o olhar, Aumont (2009) sentencia: o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão (p. 59). Debray (1993) vem engrossar as fileiras deste pensamento ao dizer que os falcões vêem melhor do que nós, mas não são dotados do olhar. Ele estava a falar da inocência ou culpa da imagem e antes de chegar à acuidade visual do falcão, falava sobre o cérebro que estava detrás do olho: "o olhar não está na retina" (p. 111).

Sobre as imagens técnicas, Flusser (1985) coloca o que se vê da seguinte maneira: "O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo', mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem". (p. 20)

Fazer alguma coisa "até de olhos fechados" significa saber fazer aquilo muito bem feito. É ter domínio total do assunto, é uma completude denunciada pela falta. Mas, quando se está no domínio do visual isso é possível? Fotografar de olhos fechados, ou melhor, sem a visão, é viável? Qual é o resultado? De que maneira se acessa a informação visual sem os olhos? Vale à pena fotografar sem poder ver o resultado? Ou antes, a pergunta que se apresenta é: por que uma pessoa que não enxerga ou que apresenta baixa visão quer fotografar?

Segundo o site do projeto "Photovoice"¹ há três respostas para esta pergunta. São elas: porque eles querem, porque eles podem, e para se comunicar.

2.1 PORQUE ELES QUEREM

A primeira resposta é "porque eles querem". Citando a fotografia como algo divertido, acessível, sociável e satisfatório, o projeto coloca em primeiro lugar o desejo das pessoas deficientes visuais de se inserirem em um mundo que até

¹ Projeto desenvolvido em 2007 entre México e Reino Unido, no qual foi oferecido oficinas de fotografia para cegos e deficientes visuais. O projeto culminou com uma exposição na Galeria da Associação de Fotógrafos de Londres. O projeto tem dois nomes devido a diferença das línguas; "Ojos que sientem e "Photovoice"

então lhes foi vedado. Em seguida, o motivo informa que a fotografia é um bom meio para registrar, analisar, expressar e ainda observa a penetração inegável da fotografia como: “um dos meios mais prolíficos e populares da era moderna”.² As milhões de fotos que são postadas todos os dias em sites dos mais variados temas ou feitas com celulares, são tiradas por pessoas que não se dizem fotógrafos. Ainda dentro da parte da resposta que fala do querer fotografar, vem a menção da interação com as fotos que todos temos diariamente, centenas de vezes, e não há razão para que pessoas cegas e com baixa visão não possam acessar estas imagens e praticar a fotografia se for possível a eles, envolvendo-se em um mundo visual.

2.2. PORQUE ELES PODEM

A segunda resposta é porque eles podem. O site menciona inúmeros fotógrafos profissionais e animados amadores anônimos praticantes sem visão que fazem fotografia para compartilhar imagens incríveis com a família e amigos. A vista é, para quem enxerga e faz fotografia, sua principal ferramenta – o que fortifica a ideia absolutamente visual da fotografia. Mas, a fotografia é mais do que arte visual: a fotografia “exige um processo de reação, a identificação e criação, independentemente do que os sentidos são utilizados para alcançar este objetivo” (PHOTOVOICE, 2012). Aqui o site apresenta brevemente que o fotógrafo que não conta com a visão vale-se dos outros sentidos – tato, olfato, audição – para fotografar. E aqueles que têm baixa visão utilizam-se muito bem desse fato e mostram detalhes por vezes negligenciados por quem tem visão. Gombrich (2007) fala da percepção da forma sólida como uma questão de experiência:

Todo o poder técnico da pintura depende de recuperarmos aquilo que se poderia chamar de inocência do olho, quer dizer, uma espécie de percepção infantil dessas manchas de cor meramente como tais, sem conscientização do que possam significar – como um cego as veria se, de repente, pudesse ver.

Por exemplo: quando a relva é intensamente iluminada pelo sol em certas direções, ela muda do verde para o amarelo peculiar, que parece um tanto

² Site photovoice.acesso em 27 05 2012.

poeirento. Se tivéssemos nascido cegos e de repente fôssemos contemplados com o dom da visão, num gramado iluminado em certos trechos pelo sol, a nós pareceria que uma parte da grama é verde e outra parte é amarela (de um amarelo muito próximo daquele das prímulas) E, se houvesse prímulas por perto, imaginaríamos que a parte do campo inundada de sol é outra massa de flores da mesma cor sulfúrea. Tentaríamos colher algumas delas e descobriríamos que a cor sai da grama logo que ficamos entre ela e o sol- mas não sai das prímulas. E por uma série de experiências verificaríamos que o sol é de fato a causa da cor na relva, mas não nas flores. Todos nós passamos inconscientemente por esse processo da infância. E, tendo chegado a conclusões referentes ao significado de certas cores, sempre supomos que vemos o que simplesmente sabemos que existe e mal temos consciência do aspecto real dos símbolos que aprendemos a interpretar. Poucas pessoas têm ideia de que uma relva iluminada pelo sol é amarela. (GOMBRICH, 2007, p. 250-251).



Figura 2. Day 951, Amy Hildebrand, 2012

Os fotógrafos cegos e os fotógrafos com baixa visão que serão relatados na presente pesquisa foram descobertos através da busca realizada em literatura específica encontrada em revistas, livros e sites. Houve trânsito em espaços de interação com pessoas com deficiência visual, para realização de curso de Braille e aula de Mobilidade e Orientação feitos pela autora na APADEVI – Associação

dos Pais e Amigos dos Deficientes Visuais de Ponta Grossa, durante os meses de abril a julho de 2010. Também, houve trânsito em exposições e palestras que tratavam da temática sobre fotografia e cegueira, como a exposição “Estética do (in) visível” promovida pelo SENAC-Sp em agosto de 2010. Nesta ocasião, ocorreu a interação direta com o fotógrafo Evgen Bavcar, na forma de pergunta e resposta depois de palestra proferida por Bavcar.

Nos casos dos relatos dos fotógrafos Paco Grande, Flo Fox e Toun Ishii, foram retirados através da revista Luna Cornea que é uma publicação do Centro da Imagem do México. Nos casos dos fotógrafos Henry Butler e Amy Hildebrand, surgiram de notícias em periódicos da internet e no caso de Amy Hildebrand, foi possível enviar-lhe um questionário de perguntas, pois esta aceitou participar da pesquisa. O contato foi feito através de mensagens eletrônicas (emails).

A foto da figura 2 é de Amy Hildebram. Ela é americana e nasceu cega por conta do albinismo. Depois de algumas cirurgias durante a infância e a adolescência, consegue enxergar algumas formas, cores e sombras. Mesmo com a deficiência visual resolveu se graduar em Fotografia. Desde o dia 14 de 2009, Amy tem o projeto de postar em seu blog uma foto por dia durante mil dias. O projeto chegou ao fim no dia 15 de junho de 2012. No início ela estabeleceu algumas três regras para a postagem:

- 1) Postar uma foto por dia;
- 2) Esta foto deve ser o resumo do seu dia, representar pelo aspecto físico ou emocional, de fato ou pela imaginação;
- 3) Escrever uma mensagem a cada 30 dias.

Amy mostra durante esses dias o seu cotidiano de maneira poética. Suas fotos têm na delicadeza sua maior força. As cores são um ingrediente preciso no resultado visual: elas mostram a realidade como se o mundo fosse uma terra encantada, é como se tivesse uma névoa no ar constantemente. A luz é difusa, mesmo quando há tanta luz na foto que não há como ver os detalhes.



Figura 3. Day 1, Amy Hildebrand, 2009.

Seu enquadramento mostra a intimidade que Amy tem com a linguagem visual, ao demonstrar uma pessoa que sabe versar muito bem neste reino. Seu corte é sempre preciso, mesmo quando accidental. A escolha do *flow no* enquadramento dos planos revela sua habilidade cirúrgica na composição das fotos.

Amy diz que gosta de todas as partes do processo fotográfico e que é difícil escolher qual mais gosta, desde o começo quando uma imagem começa a se formar em sua cabeça até a pós-produção e enfim poder dizer: “está feito”. Quando questionada de por quê ela fotografa, Amy não hesita em dizer que encontrou na fotografia uma maneira de compartilhar seu olhar: “é a minha maneira de ajudar os outros a ver o que vejo”. Vale lembrar que a fotografia sempre é isso: uma maneira de olhar compartilhada. A foto é sempre alguém dizendo um “olhe o que eu vi, olhe como eu vi”. Antes da fotografia, Amy dizia que não tinha com descrever o que via; agora com a fotografia ela pode ilustrar. A fotógrafa sente a câmera como um prolongamento seu, e diz que quando está com sua câmera, é como ter uma parte dela que ela havia perdido. Descobriu assim, segundo ela, uma maneira de se comunicar com os outros de uma forma mais íntima, pois seu temperamento é mais introspectivo, então prefere se expressar através de suas fotos.

Amy aprendeu a fotografar em uma câmera de filme e a distinguir os barulhos da máquina fotográfica, até ter domínio completo sobre o que estava fazendo. Menciona que teve que aprender mais do que as pessoas com visão normal, pois elas podem ver os números e configurações, e Amy não pode. Então, uma busca dedicada seguiu-se para aprender a identificar os barulhos específicos que a câmera faz a cada comando que resulta em uma configuração. Atualmente, Amy usa uma câmera digital Canon modelo 5d Mark II e declara fotografar no modo manual o tempo todo. Para ajudá-la neste processo, Amy usa uma lupa como aquelas utilizadas pelos diretores de fotografia usam para ver os negativos de seus filmes. Com a lupa, ela pode ver os números pequenos na câmera, o *ecrã* da câmera e suas fotos em geral. Amy outorga à lupa o título de “minha melhor amiga”, pois a usa todos os dias.

É o mesmo pensamento do artista plástico e professor de Artes Plásticas Paulo Pitombo, que tem baixa visão. Certa vez, em sala de aula³, ele declarou seu apreço pelas lentes ao dizer que elas não consomem nenhum combustível para funcionar e são altamente transformadoras.



Figura 4. Paisagem Aquarela, Paulo Pitombo, 2006

³ Relatado durante a disciplina AT 313- Análise Crítica e Histórica das Artes: Artes Visuais, doença mental e deficiência no Instituto de Artes da UNICAMP, quando o indivíduo citado foi colega da autora, durante o primeiro semestre de 2010.

2.2.2 PACO GRANDE

Paco Grande é mais um caso de fotógrafo com baixa visão. Diagnosticado com retinite pigmentosa, certa feita ocorreu um fato curioso com ele. Todos os dias, ele pegava o metro com seu cão-guia e devidamente paramentado com sua câmera, seus óculos e sua bengala, despertava estranhamento por onde passava. Um dia, foi seguido por um guarda que, por acaso, tinha a mãe cega devido a um acidente. Intrigado, o guarda observou os passos e quando o fotógrafo sentou-se no assento reservado a pessoas com necessidades especiais e abriu o jornal, Paco foi rendido pelo guarda, pois este pensava que aquele homem era um farsante.

Foi preciso mostrar sua identificação que o designa como cego para se desfazer o mal-entendido. Este ensejo motivou uma conversa entre Paco e sua amiga, também fotógrafa, cega de um olho, chamada Flo Fox. Eles compartilhavam na casa de Fox um banheiro adaptado como laboratório fotográfico. Os dois apontaram que para as pessoas comuns a cegueira não admite graduações. “Descobrir que um cego pode ver, ainda que seja com manchas nebulosas ou apreciar alguns objetos a certas horas parece uma grande afronta” (BELLATÍN, 1999, p. 112, tradução da autora). Paco descreve a sua visão como se fosse uma vista através de um periscópio, possível apenas em certas condições de luz.

Era por isso que precisava reduzir a realidade em expressões comprimidas – como fotografias e vídeos – para apreciar a realidade em toda a sua magnitude. Discutiu-se, então, a fotografia como prótese. Só através das imagens virtuais se podia ser parte do mundo. Fazer o processo inverso do comum às pessoas, as quais buscam a representação artificial da ficção do cotidiano (BELLATÍN, 1999, p.112, tradução da autora).

Assim Amy Hildebam se refere à fotografia: como algo que traz o que ela não tinha. Mas, Paco vai além. Quando perguntado se a câmera é uma extensão do seu corpo ele responde:

Sim, encanta-me essa definição. Creio ser um pistoleiro. Tem que ser rápido e que o disparo seja certo. Porque existe sempre a oportunidade de pegar algo, de manter o entusiasmo. E aí acaba dizendo: 'que mulher mais linda ou que lugar interessante'. Algo assim. A câmera tem sido um instrumento que me permite erotizar a vida. É uma extensão do meu corpo, sim, um instrumento para atrair corpos. (RAMÍREZ, 1999, p.118).

Erotizar a vida. Talvez seja este o mesmo motivo que levou Pedro a aprender a fotografar. Pedro é um adolescente de quinze anos, que frequenta a APADEVI – Associação de Pais e Amigos dos Deficientes Visuais de Ponta Grossa-Pr, desde os cinco anos de idade, devido à retinite pigmentosa.

Na primeira vez que nos vimos, Pedro demonstrou uma firmeza extrema em suas posições, ideias, decisões. Nesta primeira vez, ele chegou e sentou do meu lado e perguntou quem eu era e o que estava fazendo ali. Expliquei a ele, então ele perguntou se eu tinha uma câmera. Com minha resposta positiva, ele pediu para eu mostrar a ele onde ficavam os botões e logo ele levantou, ficou de frente para mim e tirou uma foto.

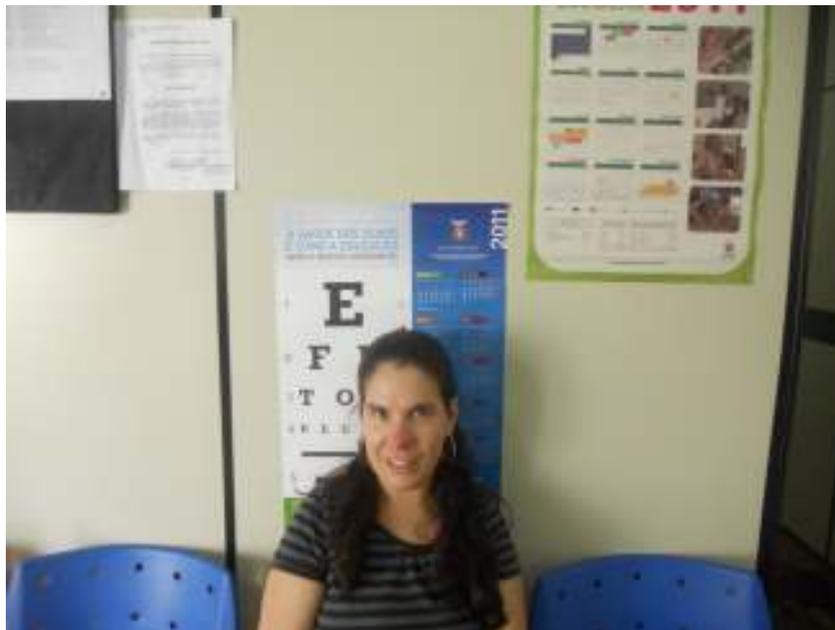


Figura 5. Foto 1 do Pedro, Pedro, 2011

Ele sentou novamente ao meu lado e pediu pra saber como tinha ficado. Descrevi a ele, peguei o dedo indicador dele e passei em cima do ecrã da câmara. Ele decidiu fazer outra foto e assim fez.



Figura 6. Foto 2 de Pedro, Pedro,2012.

Pedro sentou ao meu lado e perguntou como saiu a outra foto. Conteí a leve variação de enquadramento, na qual o mural e o calendário que ficam na parte superior da foto, foram recortados na imagem para que eu, embaixo da imagem, ganhasse mais espaço no enquadramento. Deu-se por satisfeito. Fiquei surpresa com a desenvoltura e habilidade de Pedro. Convivemos durante nossas aulas de mobilidade e orientação ministradas pelo professor Sindeval.

Quando eu estava na aula de mobilidade de um senhor que estava tendo sua primeira aula, eu perguntei ao professor Sindeval com quem Pedro tinha aprendido a fotografar. O professor me respondeu que uma professora de Pedro o ensinou durante a viagem que algumas pessoas da APADEVI fizeram para a praia no verão de 2010. Foi então que Sindeval, diante do meu semblante faminto e ansioso, resolveu me contar apenas uma história para acabar com a minha curiosidade. Usando muitos eufemismos, Sindeval contou que Pedro tinha feito

uma série de fotos de decotes femininos. Infelizmente, não pude ver nenhuma dessas fotos e nunca comentei com Pedro sobre a série.

Mas, talvez não pudesse descrever as fotos para ele, talvez ele não se sentisse à vontade com uma descrição feminina. Não sei quem fazia a descrição, tenho a impressão que era Sindeval. Mas, mais do que imaginar Pedro escutando a descrição, eu imagino Pedro fazendo as fotos. Era evidente que quando nos conhecemos, ele já sabia fotografar, já tinha experiência. Era um iniciado no assunto, sem dúvida. Mais do que simplesmente fotografar, Pedro proporciona com sua prática fotográfica em sua série de decotes, considerações sobre o desejo, o desejo deslocado para o outro e a dependência deste outro.

Ao possuir imagens, Paco Grande se apodera do mundo a sua volta e se posiciona diante do mundo. Ele se diz um fotógrafo nômade, porque precisa se desvencilhar das muitas imagens que fazem parte do cenário da cidade. Para poder fazer suas próprias imagens, Paco aconselha um retiro necessário. Quando ministrou aulas em Minnesota propôs “depurar a vista em oposição ao bombardeio de imagens projetada pela televisão” (RAMÍREZ, 1999, p.116).

O fotógrafo nascido no México e criado nos Estados Unidos aponta o que faz com a fotografia. “A fotografia revela meu entorno, me ajuda a reconhecer. É, também, uma coisa mimética. Eu gosto, sobretudo, da surpresa: fotografa isso ou aquilo, e sai ou não. A foto é algo lúdico que permite a intervenção, a colagem, nela e por ela se pode interagir” (RAMIREZ, 1999, p. 118, tradução da autora).

2.3 PARA SE COMUNICAR

A terceira parte da resposta fala sobre a possibilidade da comunicação aberta quando o deficiente visual pode ter a descrição da sua imagem. A linguagem das imagens se tornou tão forte que basta fazer e compartilhar fotos que já se está iniciando uma conversa. A criação do diálogo é parte essencial do trabalho deste tipo especial de fotógrafo, porque permite que ele compartilhe suas

impressões do mundo ou impressões internas, revelando as emoções do momento da feitura da foto ao desfrutar do resultado através da descrição verbal do código visual.

Uma situação descrita por Maria Lucia Batezat Duarte demonstra a capacidade latente de comunicação dos signos visuais e que podem, até mesmo devem, fazer parte do vocabulário dos deficientes visuais com a finalidade de comunicação com os videntes. Justifica-se isso pela praticidade que o desenho ou a foto têm de condensar a mensagem. No caso em questão, a menina Michelle estava participando de aulas de desenho e ela juntamente com a professora Maria Lúcia estavam conversando sobre a necessidade de ensino de desenhos a crianças cegas e aponta a razão:

Pra meio de comunicação mesmo. Vamos supor que eu queria... Vou dar um exemplo meu. Na minha casa ninguém sabe ler Braille, só minha mãe que sabe, mas ela não mora comigo. Vamos supor que eu queria escrever um bilhete para dizer que eu estava saindo para ir para a natação. Como escrever este bilhete? Ninguém sabe ler Braille. Daí (isso aconteceu), eu escrevi em Braille e coloquei em um lugar bem chamativo, cheio de durex, para chamar bem a atenção, querendo dizer: - Olhem, estou saindo! E se eu tivesse feito um desenho? (DUARTE, 2011, p. 167).

A própria menina lamentava não ter aprendido desenho, pois poderia valer-se desta linguagem para deixar recados aos familiares. No momento da aula de desenho, ela deu-se conta que poderia ter desenhado a situação, mas não lhe ocorreu porque ela não saberia fazê-lo. Para resolver a situação, Michelle escreveu um bilhete em braile, sendo que ela sabia que ninguém da casa seria capaz de ler a mensagem, pois ninguém sabe decodificar o braile. Mas, o fato de o bilhete existir, significa que ela estava avisando algo. Michelle levantou a possibilidade de, ao invés do bilhete em braile, ter no lugar um desenho e revela o que teria em termos gráficos: ela, um carro e uma piscina.

Além da possibilidade de comunicar-se como emissor, a fotografia é um dos meios de representação e comunicação que oferece a cegos, a pessoas com baixa visão e a pessoas que enxergam, a possibilidade de colocar-se como receptor da mensagem. Para que esta parte do processo fotográfico seja feito, é

preciso que as imagens sejam descritas em palavras a partir da pergunta: “o que você está vendo aí?”. Ao responder essa pergunta aparentemente simples é necessário deixar transparecer seu ponto de vista em relação à vida representada ali pelo recorte fotográfico. É necessário frisar que esta parte do processo – de receber a mensagem descrita é parte essencial para quem não enxerga poder saber o que capturou. Mas também, é muito importante para quem enxerga, pois as pessoas verão coisas diferentes, onde existe a mesma referência visual de um rosto, por exemplo.

É o fato que aponta o músico e fotógrafo Henry Butler. Cego desde o nascimento devido ao glaucoma, ele percebeu depois de anos que, se mostrasse a dez pessoas diferentes as suas fotos, ele obteria dez interpretações diferentes da mesma imagem. A mesma experiência terá quem se dispuser a oferecer uma imagem a dez videntes diferentes — serão dez versões. O processo de recebimento da mensagem emitida ganha outros contornos quando passa a ser recepção. Em seu *site*, ele expõe sua relação com a fotografia dizendo:

A minha abordagem à fotografia é, uma parte intuitiva e outra intelectual. O aspecto intelectual é realizado principalmente após a foto ter sido tirada e revelada — que mostra as fotos com as pessoas, demonstrando a sua opinião sobre as imagens capturadas. Ao longo dos anos, eu percebi que se eu mostrar uma imagem para dez pessoas, vou perceber, pelo menos, dez interpretações diferentes da imagem. A parte intuitiva acontece no início, e é baseada no meu entendimento e consciência do ambiente, de onde a imagem é tirada. Eu costumo fazer perguntas para quem está comigo no momento, perguntas sobre a distância, iluminação, esquema de cores, a minha posição em relação ao assunto, etc. Se eu obtiver respostas que afirmam os meus desejos, eu faço a foto. A decisão de capturar a imagem é só minha. Fonte : http://henrybutler.com/photography_gallery_01 , acesso em 15/05/2012.



Figura 7. Por do sol, Henry Butler, sem data.

Henry Butler ministra aulas para crianças cegas e deficientes visuais durante o verão na Universidade de Nova Orleans. Ele começou a fazer fotos em 1984, porque queria participar de atividades de artes visuais, pois percebeu o quanto o mundo das imagens afeta as pessoas que enxergam. Como músico, já havia notado que as pessoas não escutam a mesma canção da mesma forma, então resolveu transpor esta experiência para o reino visual e comprovou que uma pessoa não enxerga igual a outra, porque elas percebem o mundo diferentemente, baseadas em suas histórias, repertórios, filtros, impressões, enfim, de maneira única. Ao amalgamar a linguagem verbal com a visual, a fotografia usufruída pelos deficientes visuais evidencia quanto o texto conduz o olhar e que esta prática passa necessariamente por um mediador.

2.3.1 FLO FOX

Flo Fox tem a sua obra voltada para os que vivem à margem. Assim também os grandes fotógrafos dos Estados Unidos no começo do século passado – Lewis Hine, David Hill – estavam atentos com suas câmeras preocupados com

as questões sociais, entre elas, condições de trabalho, trabalho infantil, ambiente domiciliar precário. A fotógrafa, que nasceu cega de um olho, tem a sua obra descrita como uma grande reportagem iniciada em 1972. Seus temas variam entre a cidade e o nu, passando por séries temáticas como reflexos, grafites e imagens irônicas. Mas, uma temática especial traz à tona sua motivação pessoal. Ao fotografar os deficientes, demonstra seu objetivo único: fazer o mundo mais acessível às pessoas portadoras de deficiência.

Em 1976, foi oficialmente declarada cega, quando seu olho saudável deixou de vê-lo. Mais tarde, a esclerose múltipla limitou também seus movimentos e hoje faz fotos pelas mãos de outras pessoas. Ela vai dizendo “mais longe”, “mais perto”, e assim dirige a composição. Se isso é possível hoje, talvez seja pelo fato de a fotógrafa ter assumido a fotografia não como substituta do olho, mas sim como órgão externo.

Para ela, suas fotos são “fonte de luz onde o mundo é visível de uma forma momentânea, porque consegue ‘ver mais detalhes quando observa uma impressão ao seu redor’ (...) o realismo de sua obra não busca documentar o índice de um arquivo morto, e sim revelar(nos) seu próprio ponto de vista” (GODED, 1999, p. 120).

Seus trabalhos foram publicados em revistas como a *Life*, *Modern Photography*, *Playboy*, *Der Spiegel*, *Photo Magazine*, entre outras, além de dezenas de exposições individuais em Nova Iorque, Paris e Londres. São mais de 80.000 fotografias nestes quarenta anos de atividade. Flo declara que a “fotografia é sua natureza”, e desbrava outro caminho daquele mercado pela sociedade altamente competitiva. Flo traça seu caminho à margem, baseado na descoberta da “vocação inata, na criatividade e sensibilidade particular” (GODED, 1999, p. 121).

Flo vive em Nova Iorque e mora em um prédio onde a acessibilidade se faz presente devido aos moradores portadores de necessidades especiais. O interfone e o elevador têm transcri es em braille. Quando Flo Fox foi visitada pela

fotógrafa Maya Goded em 1998, esta encontrou uma mulher ativa, cheia de vida em sua cadeira de rodas com perfeito domínio sobre as coisas de sua casa, cheia de fotografias por todos os lados. A memória de Fox permite a ela saber onde tudo se dispõe. Por exemplo, uma matéria do “New York Times”, na qual ela aparece fazendo (literalmente, com cimento) uma rampa, sobre o que diz: "uma cidade deve pensar em todos os seus habitantes. Se não há a rampa, eu ponho uma". (GODED, 1999, p.122).



Figura 8. Where is the ramp? Flo Fox, 1993

2.3.2 TOUN ISHII

Toun Ishii é um fotógrafo-cego que apresenta sua obra monotemática. Ele escolheu o Monte Fuji como tema central de sua obra. Ishii teve a visão comprometida por volta dos dezenove anos quando tomou um medicamento para gripe forte. Isso fez com que ele tivesse uma intoxicação medicamentosa o que lhe resultou na destruição da mucosa de seus olhos. Sua vista ficou turva e ele começou a ver distorcidamente. Seu caso foi diagnosticado como amaurose e aos

trinta e nove anos de idade teve uma série de complicações que o obrigaram a passar por um período de internação, no qual passou por diversas operações.

Foi quando Ishii se desesperou e tentou suicídio. Mas, foi desviado de sua intenção ao ater-se contemplando a paisagem em volta e lembrou-se do Monte Fuji. Ao invés de acabar com sua vida, decidiu fotografar a montanha-símbolo dos japoneses de diferentes ângulos e em diferentes horas. Ishii, que ganhou sua primeira câmera aos doze anos, aprendera a tirar fotografias com um empregado de seu pai, que tinha um mercado de peixes.

Quando sua visão ficou comprometida, o fotógrafo valia-se de sua esposa Katuko e durante seis anos, todos os dias, eles iam visitar o Monte Fuji para fazer fotos. Ela media a cena com o fotômetro e recebia indicações de Ishii. Ele dizia o que queria exatamente nos comandos de abertura e velocidade da exposição da foto. Com a ajuda de uma lupa poderosa, podia corrigi-las, se fosse preciso. Porém, a perda da visão tornou-se total e Ishii abandonou a fotografia. Com a ajuda de um cão, Ishii voltou a ter confiança em si mesmo, ao ponto de retomar sua fotografia do Monte Fuji. Ele recorreu a sua memória: “Recordava do lugar e do ângulo. E como referência imediata tinha o vento, o clima, a umidade do ar, o canto dos pássaros e o odor das flores” (p.126). Ishii diz que seu objetivo é “mostrar uma ‘imagem da luz que vem do coração” (p.124).

Ishii tem um ateliê a sudoeste do Monte Fuji, de onde pode seguir fazendo seu trabalho, agora dedicado à defesa e preservação deste monumento natural. Com seis livros publicados — *Mount Fuji, Heart of the Mountain, Heart of the Flower, Fuji-san, A Hundred New Japanese Scenes, Mount Fuji and me* — Ishii se diz agradecido pela sua experiência: “Hoje tenho um sentimento de gratidão a tudo que chega a mim. Esse sentimento abarca naturalmente o Monte Fuji, as suas flores, os povoados que o rodeiam. E também a Eileen, minha cadela-guia e a minha câmera que tem sido meus ‘olhos’ mecânicos durante muitos anos” (p. 126).



Figura 9. Toun Ishii, Fuji San, 1992

Somam-se aos porquês (eles querem), (eles podem) e (para se comunicar) do projeto conjunto entre “Photovoice” e “Ojos que sienten” mais três razões pertinentes. No estudo de Duarte (2011) encontram-se razões para ensinar desenho a crianças cegas. A autora argumenta a favor do trabalho com imagens com foco no desenvolvimento do processo de cognição — a produção de conhecimento do mundo pelo processo de materializar imagens mentais. E reforça a ideia de inclusão ao nominar o recurso de socialização e assemelhamento (integração) e pertencimento, no sentido que as imagens fotográficas passam a ser acessíveis e integrar o cotidiano das pessoas que tenham algum impedimento visual. Além dessas experiências — fotografar e desenhar — podem ser importantes na conquista de independência e autonomia para os deficientes visuais.

2.4 A PERCEPÇÃO NA CEGUEIRA

Santaella (1993) aborda a percepção como o contato entre o homem e o mundo dado em primeira instância, pelas portas de entrada de conhecimento, possibilitada pelos cinco sentidos, ou seja, a percepção é fonte primeira de conhecimento. Santaella mostra que o processo da percepção está ligado a “elementos psicológicos de cada pessoa, sendo único e pessoal, haja a vista as diferenças de experiências e conceitos que compõem o intelecto de um indivíduo” (p.120).

A percepção como forma de produzir conhecimento é comum aos homens, mas a forma como isso se dá é diferente entre videntes e cegos. Jason Roberts escreveu um livro chamado *O viajante cego*, que conta a historia de James Holman. Roberts propõe, a certa altura do livro, que se experimente as limitações da centralização da visão.

Em um lugar muito familiar, como a sala de casa, escolhe-se um objeto, olha-se para ele com muita atenção, fecha-se o olho. Então, vai-se até ele. Em alguns minutos, depois de alguns passos, a sensação de domínio de espaço se evade, para dar lugar a um sentido de insegurança. Será que algo foi esquecido? Algo que não estava ali e agora está! Um ligeiro temor substitui a certeza do mapa visual que se desvanecesse ligeiramente. Não importa que o espaço da sala seja conhecido há um mês ou desde sempre, dá no mesmo, porque o mapa visual começa a decompor-se. O mapa visual parecia duradouro, mas não é. Se não for devidamente alimentado, atualizado, não funcionará.

O autor o compara ao monitor de computador, que precisa ser constantemente atualizado; caso se puxe o fio da tomada, tudo desaparece na escuridão.

Mas este estado de inquietação não é a condição na qual o cego passa a vida, pela simples razão que “a compreensão ao toque, ou percepção háptica, é quantitativamente diferente. Onde a visão engole o mundo de uma só vez, o tacto

dá pequenos tragos” (ROBERTS, 2008, p. 150). Prossegue lembrando que um objeto se apresenta de diferentes formas aos sentidos: nos domínios do tato, o objeto não mostra suas características de uma vez só na velocidade da luz, como acontece com a visão. Mas, para o tato, há um processo sucessivo ao longo do tempo e uma sequência da necessidade. Não um clarão, mas uma evolução que faz o esboço tornar-se retrato final.

O escritor descreve a abordagem de orientação de um cego em uma sala familiar: pelo chão. Na primeira demarcação, define onde estão as transições de superfície, as mudanças de elevação, de limites. Aferem-se os obstáculos, suas formas são de menor importância que sua existência, materialidade e solidez. As coisas fixas viram demarcações. Depois vêm as coisas variáveis como portas ou móveis que mudam sua posição habitual no espaço, como as cadeiras. Então, tudo isso é ligado ao movimento corpóreo de um ponto para outro. A distância não é tida como uma área vazia, e sim como uma sequência de passos, que com a prática foram interiorizados, como passos de uma dança. “Os cegos coreografam o seu mundo” (ROBERTS, 2008, p. 103). Foi dessa mesma forma, dançando, que Fernanda Magalhães⁴ descreveu Bavcar fotografando. Ela o acompanhou quando ele fotografava o Jardim Botânico do Rio de Janeiro no outono de 2003.



Figura 10: Sem título - Evgen Bavcar, 2003

⁴ Fernanda Magalhães é artista e docente da Universidade Estadual de Londrina. CECA/Arte – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Artes.

Diderot afirma que o tato no cego pode se tornar mais delicado e sutil que a visão porque é desenvolvido pela experiência reiterada do tocar da memória das sensações provocadas em diferentes pontos e em formar figuras com elas.

Se esta memória é bastante fugidia em nós, se quase não temos idéia da maneira pela qual um cego de nascença fixa, lembra e combina sensações do tocar, em decorrência do hábito que adquirimos como os olhos, de fazer tudo com as cores da nossa imaginação. Aconteceu comigo, nas agitações de uma violenta paixão, sentir um frêmito em minha mão. Sentir a impressão de corpos, que eu havia tocado há muito tempo, despertar tão vivamente como se elas ainda estivessem presentes no meu toque e de perceber, distintamente, que os limites da sensação coincidem, precisamente, com os destes corpos (Novaes 2000, p.30).

Mas como ficam os outros diversos detalhes da paisagem além do chão? Esses, diz Robert, como o tecido do sofá ou objetos na parede ou na prateleira, vão sendo absorvidos com o tempo. Pedem uma atenção mais demorada; ao invés de cinco segundos, pedem cinco minutos. Mas uma vez contabilizados no mapa mental, ganham riqueza de proporções inimagináveis para o equivalente visual. Conta-se também com a interação dos outros sentidos, como a audição, que ajuda a saber onde fica a janela. Compartilha-se a atmosfera externa como o passar dos dias ou noites, pela variação da luz pelo calor da pele ou pelo barulho dos passarinhos em alternância com o dos grilos. Com o tempo, tudo isso forma uma rica paisagem muito distante de uma incerteza claudicante, como quem vê imagina. O autor ainda salienta que: “na realidade, o mundo háptico é muito mais variado e portanto potencialmente mais esmagador do que o visual” (ROBERTS, 2008, p.104).

Dá o exemplo de uma parede que para os que enxergam parece uma coisa só, mas para quem é cego, ela se torna uma coleção de texturas, cada uma única. Existe também a possibilidade de uma percepção mais imediata pela audição; mais uma vez, o autor propõe uma simulação para fazer-se compreender quando fala da construção de uma paisagem sonora:

Imagine-se a caminhar numa floresta densa, numa noite sem luar. Não tem luz, mas duas lascas de pedra que pode bater para fazer faíscas.

Consegue orientar-se só como a luz das faíscas? Se estiver bem atento e alerta, até pode. Cada faísca só penetra uns poucos metros na escuridão que o rodeia e apenas por um momento muito curto, mas traz suficiente informação para evitar um mau passo e mantê-lo no bom caminho até à próxima faísca.

Um clique metálico como a ponta da bengala é o equivalente sonoro de uma faísca. É apenas um som rápido para quem vê, mas um cego aprende a interpretá-lo como uma definição comprimida de espaço. Da mesma forma que o canto de uma só nota a reverberar numa catedral pode transmitir a noção de espaço, uma paisagem pode ser encapsulada nos ecos quase imperceptíveis de um só clique. E, se a fonte do som for consistente, a forma como vai mudando traduz informações dimensionais, mesmo que sejam apenas parte de uma paisagem sonora.

Para alguém visual, é difícil acreditar que um cego possa detectar a presença de uma parede ou de um ramo descaído de uma árvore só ouvindo. Na verdade, entre os cegos também é considerado uma proeza. Mas, como o ensaísta Dennis Diderot observou em 1742, ouvidos bem sintonizados podem tornar “um homem cego... tão sensível à menor alteração atmosférica, que consegue distinguir uma rua de um beco”. (Roberts 2008, p. 104).

É essa paisagem sonora que foi transposta para os jogos de videogame. Em uma matéria sobre acessibilidade dos jogos para daltônicos no portal UOL Jogos, o jornalista que assina a matéria, que é daltônico, Guilherme Solari, conta no fim da matéria sobre o caso: “O cara que joga ‘Zelda’ sem enxergar”. A Nintendo, uma das principais empresas neste ramo dos jogos eletrônicos diz que é impossível se adaptar a 100% dos jogadores que requerem a acessibilidade nos jogos e o grupo mais difícil é o dos deficientes visuais, o que não favorece o aparecimento de casos como o de Terry Garrett, que joga “*Oddworld: Abe's Exoddus*”:

A primeira vez que eu ouvi o Abe falar 'Hello, follow me' eu fiquei interessado. Eu tinha acabado de perder a visão e precisava do som para me guiar,” Garrett disse ao site oddworld.com. O título de plataforma cinematográfica “*Oddworld: Abe's Exoddus*” é riquíssimo em detalhes sonoros como alavancas, bombas, inimigos e as “chanting orbs”. Além disso, quase tudo que Abe faz emite um som distinto como andar, correr, saltar, segurar em uma beirada para escalar, etc. Garrett utiliza todas essas dicas sonoras para “visualizar” cada tela. “Quando eu memorizo onde os obstáculos estão eu consigo formar uma imagem mental de como a tela está organizada e consigo navegar por ela” (Solari 2011, disponível em <http://jogos.uol.com.br/ultimas-noticias/2011/04/27/alem-do-jogo-daltonismo-acessibilidade-e-o-cara-que-joga-zelda-sem-enxergar.htm>).

Casos como este de Terry e muitos outros servem para explicar como a audição, ou qualquer outro órgão de sentido que não a visão, contribuem na orientação no espaço e demonstram como o cego abarca o mundo. Ajudam-nos a refletir sobre as maneiras como os estímulos são interiorizados formando imagens mentais e como cada um escolhe relacionar-se com elas.

2.5 AS MÚLTIPLAS VARIAÇÕES DA VISUALIDADE PARA OS CEGOS

Oliver Sacks, no livro “O olhar da mente” descreve os variados tipos de resposta que pessoas com deficiências visuais encontraram em relação ao visual. O neurocirurgião fornece dados de seus pacientes como idade e motivo da deficiência como primeiras indicações, para, a seguir, apresentá-los sempre de maneira muito próxima. O primeiro a vir a cena é John Hull, um professor de religião na Inglaterra.

Ele escreveu um livro sobre suas experiências como cego chamado *Touching the rock: an experience of blindness*. O que impressiona Sacks é a descrição de Hull sobre a atenuação e até a extinção de sua imagética, como também de sua memória visual. Somente em sonhos as imagens se manifestavam. Foi o que Hull chamou de estado de “cegueira profunda”. Ele perdeu não só as imagens visuais e memória visual, perdeu a própria ideia de ver. A ideia de que os objetos têm uma aparência, ou características visíveis, desapareceu. Conseguia construir a imagem motora de qualquer coisa, mas não a visual.

A princípio, Hull ficou angustiado, pois não podia mais lembrar-se do rosto da mulher ou dos filhos. Com o passar do tempo, resignou-se por considerar que desvencilhar-se do visual era condição imprescindível para intensificar seus outros sentidos. Depois de dois anos após tornar-se cego, ele ficara tão desprovido de imagética visual quanto um cego congênito. Descreve “a cegueira profunda” como “um mundo autêntico e autônomo, um lugar todo especial. (...) Ser alguém que vê

com o corpo todo é estar em uma das condições humanas concentradas" (Sacks, 2010, p.339).

Ver com o corpo inteiro de Hull é transferir sua atenção, seu centro de gravidade, para os outros sentidos, e estes assumiram então uma nova riqueza e poder. As coisas ganharam novos sentidos. Sacks faz uma comparação usando a descrição do som da chuva, que passava despercebida:

A chuva tem um modo de revelar os contornos de tudo; joga um manto colorido sobre coisas antes invisíveis; em vez de um mundo intermitente e, portanto, fragmentado, a chuva que cai ininterruptamente cria a continuidade da sensação acústica. (...) apresenta de uma vez a totalidade de uma situação (...) dá uma ideia da perspectiva e das verdadeiras relações de uma parte do mundo com outra (Sacks, 2010, p. 340).

Sacks discutiu o caso baseado em estudos de neurocientistas como Helen Neville, que estudam a plasticidade do cérebro; na área da surdez, estudos mostram que em pessoas que tem perda auditiva pré-linguística, ou seja, antes dos dois anos de idade, áreas reservadas às funções auditivas do cérebro não são degradadas e ocorre uma re-funcionalização para processar informações visuais. Existem estudos similares com cegos congênitos ou que ficaram cegos logo nos anos iniciais de vida, que mostram que áreas do córtex visual podem ser realocadas e usadas para processar sons e sensações do tato. Essa reorganização pode atingir nos cegos uma hiperacuidade inimaginável para quem enxerga. Sacks dá dois exemplos, nos quais a cegueira ajudou de maneira substancial a chegada de resultados profissionais.

O primeiro é o caso de Bernard Morin, um matemático com um singular senso espacial – uma percepção e imaginação hápticas provavelmente fora do alcance de qualquer matemático capaz de enxergar. O segundo é Geerat Vermeij, um estudioso de conchas, que com seu tato apurado descobriu muitas novas espécies de moluscos com base nas minúsculas variações das conchas.

Sacks achava que o caso de Hull era padrão e uma resposta da plasticidade do cérebro. Depois de publicar um artigo sobre Hull, o autor recebeu

enxurradas de cartas de pessoas cegas que não se identificavam com a perda da visualidade como relatada por Hull; mesmo depois de anos após perderem a visão, ainda continuavam com suas imagens e sua memória visual. Escreveu-lhe uma mulher que se considerava muito visual, mesmo sendo completamente cega. Disse ela que podia “ver” suas mãos na sua frente enquanto digitava o texto para Sacks. E que ela não se sentia à vontade em um ambiente enquanto não tivesse um mapa mental em sua cabeça, o que lhe permitiria mover-se independentemente.

Anos depois, Sacks recebeu uma carta de um psicólogo australiano chamado Zoltan Torey, que tinha ficado cego aos 21 anos e que foi aconselhado a adaptar-se com afinco à audição, deixando de lado a visualidade. Mas ele não seguiu o conselho. Pelo contrário, resolveu desenvolver o mais alto grau de refinamento o seu “olhar interior”, sua capacidade de lidar com as imagens mentais. Torey fazia coisas que pareciam impossíveis a um cego. Com essa nova intensificada capacidade de visualização, ele conseguia visualizar modos de racionar que não era possível antes.

Encorajado por Sacks, Torey escreveu um livro chamado *Out of darkness*, no qual relata suas recordações da infância e adolescência. Um detalhe vem se somar na história de Torey: o pai de Torey era diretor em um estúdio de cinema e dava roteiros para o filho ler. Anos mais tarde, Torey reconheceu que exercitar sua imaginação foi decisivo para o desenvolvimento de sua habilidade de visualizar. Quando ficou cego, Torey também foi aconselhado a deixar o visual e concentrar-se na audição e no tato. Não se despediu do visual; ficou com essa capacidade mais aguçada.

Sacks conta ainda sobre o caso da alemã Sabriye Tenberken. Descreve-a como uma pessoa ágil que realizou diversas proezas como viajar sozinha diversas vezes ao Tibet. Tenberken criou uma forma de braile tibetano, fundou a primeira escola pra cegos e integrou essas pessoas, depois de formadas, em suas comunidades.

Tenberken continuou a usar seus outros sentidos, juntamente com descrições verbais, memórias visuais e uma forte sensibilidade pictórica e sinestésica, para construir 'imagens' de paisagens e aposentos, de ambientes e cenas — “imagens mentais tão vívidas e detalhadas que maravilhavam seus ouvintes”. (p. 355)

Embora estas composições de Tenberken não correspondessem em nada com a realidade diante dela, ela gostava de ser inventiva com sua percepção, ter sua licença poética para compor a paisagem.

E um último caso Sacks ainda comenta: Jacques Lusseyran, combatente da Resistência Francesa. É autor da biografia *Et la lumière fut*, na qual conta sobre sua luta, o campo de concentração e de sua adaptação inicial cegueira. Ele ficou cego antes dos oito anos de idade. Logo depois começou a perder suas referências visuais, esqueceu o rosto da sua mãe e das pessoas de quem mais gostava. E quanto mais foi se distanciando do visual como Hull, foi se aproximando de um mundo visual imaginário como o de Torey. Lusseyran passou a se identificar como pertencente a uma categoria especial: os "cegos visuais":

em vez de apenas ver aquela luminosidade difusa, ele adquiriu uma grande capacidade de visualizar imagens.

Seu córtex visual, o "olho interior", foi ativado, e a mente de Lusseyran construiu uma "tela" onde era possível projetar o que quer que ele pensasse e, se necessário, manipular aquelas imagens como em um monitor de computador. "A tela não era como uma lousa, retangular ou quadrada, na qual depressa chegamos à borda da moldura", ele escreveu.

“Minha tela sempre era tão grande quanto eu precisava que fosse. Como não estava em lugar algum no espaço, ela estava em toda parte ao mesmo tempo. [...] Nomes, figuras e objetos em geral não apareciam na minha tela sem uma forma, não vinham apenas em preto e branco, mas em todas as cores do arco-íris. Nada entrava em minha mente sem ser banhado em certa quantidade de luz. [...] Em poucos meses meu mundo pessoal transformou-se em um ateliê de pintura.” (SACKS 2010. p 344).

Apesar das diferenças nas histórias de cada uma dessas pessoas, os casos de Morin, Vermeij, Hull e Torey têm em comum no direcionamento para a

racionalidade científica. O que Sacks queria saber depois de ter contato com diferentes modos de adaptação à cegueira, que variavam de “cegueira profunda” até a categoria de “cegos visuais”, é se existia uma experiência típica da cegueira. Ele descreve mais dois casos: o de Dennis Shulman e Arlene Gordon.

Dennis Shulman dizia ser um caso contrário ao de Hull; dizia habitar um mundo visual. Ele nunca viu sua mulher ou seus filhos, mas pensava neles visualmente. Ele se desdobra para atualizar sua própria imagem, construída quando ele tinha 13 anos. Dennis faz muitas conferências e diz que suas anotações são em braile, mas quando as repassa em sua mente, elas são imagens visuais, não táteis. Mesmo depois de 35 anos de cegueira, afirmava ainda viver num mundo visual.

Arlene Gordon se descreve como uma pessoa muito visual. Seu senso de cores é muito apurado. Ela arquiteta seus trajes pensando que a uma peça vai combinar com a outra, depois que lhe dizem as cores. Arlene tem orgulho de sua aparência. Ela diz ainda possuir muitas imagens mentais. Como por exemplo, se ela balançasse os braços, dizia vê-los, mesmo sendo cega há 30 anos. Sua mais impressionante declaração é que ao ouvir por um tempo grande os audiolivros, seus olhos ardiam; porque as frases ouvidas se convertiam em linhas de um livro, que ela sentia estar lendo.

Todos esses casos explanados por Sacks servem para exemplificar que pessoas cegas desenvolvem-se de maneira diversa em relação ao visual. Mas Sacks quer saber também da capacidade de visualização das pessoas que enxergam e conta a sua total falta de capacidade de visualizar em oposição a da sua mãe que tinha uma excelente capacidade de representar sua habilidade visual. O autor conta sobre uma vez que sua mãe desenhou um esqueleto de lagarto:

Tomei consciência pela primeira vez das grandes variações nas capacidades de visualização e memória visual quando tinha uns catorze anos. Minha mãe era cirurgiã e especialista em anatomia comparativa, e eu

levei para ela um esqueleto de lagarto que tinha pegado na escola. Ela o observou atentamente por um minuto, virou-o nas mãos e em seguida, sem tornar a olhar para ele, fez vários desenhos, girando-o mentalmente cerca de trinta graus por vez. Assim ela produziu uma série cujo último desenho era exatamente igual ao primeiro. Eu não conseguia imaginar como ela fizera isso. Quando ela explicou que podia ver o esqueleto em sua mente, tão claro e vívido como se estivesse olhando para ele, e que simplesmente fazia a rotação da imagem em um duodécimo de círculo por vez, fiquei impressionado e me senti muito estúpido. Não era capaz de visualizar quase nada – no máximo, imagens tênues e evanescentes sobre as quais eu não tinha controle. (SACKS, 2010, p. 350).

Sacks, na extensão de suas especulações sobre imagens mentais, chega à elementar pergunta: mas como é que você pensa? Mais um pouco do texto de Sacks faz-se necessário:

Quando falo com uma pessoa, cega ou não, ou quando tento pensar em minhas representações internas, não sei se palavras, símbolos e imagens de vários tipos são as principais ferramentas de pensamento ou se existem formas de pensamento que antecedem tudo isso, formas de pensamento essencialmente amodais. Alguns psicólogos falam em "interlíngua" ou "mentais", que para eles é a linguagem própria do cérebro, e o grande psicólogo russo Lev Vygotsky falava em "pensar em significados puros". Não consigo decidir se isso é uma verdade profunda ou se carece de sentido — é o tipo de recife onde encalho quando penso sobre o pensar. (SACKS, 2010, p. 351).

O autor ainda conta sobre estudos avançados, no qual uma câmera é adaptada na língua do cego para que este forme imagens táteis do ambiente. Em exames de ressonância magnética mostraram forte ativação de áreas visuais no cérebro enquanto elas estavam "vendo" com a câmera. ("Ver" é interpretado por ação voluntária de o sujeito mover a câmera e apontá-la para um lado e para o outro, olhar com ela.) Para Sacks, olhar é essencial, pois ninguém percebe sem agir, assim como não há ver sem olhar. Quando encerra sua discussão, Sacks deixa mais uma hipótese a ser discutida:

Temos aqui um paradoxo – delicioso – que não consigo resolver: se de fato existe uma diferença fundamental entre a vivência e a descrição, entre o conhecimento direto e o conhecimento mediado do mundo, por que então a linguagem é tão poderosa? A linguagem, a mais humana das invenções, pode possibilitar o que, em princípio, não deveria ser possível. Pode

permitir a todos nós, inclusive os cegos congênitos, ver com os olhos de outra pessoa. (SACKS, 2010, p. 372)

2.6 FOTO: NUA E CRUA

Geoff Dyer é um jornalista inglês que escreveu diversos livros sobre temas variados. Seu livro sobre fotografia se chama “o instante contínuo”. Com uma estrutura ágil, o livro abre caminho para convidativo passeio pela fotografia, sobretudo a americana, através de elementos recorrentes na obra de alguns fotógrafos importantes do século XX. Portas, cercas, escadas, barbearias, chapéus, camas, estradas, mãos podem contar uma história datada e cheia de detalhes, além de contar a própria história da fotografia. Ele se propõe a escrever um tipo de livro de fotografia diferente dos feitos pelos teóricos. Promete não citar os cânones (Barthes, Sontag, Berger e Benjamin) a cada cinco páginas, sugerindo que eles estão por toda a parte, a estruturar o seu texto.

Assim como Barthes no começo do seu *A Câmara Clara*, Dyer declara não ser fotógrafo, mas afirma saber o tipo de fotografia que faria se fosse. A primeira foto do livro é uma imagem de Paul Strand intitulada “Cega, Nova York, 1916”. Voltará a falar sobre essa imagem no capítulo sobre a postura do fotógrafo.



Figura 11. Cega, Paul Strand, 1916

O texto do livro começa com uma referência a certa enciclopédia chinesa de Jorge Luis Borges, na qual os animais estariam divididos em categorias peculiares como: “(a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) adestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cachorros soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam feito loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com pincel finíssimo de pelo de camelo, (l) *et cetera*, (m) que acabam de quebrar o jarrão; (n) que de longe parecem moscas” (p.12). Talvez, ao se enumerar os bichos dessa maneira tão estapafúrdia, abram-se precedentes para enumerar as outras coisas do mundo de maneira mais livre, mais leve, mais subjetiva. Exatamente como é o trabalho que o fotógrafo faz.

Benjamin comparava o fotógrafo ao *flâneur* de Baudelaire: faria um bem extraordinário ao espírito do fotógrafo se ele desse morada ao estilo descompromissado e errante do *flâneur*. Poderiam ter o mesmo ritmo, o mesmo compasso.

2.7 O QUE SE VÊ, COMO SE VÊ

A fotografia favorece a prática de categorização das coisas, reifica o mundo pelo seu caráter pontual. Por meio dela, é possível mostrar o mundo seccionado, temporizado, pontuado, isolado, petrificado, mumificado e factual.

Beceyro aponta sobre esse caráter pontual da fotografia quando exemplifica com duas fotografias de Robert Capa.



Figura 12. França, Robert Capa, 1944



Figura 13. Liberação de Chartres, Robert Capa, 1944

As imagens são quase idênticas, variam sutilmente no enquadramento. Sua descrição é econômica e serve para as duas imagens. Descreve o contexto, informa a possível data e descreve os elementos da foto em um parágrafo:

Esta fotografia de Capa foi tirada, possivelmente no mesmo dia em que as tropas aliadas ocuparam a cidade francesa de Chartres durante a Segunda Guerra Mundial; o grande número de bandeiras e de pessoas na rua, festejando, assim parece indicar. A cabeça raspada da mulher que leva a criança em seus braços mostra que se trata de alguém que colaborou com o ocupante alemão; a prova do flagrante dessa colaboração é justamente o bebê. Uns passos adiante dela, caminha seu pai, que leva uma trouxa com suas roupas. Nos dois lados da “colaboracionista”, marcham dois policiais que a levam detida. Acompanhando a colaboracionista e festejando sua detenção, estão os habitantes de Chartres, muitos deles sorridentes. A mulher careca se dirige, supostamente, à prisão.

Até aqui, foi tratado de descrever a foto de Capa, de maneira mais objetiva e neutra possível. Não é fácil, por duas razões. Em primeiro lugar, porque nenhuma descrição é neutra: a eleição de uma palavra em lugar de outra ‘parecida’ supõe na matiz uma conotação, ainda que inconscientemente, estamos produzindo. A ordem de enumeração já supõe hierarquia, prioridades. Em segundo lugar; porque a imagem de Capa tende justamente a destruir a neutralidade. (Beceyros, 2005, p.71).

Ali está uma mulher com seu filho no colo a ser rechaçada pela comunidade. As imagens contam sobre o momento da revanche dos Aliados. É preciso ter em seu repertório somente o mínimo sobre a história da Segunda Guerra Mundial, para saber de que lado cada um dos personagens da cena pertence.

E o que se vê? Uma mulher com a cabeça raspada a segurar um bebê sendo conduzida por uma escolta de policiais, acompanhada pela multidão feliz. E aproveita para falar sobre a descrição da imagem e o posicionamento do fotógrafo ao fazer sua fotografia. Capa não via uma desertora, via uma mãe. Ao fazer uma foto, o fotógrafo se posiciona em relação ao tema, conta a sua versão. Nas duas fotos de Capa em questão pode-se ver o fotógrafo no espaço vazio aberto a frente da ação - o lugar do fotógrafo dá-se a ver pela lacuna que a foto mostra.

Ao descrever imagens, por exemplo, a posição de onde se está e o que se vê, é evidenciada a cada item destacado, a cada palavra proferida. Para Bavcar,

as crianças são as preferidas para descrever suas imagens por serem mais espontâneas que os adultos. Elas estão livres dos vícios e condicionamentos que a vivência propicia. Kossoy (2002), baseado em Panofsky, teoriza a recepção da fotografia colocando duas possibilidades de leitura o texto visual: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. Na primeira busca-se decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica, sua face visível, sua segunda realidade. Já para a interpretação iconológica, busca-se decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica.

2.8 A POSTURA DO FOTÓGRAFO

A foto de Paul Strand “Blind woman” tirada nas ruas de Nova York em 1916, é uma das fotos emblemáticas da fotografia. O fotógrafo foi levado até a Photo-Secession Gallery, que ficava no número 291 da Quinta Avenida de Nova York, por seu professor de fotografia Lewis Hine, outro importante fotógrafo americano. A galeria foi fundada em 1902, por Alfred Stieglitz, um fotógrafo engajado pela causa da fotografia. Entre 1903 a 1917, Stieglitz editou *Camera Work*, periódico dedicado inteiramente à fotografia. Suas duas últimas edições são destinadas a Paul Strand. É nessa oportunidade que “Blind Woman” é publicada pela primeira vez. Walker Evans influenciou-se muito por essa foto a ponto de dizer que era isso que ele queria: “disse a mim mesmo: é isso que eu tenho que fazer. (...) Aquilo era forte e real”. (Mamì e Schwarcz, 2008). Dyer fala que a foto da mulher cega mexe muito com os fotógrafos porque simboliza a invisibilidade almejada por alguns fotógrafos:

Strand não tinha escrúpulos quanto a seu pioneirismo nesse tipo de subterfúgio: somente iludindo as pessoas é que poderia ser-lhes fiel. ‘Eu sentia que um fotógrafo poderia captar uma característica essencial se a pessoa não soubesse que está sendo fotografada’, recordou. A cega constitui a mais extrema extrapolação deste argumento. O fotógrafo vê a mulher de um modo que ela não consegue ver a si mesma. Personificação inconsciente ou representante do processo mediante o qual o fotógrafo se

torna despercebido, invisível, ela é, por sua vez, uma projeção da suprema ambição desse fotógrafo: tornar-se os olhos dela- e do mundo. (...)

A mulher cega é o corolário objeto da invisibilidade ansiada pelo fotógrafo. (DYER, 2008, p.22)

Mas existe outra postura almejada por fotógrafos: a cumplicidade. Existe o trabalho de duas fotógrafas que servem para ilustrar o caso. A primeira é Diane Arbus, fotógrafa americana, que evidencia sua presença na composição, ao se fazer notar por seu retratado. Em muitas de suas fotos as pessoas estão a fitar a câmera. Eles olham para a fotógrafa com sua câmera e depois este olhar chega ao espectador da foto. O mesmo olhar que atemoriza Barthes. A transparência de Arbus está na sinceridade em reclamar sua voz; diz ela: “Eu tenho direito de falar um pouco da natureza das coisas” (Dyer, 2008, p18).



Figura 14. A young man in curlers at home on West 20th Street, Diane Arbus 1966



Figura 15. Child with a toy hand grenade in Central Park, Diane Arbus 1962

O outro caso é a fotógrafa Dorothea Lange, que tanto usa da cumplicidade do retratado, quanto se faz invisível. Ela fez parte da Farm Security Administration e junto com outros fotógrafos, foi incumbida da missão de retratar a situação de miséria no interior dos Estados Unidos nos anos trinta do século passado. Em sua foto “Colhedor de algodão migrante”, sua presença está evidenciada pelo jogo do olhar com retratado. Mas em uma das suas mais famosas imagens “Mãe migrante”, a retratada tem um olhar distante, que demonstra seu desligamento de seu redor, onde a fotógrafa passava despercebida no momento, propício para tal. Dorothea afirma que a câmera a ajuda a ver: “A câmera é o tipo de instrumento que ensina as pessoas a verem sem uma câmera” (Dyer, 2008, p.18).

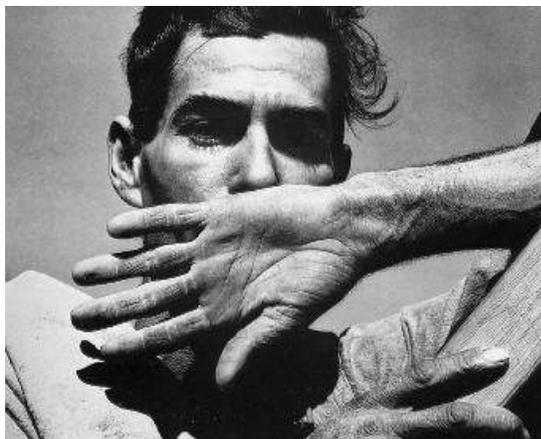


Figura 16. Colhedor de algodão, Dorothea Lange 1940

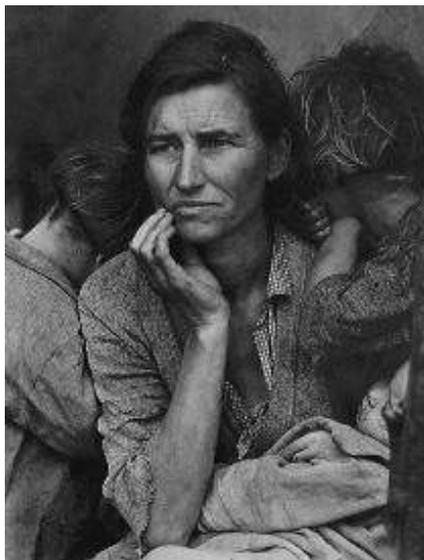


Figura 17. Mãe migrante, Dorothea Lange 1936

Sontag alinhava a postura dos fotógrafos quanto a sua presença ou ausência ilustrando a situação com quatro versões diferentes:

Quando Moholy-Nagy exige que o fotógrafo se anule, isso tem a ver com o valor edificante que atribui à fotografia; ela preserva e aumenta nossos poderes de observação e provoca “uma transformação psicológica da nossa visão”. (Num ensaio publicado em 1936, ele diz que a fotografia cria ou amplia oito variedades distintas de visão; abstrata, exata, rápida, lenta, intensificada, penetrante, simultânea e distorcida). Mas essa exigência de anulação é também típica de abordagens muito diferentes, anticientíficas,

da fotografia, tal como a que é expressa pelo credo de Robert Frank: “há uma coisa que a fotografia tem de conter, a humanidade do momento“. Em ambos os critérios o fotógrafo é considerado como uma espécie de observador ideal: para Moholy-Nagy, alguém que vê com distanciamento de um investigador; para Frank, alguém que vê “simplesmente como através dos homens da rua”.

Um dos aspectos interessantes de qualquer concepção do fotógrafo como observador ideal – seja impessoal (Moholy-Nagy), seja amigável (Frank) – é que se nega implicitamente que o ato de fotografar seja de algum modo agressivo. Esta possibilidade torna os profissionais extremamente defensivos. Cartier-Bresson e Avedon estão entre os poucos que falaram honestamente (senão com pesar) sobre os aspectos abusivos das atividades do fotógrafo (SONTAG, 1986. p. 111-112).

Sontag contemporiza que a fotografia é uma ligação do eu com o mundo e que permite que ora se apresente, ora que o fotógrafo se anule, sendo o ponto cego da foto que se vê; para assim celebrar seu eu.

2.9 ALEGORIAS DO OLHAR

Benjamin (1986) relaciona o nascimento da imagem com a magia. As imagens feitas na caverna não eram para os olhos da carne. Os animais representados nas paredes têm proporções monumentais e eram feitos com tochas que iluminavam no máximo um palmo de uma figura que varia de um a quatro metros. Quando está falando do valor de culto contrapondo ao valor de exposição na obra de arte, Benjamin recorre à gênese da imagem:

A produção artística começa com as imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem no paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos homens: no máximo, ele devia ser visto pelos espíritos. (p. 173)

Benjamin ainda fala que este zelo tem o mesmo princípio no resguardo de algumas imagens de madonas durante a maior parte do ano e apenas as expõe em determinadas datas. As imagens sacras cristãs demoraram a fazer parte da religião, por causa do medo da idolatria pagã, do culto à imagem em detrimento ao que ela simboliza; ela está no lugar, representa, significa.

Na religião muçulmana, existe a proibição de rezar em frente de figura humana de qualquer tipo, valendo a sanção também para os anjos personificados. Mitchell (2003) conta que o Taliban, uma facção muçulmana, regula de maneira severa as imagens e, principalmente a representação humana, sobretudo a feminina.

O contato estabelecido pelos olhos pode profanar. Talvez, tenha a ver com a capacidade da visão que ora assume caráter mais passivo, ora assuma postura ativa – o quanto ver é abrir os olhos e deixar o mundo entrar e quanto ver é criar, interpretar, co-relacionar, enfim o quanto se apropria do que se vê.

Ou, por outro lado, o quanto o olhar perturba. Barthes (1984) nas primeiras linhas do *A câmara clara* confessa seu fascínio pelo olhar ao ter nas mãos a foto de Jerônimo, o irmão de Napoleão, e espantado diz: “vejo os olhos que viram o Imperador”.

Talvez, também por essa mesma fascinação que o olhar provoca é que existam exemplos tão significativos de mitos gregos e bíblicos relacionados à visão e à falta dela.

Eros e Psique foram separados pela distância do olhar. Perseu não poderia olhar diretamente para Medusa, pois senão seria petrificado. Orfeu foi buscar Eurídice no reino de Hades, mas não poderia olhar para ela sob a pena de perdê-la. Narciso fica inebriado ao olhar o reflexo da sua imagem. Na passagem bíblica de Sodoma e Gomorra, Lot deve deixar a cidade sem olhar para trás. Sua mulher, porém, voltou-se para olhar e virou uma estátua de sal.

No tocante à cegueira, a tragédia grega de Édipo Rei, conta sobre a história de Édipo que, ao saber que tinha desposado a mãe e matado o pai, tira os próprios olhos. Nessa história aparece Tirésias, o cego vidente, aquele que enxerga além do que é possível perceber pelos olhos da carne.

Na Bíblia, existem algumas passagens sobre cegueira. No Velho Testamento, Isaac enganado, abençoa Jacob. Tobias restaura a visão do pai

Tobite. Elias perde os filhos e a visão. No Novo Testamento, nos quatro Evangelhos de Marcos, Mateus, Lucas e João, aparecem inúmeras vezes passagens em que Jesus cura os cegos com o toque:

Quando iam sair de Jericó, uma grande multidão segue Jesus. Nisto, dois cegos que estavam sentados à beira da estrada, ao ouvirem dizer que Jesus ia passar, começaram a gritar: ' Senhor, filho de David, tem misericórdia de nós!' A multidão repreendia-os para fazê-los calar, mas eles gritavam cada vez mais: 'Senhor, filho de David, tem misericórdia de nós!' Jesus parou, chamou-os e perguntou-lhes: 'Que quereis que vos faça?' "Responderam-lhe: Senhor, que nossos olhos se abram!". Imediatamente recuperaram a vista e seguiram-no. (Mateus, 20: 29-34).

As várias histórias citadas acima colocam como as questões foram diferentemente tratadas pelas tradições grega e judaico-cristã nas quais a questão do ver e não ver são tratadas como algo delicado e detentor de poder que castiga, aprisiona, subjulga ou liberta.

2.10 BREVE INCURSÃO SEMIÓTICA: CULTURA E LINGUAGEM

A cultura vem sendo estudada por gama variada de estudiosos das ciências humanas divididas em abordagens diversas. A cultura, como produto do homem, é fonte inesgotável de material para estudo com a finalidade de provocar a reflexão sobre a humanidade, em qualquer tempo. É possível saber os valores de uma civilização através de seu legado. Ou no momento presente, é possível tomar contato com outro costume, outra forma de proceder, resolver as grandes e as pequenas coisas da vida, como cozinhar, por exemplo. E de se pensar sobre a relação humana com a cultura, a forma que isso se dá através dos signos.

Santaella (1983) diz que signo, segundo Peirce, "é aquilo que está no lugar de outra coisa" (p.19). Embora ele mesmo tenha se arrependido da definição tão simplista, a sentença está de bom tamanho para balizar o pensamento peirceano, aqui solicitado. Nesta abordagem o signo faz parte de um raciocínio triangular que se completa com o objeto e com interpretante em seus vértices restantes. Peirce *apud* Santaella (1983) diz, também, que o "signo nunca é puro" (p. 45), mas sim,

apresenta uma variada combinação de apenas três categorias fundamentais: primeridade, secundidade, terceridade; tais categorias comportariam tudo que existe no mundo.

A primeiridade tem ligação com o verbo latino "*abduco*" que quer dizer tomar de sobressalto. A coisa se comunica antes que se forme um caminho lógico. Faz parte da qualidade das coisas e é marcada pela semelhança. Em relação ao objeto, o signo é chamado de ícone na primeridade. Esse signo é aberto, pois pode ser lido nele, mais de um significado. Pode-se dizer que a imagem é sempre icônica. Exemplos: cor e nome próprio.

Na secundidade, existe uma certa relação corpórea entre o objeto e o signo. Qualquer coisa dentro da lógica da causa e efeito, uma referência em questão. O signo em relação ao objeto, na secundidade é chamado de índice. Indica uma leitura determinada, um significado fechado, livre de muitas interpretações. O índice tem uma relação física do outro, indica que algo esteve lá. Pode-se dizer que toda imagem é indicial. Exemplos: pegada, fumaça, fotografia.

Na terceridade, o signo se tornou genérico. É convencionalizado, não depende da semelhança e nem de contigüidade física, para agir. Precisa da convenção: a pomba não se parece com a paz, nem tem relação corpórea com a paz, porém foi convencionalizado que a pomba branca é o símbolo da paz. A relação é arbitrária, convencionalizada. Em relação ao objeto, quando na terceridade, o signo é chamado de símbolo. Exemplos: leis e códigos, a cruz vermelha no ambiente hospitalar, a palavra escrita.

Em relação à fotografia, Dubois (1994) entrelaçou ícone, índice e símbolo, com três momentos sucessivos, que a fotografia passou desde sua invenção. No primeiro momento, graças à conjuntura que a fotografia surgiu, acreditou-se na fotografia como espelho do real. Foi preciso elencar as diferenças entre a realidade e a fotografia para se perceber a diferença entre elas. Hoje parece um absurdo dizer isso nestas palavras, mas na época não foi possível enxergar tal absurdo. Cegueira costumeira de quando a coisa está acontecendo, não se

consegue ter dimensão dela. É o que fala Machado (1984): “A fotografia, em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como ‘espelho do mundo’, só que um espelho dotado de memória” (p. 10 e 11).

Num segundo momento, observou-se a *fotografia como transformação do real*: a foto é uma representação e como tal, é envolta em um conjunto de códigos. Como qualquer imagem é analisada como uma interpretação – transformação do real como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada. Essa parte da conceituação é de extrema importância e vem de encontro com o exposto anteriormente sobre o pensamento sobre cultura.

No terceiro momento, Dubois fala da fotografia como traço do real. É o que Barthes (1984) chama “de referente fotográfico não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia” (p.114-115). Essa seria a diferença crucial entre a fotografia e as outras representações da família das imagens.

Dubois relaciona suas três categorias como a teoria de Peirce e postula: quando a fotografia é tida como espelho do real temo-la como ícone. Quando ela é a transformação do real, ela é símbolo. E quando ela é traço do real, ela é índice. Tais considerações ajudam a elucidar e a refletir sobre as imagens fotográficas.

A fotografia, a imagem é possível para cegos, quando ela é descrita através das palavras: o código visual se converte em código verbal, com todas as nuances que isso provoca. Trata-se de uma tradução e toda tradução é signo – reflete e refrata. Arlindo Machado (1984), abordando a teoria do signo- elucidada a questão muito oportunamente:

O signo existe, *grosso modo*, para remeter para alguma coisa fora dele mesmo, ou seja, para “representar” algo que não é ele próprio; daí a definição ‘clássica’ de signo: aquilo que está no lugar de alguma coisa. Mas na acepção de Volochinov, essa ‘representação’ das coisas se dá de forma

dupla e contraditória: os signos, ao mesmo tempo, *refletem* e *refratam* a realidade visada pela representação. Os verbos *refletir* e *refratar*, tomados da óptica, significam igualmente *modificar* (do latim *refringere*/ quebrar) uma onda de luz por meio da interposição de uma superfície cristalina ou líquida. Quando os raios de luz atravessam a superfície de separação de dois meios diferentes (digamos por exemplo, que eles evoluam do ar para o vidro) formando um ângulo oblíquo, uma parte é rechaçada ou devolvida para o mesmo meio de onde vieram (o ar), enquanto a outra parte atravessa o outro meio (o vidro). No segundo caso, como há diferença de densidade dos meios (ar e vidro) e, portanto, permeabilidades diferentes à infiltração de luz, ocorrerá uma alteração na velocidade da onda luminosa, que fará com que se modifique a direção do feixe. Ao primeiro fenômeno (devolução dos raios) a física dá o nome de *reflexo* e ao segundo (absorção e desvio dos raios) *refração* (p. 20 e 21).

A interpretação está inerente ao processo da identificação da mensagem visual. Faz parte do processo da descrição de um elemento, de uma cena, de uma foto. Neste caso da prática fotográfica realizada por deficientes visuais é um elemento estruturante deste processo fotográfico. A leitura das imagens descritas em palavras demonstra isso.

Na verdade, poucas são as vezes que os videntes têm oportunidade de descrever imagens em palavras. Hoje em dia, é muito comum as pessoas se comunicarem através de imagens fotográficas, suprimindo a palavra e querendo dizer tudo que imaginam contar em imagens. Cada vez mais, as imagens dizem tudo, assim se crê. Um novo aplicativo para celular chamado “Instagram” demonstra essa tendência. Através dele, as pessoas postam suas fotografias nas redes sociais e talvez acreditem que as fotos estejam contando muito de suas vidas. Às vezes, nestas postagens existe legenda, uma palavra ou muito poucas orientando a leitura da imagem. É a confirmação da máxima que uma imagem diz mais que mil palavras. Mas será mesmo que diz? Então, qual seria a imagem que representaria esta máxima?

Imagem e palavra não se esgotam mutuamente, pelo contrário, nutrem-se simbiótica e inesgotavelmente. O interessante que se deve ressaltar é o fato de a descrição em palavras de uma foto passar necessariamente pela interpretação individual, o que possibilita sempre uma versão. É a graça apontada pelo fotógrafo Henry Butler, músico cego desde o nascimento.

Ao invés deste mecanismo fadar o processo ao fracasso, torna-o mais genuíno à medida que ao escolher os itens a descrever e as palavras usadas para representar o que está sendo visto, as pessoas se colocam de maneira única diante da imagem, assim como se faz quando se está fotografando. Faz-se de maneira única e intransferível, através do seu ponto de vista.

Aqui, cabe colocar quando somente a palavra existe e a imagem não. A palavra prenuncia a criação da imagem. Bavcar aponta que Michelangelo não conheceu Moisés, mas encontrou na Bíblia indicações para fazer a escultura com cornos. Cita Bavcar (2003):

Que Michelangelo jamais viu Moisés, é evidente: foi o espaço do verbo que lhe forneceu a imagem mental em seguida trabalhada na pedra. Podem ser encontrados casos semelhantes envolvendo outras imagens da história da arte que se referem à Bíblia: figuras de Jesus, da Virgem Maria, ou esculturas de Jó, David (p.9-10).

Gombrich (2007), quando fala da participação do observador em relação às imagens casuais – aquelas de que se reconhecem formas familiares em nuvens ou borrões de tinta – coloca:

O que lemos nessas formas casuais depende da nossa capacidade de reconhecer nelas coisas ou imagens que temos armazenadas na mente. Interpretar um borrão de tinta, digamos, como um morcego ou uma borboleta significa um ato de classificação perceptual – no arquivo da mente eu guardo a mancha no escaninho das borboletas que vi ou com que eu sonhei (p. 155).

E ainda diz: “O borrão de tinta é um evento aleatório; o modo como reagimos a ele é determinado pelo nosso passado” (p. 302).

Pode-se emprestar as palavras de Reily, que fala sobre educação especial, para salientar o contexto cultural e o papel da linguagem, no caso tratado aqui, a fotografia para cegos:

Quem nasce num determinado contexto recebe como herança as invenções e o modo de ver, as crenças e as formas de se comunicar empacotado num sistema sígnico.

Para Vygotsky, proponente maior da abordagem sociocultural, não são os instrumentos propriamente, nem os símbolos, que importam e, sim, os sentidos que eles possibilitam transportar. Como o homem não age sem ser por meio de um veículo sígnico, no caso da educação especial, é preciso garantir o acesso ao sentido por intermédio de um sistema portador, um veículo, acessível ao deficiente, considerando que ele é capaz de realizar. (Reily, 2008, p. 13).

Sobre a linguagem, Bavcar (2000) atenta para o detalhe que “não se percebe nada se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe” (p.20). Com a descrição da foto, utiliza-se código verbal para reportar o que tem na imagem. Transpõe dos signos gráficos visuais para elementos orais. Como acontece na alquimia, a matéria é transubstanciada.

2.11 EXERCÍCIO DE VER

Um exercício proposto por Mitchell (2003) em seu ensaio “Mostrando el ver” quer demonstrar propriedades da visão. Ele afirma a dificuldade que é ver o olhar. Levanta algumas possibilidades para tal: “ora que la mirada es en si misma invisible; ora que no podemos ver lo que la mirada es; ora que el globo ocular, no es transparente” (p. 18).

Mitchell discute o estudo da cultura visual, na conjuntura atual, na qual se admite que não existe nada fora do texto, da linguagem, do código. Sugere em seu jogo, que seus alunos construam uma ficção. Ao se apresentarem, devem assumir que são como etnógrafos vindos de sociedade sem cultura visual. Assim, tudo o que parece transparente necessita de uma explicação. Um dos caminhos

escolhidos por alguns alunos é o pedido para que a plateia feche os olhos e atente para a descrição do objeto, para seus sons.

Outro caminho escolhido pelos alunos de Mitchell para mostrar o que é ver, é a utilização recorrente de próteses para mascarar o olho: janelas, prismas, dois falsos espelhos – para ver sem ser visto. Caleidoscópios, microscópios, espelhos e câmeras, todos a serviço da demonstração do olhar, todos desejando mostrar a visualidade. Mas, seu exemplo mais significativo vem de uma aluna que se apresentou com a ajuda de seu bebê. Descreveu seus atributos visuais – olhos brilhantes, cabeça grande, corpo pequeno – para construir um efeito visual estranho: a fofura do bebê.

Talvez as formas abstratas sejam mais indicadas para que se possa ver as construções sociais presentes no olhar. Não se pode acomodar o objeto da cultura visual no resultado da construção social do campo visual, e que mais interessante seria explorar a construção visual do campo social. Ao enumerar os mitos da cultura visual, Mitchell (2003) coloca na oitava posição que: “la cultura visual trata fundamentalmente acerca de la construcción social del campo de lo visual. Lo que vemos, y la manera en que llegamos a verlo, no es simplemente resultado de una habilidad natural” (p.25). Ao formular oito contra-teses sobre a cultura visual, coloca em segundo lugar algo de capital importância para o estudo presente:

La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y ser percibido. De igual modo, reflexiona sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama la atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia. (p. 25)

Na escolha do termo cultura visual ou invés de escolher estudos visuais, o autor salienta que é preciso aceitar a hipótese que a visão é uma construção cultural, além de não ser simplesmente um dado corpóreo – o que faria surgir uma história relacionada a outras histórias: a da arte, da tecnologia, dos meios e modos de representação e recepção, que estão profundamente enraizadas nas sociedades humanas.

Mitchell aponta que, para os estudantes da visão e das imagens visuais, as coisas que aparentam ser automáticas, transparentes e naturais são, na verdade, construções simbólicas. Elas emolduram uma atitude tida como natural. Ao perguntar até que ponto a visão difere da linguagem, o autor usa a expressão “mensagem sem código” que Barthes usou para falar do funcionamento da fotografia como uma linguagem universal, livre de elementos interpretativos ou textuais.

Ou pelo contrário, até que ponto a visão pode ser considerada não como uma atividade aprendida e sim como uma capacidade geneticamente determinada e que não requer um processo de aprendizagem, como outras linguagens humanas. Entender a visão como um processo dinâmico entre a natureza visual e a atividade cultural é imprescindível para avançar no campo da Cultura Visual.

Mitchell (2003) é muito feliz em sua colocação: “la visión (como así decimos) es una construcción cultural, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada en modo alguno todavía por determinar con la historia de las artes” (p.19).

Em seu outro texto “No existem los médios visuales”, Mitchell (2005) explica que os meios chamados visuais apoiam-se nos outros sentidos, como a audição e o tato. Sob esse ponto de vista sensorial, o autor propõe a nova designação: meios mistos. Derrubando uma a uma as teorias da pureza visual, o autor parafraseia Tom Wolfe ao dizer que a pintura moderna não seria nada mais do que “palavra pintada”. Ele aponta que a palavra sempre está na pintura, através de mito, de alegorias, ou das histórias contadas na Bíblia, as quais serviram de base para a pintura figurativa tradicional do Ocidente.

Assim também acontece com a teoria, crítica e filosofia idealista, que estão presentes nos enunciados da pintura moderna. Mitchell atenta para o detalhe da maneira como a linguagem embrenha-se na pintura e dá dois exemplos, sempre supondo a obra na frente de um espectador, que não sabe o título da obra, nem

sua história. Diante de um quadro de Jackson Pollock, pensaria estar em frente de “nada más que papel pintado” (2005).

Outro exemplo usado é a tela de Guido Reni “Beatrice Cenci la víspera de su ejecución”; se o espectador não conhecesse nem o título, nem a história da personagem, poderia ter interpretações livres, podendo ser um tanto quanto equivocadas sobre o assunto.

A linguagem escrita ou oral serve de norte para a pintura. Mitchell resolve esmiuçar a pintura primeiro, por ser ela o cânone mais sacro entre as artes. Caso fosse possível estar na frente de uma tela e não verbalizar nada, nem mesmo ter nenhum juízo de valor, restaria a impressão que a pintura é um artefato feito a mão e como tal, fica situada no reino tátil. Mesmo que o espectador não saiba nada sobre pintura, poderá perceber a pincelada feita pela da mão do pintor.

Na fotografia, a pureza visual é descartada rapidamente, pois, diz o autor, teóricos como Barthes e Victor Burgin já demonstraram o quanto a fotografia está pregada à linguagem. A fotografia seria melhor compreendida se fosse captada como um aparato que traduz o não-visto ou o invisível, no que parece ser uma imagem improvável, ou no mínimo impossível de ser realizada sem o advento da fotografia.

Na teoria benjaminiana sobre o inconsciente ótico, a fotografia possibilita ver imagens que antes só poderiam ser imaginadas: “Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre a atitude precisa na fração de segundo que se dá o passo” (BENJAMIN,1986,p.189). O fotógrafo Eadweard Muybridge realizou intensos esforços neste sentido. Ele perseguia o movimento fixado na fotografia. Pessoas andando, saltando, descendo escada ou cavalos correndo, qualquer situação em que o movimento pudesse ser capturado pela câmera.

Diz Benjamin:

Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico. (...) os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se fora do espectro de uma percepção sensível normal (BENJAMIN,1986, p. 189-190).

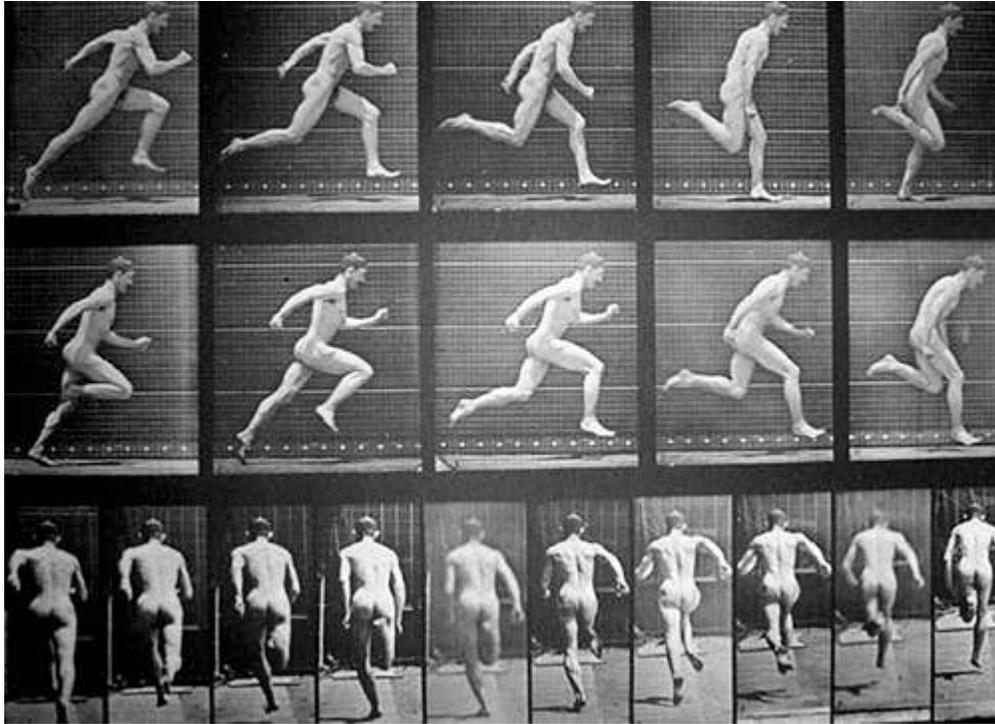


Figura 18: Homem nu correndo, Eadweard Muybridge, 1887

Voltando a Mitchell, tem-se a arte moderna como destruidora obstinada em acabar com a noção da arte puramente visual. As instalações, os suportes mistos, as performances asseguram que, hoje, “una obra de arte puramente visual fue una anomalía temporal, una desviación de la tradición más longeva de los meios mixtos e híbridos” (2005). A esta altura, o autor vai até as últimas consequências da proposta de não existirem os meios visuais pela única razão de que todos os meios são mistos. Ele explica que a própria noção de meio e mediação já conota a ideia de mistura dos “elementos sensoriais, perceptivos e semióticos” (p.20).

Afirma que, assim como não existem meios puramente visuais, não existe nenhum meio puramente auditivo, tátil, nem olfativo. Deve-se abandonar a ideia de especificidade do meio, sem que isso impossibilite a identificação dos meios.

A razão para que não existam meios exclusivamente visuais é que não existe a percepção visual pura. O que existe é uma interação entre os sentidos que permitem que as coisas do mundo sejam apreendidas pelos órgãos de sentidos, variando a proporção de informações que dão entrada por eles. Mitchell afirma que é preciso uma análise mais apurada dos elementos sensoriais e semióticos, em relação a termos lógicos, práticos ou fenomenológicos:

En lo expuesto hasta aqui son reconocibles dos estructuras triádicas que se han ido conformando como elementos primitivos de los médios; la primera es la triada de lo que Hegel llamó los “sentidos teóricos” - vista, oído, y tacto – como los componentes básicos de cualquier mediación sensorial; la segunda es La triada de Peirce de las funciones de los signos. Cualquier tipo de “proporciones” sensoriales/semióticas estará compuesto por lo menos de seis variables. El otro aspecto que demanda un análisis adicional es el problema de la “proporción” en sí (BREA, 2005, p. 21 - 22).

No final de “*no existen médios visuales*”, o autor elenca teóricos como Guy Debord, Paul Virilo e Jean Baudrillard para falar do fetiche que o olho e a visão se tornaram por serem ora muito, ora pouco valorizados. E que a cultura visual pode ser um caminho para a problematização fecunda do tema.

A visão está imbricada no corpo através do olho. Mas precisa da interação com os outros sentidos, e também depende de experiência e conceitos simbolicamente estruturados. A visão é construída, ensinada, vivenciada, correlacionada com outros sentidos e através da experiência. É preciso trazer sentido ao que se está vendo para que a informação faça sentido. Para enxergar é preciso ter tempo para aprender a ver, ver conceitos, formas simbólicas.

Diderot (1749) fala da necessidade da experiência relacionada à visão e conta sobre a remoção da catarata de um cego.

É a experiência que devemos a existência continuada dos objetos, que é pelo tato que adquirimos aquela de sua distância; que é necessário que o olho aprenda a ver, como a língua a falar, que não seria surpreendente que

o auxílio de um dos sentidos fosse necessário ao outro e que o tato, que nos assegura da existência dos objetos fora de nós, quando estão presentes a nossos olhos, é talvez ainda o sentido a que se está reservado nos constatar, não digo suas figuras e outras modificações, mas até mesmo a sua presença.

A esses raciocínios se acrescentam as famosas experiências de Chelselden. O jovem a quem esse hábil cirurgião retirou as cataratas não distinguiu por muito tempo nem tamanhos nem distâncias nem situações nem mesmo figuras (p. 56).

Oliver Sacks (1995) relata sobre um paciente chamado Virgil, que também teve removida a catarata e que hesitava em usar a visão. Quando foi levado ao zoológico, Virgil preferia escutar o som dos animais e fazia isso de olhos fechados. No exemplo de Diderot, a identificação do cubo ou do cone só foi possível depois do toque, da identificação tátil relacionada agora com a vista. No caso de Virgil, ele identificou o animal pelo som e depois relacionava com o que estava vendo. Mas tanto num exemplo quanto no outro, a visão foi desdenhada, tratada como supérflua, porque mesmo tendo o aparelho visual funcionando, nos dois casos eles não eram capazes de decodificar as imagens captadas. Segundo Duarte (2011), “a medicina qualifica estes casos como agnósicos: “quando o aparelho visual é capaz de captar imagens, mas, ainda assim, não é capaz de decodificá-las”(p. 74). Diderot conta sobre outro cego que perguntado se queria ver, responde que se pudesse escolher queria braços mais longos para poder tocar a lua e saber como de fato ela era.

2.12 A MÃO VERSUS O OLHO

Recorre-se ao *Operator* de Barthes (1984), para quem o verdadeiro órgão da fotografia é a mão e não o olho:

Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me aterroriza), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas... Adoro esses ruídos [e esse gesto] de maneira quase voluptuosa (p.32).

Nessa mesma linha está Rosalind Krauss (2002), quando fala sobre os autorretratos de El Lissitzky, Bayer e Moholy-Nagy, todos eles invocando a mão: “Ele(s) pertence(m) a todo um veio de imagens que apresentam o fotógrafo como um compositor de linhas que utilizam a mão (...). O artista-fotógrafo, enquanto “escritor”, e a máquina fotográfica, enquanto substituta da mão (instrumento da escrita e não da visão instantânea. A própria capa do livro da citação anterior, chamado “O fotográfico”, é a foto de uma mão em preto e branco de Roger Parry, do ano de 1930.



Figura 19. Foto da capa do livro *O fotográfico*

Para o fotógrafo cego a inserção da mão na fotografia vem de maneira crucial se embrenhar no processo. O tato através da mão esta materialmente ali contido. Por exemplo, Evgen Bavcar, por vezes enquadra em sua fotografia a sua mão, para evidenciar a porção tátil de suas fotos. Bavcar coloca a cegueira como enunciado de suas fotos.



Figura 20. Da série Retratos, Evgen Bavcar, 2003

Existe um caso curioso dentro da fotografia que é a série do fotógrafo japonês chamado Kohei Yoshiyuki chamada de “O Parque”. Feita entre 1971 e 1973, a série mostra a atividade noturna de três parques de Tóquio e mostram casais heterossexuais em encontros furtivos, agarrando-se vorazmente, enquanto são observados por inúmeros voyeurs que esperam a melhor hora para tocar o casal em atividade.

As fotos foram feitas no escuro, usando um filme especial e flash infravermelho que possibilitavam que Kohei não fosse notado. Ele era fotógrafo comercial, quando percebeu a movimentação noturna dos parques. Passou a frequentá-los, fazendo amizade com os voyeurs e passando-se por um deles. Esses voyeurs apresentam uma diferença dos outros voyeurs: eles tocam o objeto de desejo. São voyeurs que acrescentaram o toque ao ver.



Figura 21. Sem título, da série O Parque, 1971 e 1973

Debray (1993) citando Focillon diz: “a arte se faz com as mãos. Elas são o instrumento da criação, mas, antes de tudo, o órgão do conhecimento. Para qualquer homem, mas ainda mais para o artista” (p.129).

É em Debray também, que vemos Plotino falando que a imagem oferece um fragmento da alma do mundo que chega ao olhar interior: “O aspecto verdadeiro da imagem (...), é o inteligível. É a razão pela qual é possível contemplar, não com os olhos do corpo, mas com o ‘o olho de dentro’ (p.199).

Esse olho de dentro está em contraponto ao olho do corpo, que é suscetível a enganação, pois fica na aparência das coisas. Não pode ser considerado confiável, portanto, sem contar as sutilezas que a câmara escura consegue retratar que escapa ao olho humano. Benjamin (1986), quando aborda o inconsciente ótico, fala que a natureza que se dirige à câmera não é a mesma que a que se dirige ao olhar. O resultado fotográfico vem desse amálgama.

Arlindo Machado (1984) põe em termos ótico-físicos esta diferença: explica que o processo de refração acontece quando há uma absorção e desvio dos raios luminosos. Os termos reflexo e refração já foram mencionados anteriormente no presente estudo. A refração ocorre quando os raios mudam de meio, por exemplo, passam do ar para a lente, o que impediria de termos uma imagem fielmente idêntica ao que vemos. Existe sempre esta lacuna, esta mudança, esta transposição.

2.13 DO VERBO NASCE A IMAGEM

Bavcar, nas primeiras linhas do texto “A luz e o cego”, atenta para a relação do verbo com a imagem. Diante do condicionamento que existe entre eles, na falta de um, o outro abre possibilidades. O exemplo de que ele lança mão são as criações feitas pelos pintores que tiveram referência em textos bíblicos para criar suas pinturas, citadas anteriormente. Tal fenda se abre no espaço do verbo, que fornece a imagem mental que precede a obra. Nesta instância, declara o artista como “mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, tal como realizada na arte através de um outro suporte material” (p.10). Proclama, então, a cegueira do verbo e esse fala do lugar onde nasce a imagem: o espaço do invisível a obscuridade que precede a imagem, dado o verbo.

Equivalem-se imagem e o verbo assim como o visível e para o invisível. Não é possível considerar a luz sem mencionar a escuridão. Dubois (2009) afirma que a pintura nasce da sombra. O episódio é narrado por Plínio que conta do desejo da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, que teria que se separar de seu amante. No momento de despedida, os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. A moça circunda com carvão a sombra projetada e fixa a silhueta daquele que está ali, mas logo estará ausente. A pintura nasce da sombra.

Tudo isso é muito fotográfico. O que em Barthes (1984) é o noema da fotografia é o “isso foi, ou ainda: o Intratável” (p.115). Mas o que mais chama atenção aqui, como horizonte filosófico, é que a pintura nasce na sombra.

Bavcar, no mesmo texto “A luz e o cego”, nos convida a pensar a escuridão como algo com volume, como pré-imagem lógica da luz e indispensável na ordem das coisas visíveis, assim apresenta o seu mundo. Traz, para ilustrar, o quadrado preto de Malevich:

Este quadrado simboliza a consumação de materiais até um ponto em que o retorno às trevas se impõe, e daí a necessidade de um esquecimento estético que permita a superação deste estágio. Voltar para trás do quadrado negro ou ir além dele significa sobretudo recusar a positividade dos modelos repetitivos e se compromissar como negativo.

A significação do quadrado preto de Malevitch [sic] está talvez expressa na frase de Kafka: ‘o que é positivo é dado, é então preciso descobrir o negativo’ (BAVCAR, 2000, p.11-12).

A imagem não é só algo da ordem do visual, mas que sugestiona previamente a imagem da obscuridade. As trevas são a pré-imagem lógica da luz e indispensável na ordem do visível. O que Bavcar exercita em sua obra é essa obscuridade cheia de nuances novas. Possibilidades de ver as trevas com volume, densidade, mas principalmente vê-las como seu espaço existencial. Ele verbaliza que compõe a luz num espaço obscuro, consciente da separação do verbo e da imagem e que pretende reconciliá-los. Suas imagens existem para ele através da descrição dos outros.

Se as imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não impede nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim, quanto mais elas possam se comunicar com os outros. As pessoas que olham diretamente para minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar a realidade materializada dos meus atos mentais. Por esta razão, eu me considero um artista conceitual sempre obrigado a pré-imaginar a imagem sobre a película. O aparelho fotográfico não pode pensar por mim. (BAVCAR, 2000, p. 24).

2.14 O VISÍVEL DO INVISÍVEL NAS IMAGENS

O visível e o invisível têm-se mutuamente. Por exemplo, em “As Meninas” de Velásquez, há um revezamento. Vemos um quadro sendo feito e podemos imaginar a partir dele, a construção do que há na tela que é representada de costas. A primeira proposição que podemos ter é que se trata da própria tela que estamos vendo.

É um espetáculo que se dá ao olhar. Michel Foucault explana lindamente sobre os jogos de olhares contidos nesse quadro. Inúmeras especulações nascem para preencher esta lacuna deixada por uma imagem sugerida contida no quadro. Se é que se pode falar em função metalinguística na visualidade, “Las Meninas” é um caso desta. Toda a cena é construída para o deleite do olhar, do visual. E dentro dele, há um lugar destinado ao invisível. Em qualquer relação percebida na instantaneidade do quadro, lá está o olhar imperioso a ditar a direção das coisas, mesmo quando elas não se dão a ver diretamente.



Figura 22. Las Meninas, Diego Velásquez, 1656

Pode-se evidenciar a sugestão do espelho que possivelmente existiu para a confecção da imagem. Se não existiu fisicamente, ele é outra especulação plausível para a enunciação do quadro: uma imagem especular. Ou de outra maneira: é um espelho invisível, sugerido. A imagem brinca com o que está fora dela, o que transcende o visual na representação. Ao representar (re-apresentar) o que o quadro traz presente? Ele traz presente a materialidade abrindo espaço para a imaginação. E mais uma vez pode-se chamar Benjamin (1986) para invocar a aura: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. (p.170)

Para Jacques Aumont (2009), a palavra “aura” designa a “auréola luminosa mais ou menos sobrenatural que supostamente emana de certas pessoas ou de certos objetos” (p.300). No livro *A Imagem*, Aumont discute alguns aspectos relevantes sobre a imagem, a partir do viés da representação. Quando fala das imagens trabalhadas aqui como internas, o autor chama de imagens mentais e sobre elas diz: “é ‘imagem mental’ aquilo que, em nossos processos mentais, não pode ser imitado por computador que utiliza informação binária. A imagem mental não é portanto uma espécie de ‘fotografia’ interior da realidade, mas uma representação ‘codificada’ da realidade” (p. 118). Um pouco mais à frente no livro está a parte destinada a imagem e imaginário, palavras que contém o mesmo prefixo, o que demonstra a mesma fonte de formação:

A noção de imaginário manifesta claramente esse encontro entre duas concepções da imagística mental. No sentido corrente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores, eventualmente exteriorizáveis. Praticamente é sinônimo de ‘fictício’, de ‘inventado’, oposto ao real (até mesmo às vezes ao realista). Neste sentido banal, a imagem representativa mostra um mundo imaginário, uma diegese (Aumont, 1993, p.118).

Há uma linha muito tênue entre a imaginação e as imagens; e mais prolongamentos do que rupturas entre a imaginação e as imagens internas, pois é mesmo possível uma retroalimentação entre elas.

Seja como for, o código utilizado para fazer uma representação visual sempre será um apanhado de convenções aceito como dominante ou relevante em determinada época. Mesmo que o que se pretenda fazer seja o mais fiel possível com o real, chegando até a batizar os movimentos artísticos com nomes sugestivos como *realismo* e até hiper-realismo, por serem próximos demais do real, nunca deixará de ser uma representação, seja qual for o suporte material.

Na arte minimalista, temos um interessante contraponto para este debate entre a precisa fidelidade da representação e a clarividência da formação da imagem interior. Didi-Huberman (1998) fala sobre a imagem aurática; quando a imagem tem a presença e a distância inerentes, uma dupla distância, se pode dizer presente e ausente. No livro *O que vemos, o que nos olha*, ele usa como exemplo a obra de Tony Smith. Esse artista conceitual produz cubos ou variações, de diversos tamanhos e de diversos materiais, como aço ou madeira e em geral pretos. Trata-se de objetos extremamente simples, que suscitam algumas especulações quanto à sua significação.

Talvez seja importante mencionar a gênese dessas figuras recorrentes de Smith. Dois fatos foram cruciais: o primeiro foi uma viagem que fez durante a noite e a estrada não tinha nenhuma indicação, nenhuma placa ou sinalização pintada na estrada. Essa vivência permitiu uma experiência única que o fez sentir como se tivesse sido tomado pela noite, com jamais havia sentido. E outro fato, é a percepção de um fichário na casa de um amigo – uma caixa preta que lhe tirou o sono e foi o ponto de partida para suas obras.

Didi-Huberman (1998) dá voz a Tony Smith que explica sua obra:

como se a própria noite, diante de seus olhos abertos, tivesse tomado dimensões íntimas do objeto visto na casa de seu amigo. Como se a insônia consistisse em querer abarcar a noite segundo dimensões de volume negro desconcertante, problemático, demasiado pequeno ou demasiado grande, mas perfeito por isto (ou seja, perfeito por abrir o antro daquilo que o olhava no que vira) (p. 91).



Figura 23. Foto da obra Black Box

Quando Smith instalou sua obra nos fundos da sua casa, sua filha pequena perguntou o que tanto o pai teria para esconder lá dentro. Didi-Huberman descreve-o assim: “um cubo inventado na fala (...). Mas concreto, maciço, preto como o fichário, ou como a noite, ou como o ato de fechar os olhos para ver” (p.150). Temos o cubo como ponto de partida para imagens duplamente internas. Talvez seja isso: diante das imagens, é importante termos o tempo suficiente pra podermos fechar os olhos e ver. Procura-se pelas imagens internas para tatear o olhar.

Ao fazer fotografia, o cego tem diversas intenções e inúmeros desejos, além de proporcionar uma reflexão necessária sobre o que de fato vemos e como vemos. Ou, por outro viés, o que podemos dizer do visível e do invisível.

Flusser (1998) coloca que as possibilidades já estão pré-determinadas no programa fotográfico. Os fotógrafos-cegos abrem fissuras no sistema programado, já que fotografam, não com o órgão pensado pelo programa para realizar esta tarefa. A fotografia tem o intuito de abarcar o visível mostrando o invisível. Nas fotografias, os cegos fazem isso de maneira visceral. E permitem pensar que a fotografia está muito além do que se vê. Para todos, videntes ou não.

CAPÍTULO 3 – MÉTODO

A pesquisa foi desenvolvida tendo como base o estudo de caso por meio da Metodologia de Pesquisa-Participante. Segundo Sanchez Gamboa (1998, p. 26) citado por Ballestero-Álvarez (2003, p.24-25) diz sobre a Pesquisa-Participante:

presupõe que o conhecimento é essencialmente um produto social que se estende ou muda continuamente, da mesma maneira que muda a concreta e não está separada da prática, o objetivo último da pesquisa é a transformação da realidade social e a melhora da vida das pessoas imersas nesta realidade.

A autora desta pesquisa encontrou contexto e ambiente propícios na ADEVIMAR - Associação dos Deficientes visuais de Maringá, situada à Rua Jacó do Bandolim, 253. Jd. América-Maringá-Pr, para desenvolvimento de estudo teórico-prático. Para tal, foi seguido o mesmo caminho que Ludke e André (1986, p. 11- 12) apontam, cinco premissas citadas por Ballestero-Álvarez, são elas:

- 1) “O ambiente natural fonte primeira, sendo o pesquisador seu instrumento principal e para tanto carece de intenso e duradouro laço com o ambiente e situação pesquisada, somente obtida com intenso trabalho de campo.
- 2) Devido à natureza dos dados ser predominantemente descritivos, o pesquisador deve atentar para os inúmeros detalhes presentes na situação que investiga, sendo comum a transcrição das entrevistas, fatos, acontecimentos, depoimentos e neste caso em questão, de suma importância as próprias fotos feitas pelos participantes. Todos os dados vindos da realidade são importantes.
- 3) O processo é a parte mais importante da pesquisa, deixando para o resultado- a foto em si- em segundo plano, pois é um traço do que ocorreu. A verificação de como o problema se desenvolve durante os exercícios, nos procedimentos e na interação cotidiana.
- 4) A atenção do pesquisador deve-se voltar ao significado que as pessoas dão as coisas e a sua vida. É de importância máxima entender o ponto de vista do participante, isto é, a forma como as questões levantadas pela pesquisa estão sendo encaradas pelos participantes. O pesquisador deve ter atenção redobrada neste instante para rejeitar ou acatar suas percepções através do diálogo com os participantes bem como com pesquisadores da área pesquisada.
- 5) A análise dos dados segue um processo indutivo, no qual as hipóteses levantadas podem se comprovar ou não, sem compromisso com o acerto, pois as abstrações se formam e consolidam através da verificação dos dados”. (Ballestero-Álvarez 2003, p.25- 26)

Segundo Ballesterro-Álvarez (2003), é imprescindível haver uma educação para o toque em crianças portadoras de deficiência visual, bem como para as crianças no geral. Para tanto, o autor aponta os caminhos da educação do sentido do tato para o bom desenvolvimento biológico e afetivo deste sentido. O autor afirma que para educar a sensibilidade tátil devem ser considerados os seguintes aspectos:

- discriminação de texturas que fornece bases para comparação e associação dos processos cognitivos.

- distinção de formas e tamanhos; a experiência com diversas formas e tamanhos dará subsídios para que os indivíduos distinguiam desde as formas mais simples como a forma redonda — a primeira a ter significado para as crianças; até as formas mais complexas.

- estética tátil: baseia-se em encontrar formas, texturas e tamanhos para o momento da representação tátil bidimensional e tridimensional, pois aqui estão significados que não são percebidos visualmente. Tal experiência poderá desencadear resultados positivos e negativos, segundo Soler (1999): as sensações positivas geram experiências táteis agradáveis e sensações negativas geram experiências táteis desagradáveis.

- tato como componente afetivo: com o tato, pode-se perceber alguma qualidade dos objetos e por seu intermédio há o contato direto com os objetos. Neste instante do contato direto é que ocorre o componente afetivo, o que é de vital importância para o desenvolvimento total de todo indivíduo. A relação tato e afeto quando bem trabalhada traz bons resultados nas diversas etapas de vida das pessoas, apresentando-se em dois níveis: a) humano — no qual a pessoa terá a capacidade de demonstrar melhor o seu afeto para outrem; b) corporal — o estímulo tátil será interiorizado com maior facilidade quando não desligado do componente afetivo.

Esta educação do sentido do tato, segundo Ballestero-Álvarez (2003), possibilitará:

 pessoas serão ávidas por tocar e olhar coisas; curiosas por experimentar; terão mais facilidade em demonstrar seu afeto e estima mediante o contato direto; se sentirão próximas umas às outras e farão o outro sentir o mesmo; (...), farão descrições considerando as características morfológicas e táteis das coisas; produzirão aprendizados táteis com significado próprio (p. 59 e 60).

Para o desenvolvimento de nosso estudo, foi preciso um apoio irrestrito da Associação, bem como a disponibilidade dos participantes.

A ADEVIMAR foi fundada em 25 de abril de 1984, com o objetivo de desenvolver ações de assistência social, amparo e desenvolvimento das pessoas cegas e/ou de baixa visão, em especial, aos desprovidos de recursos financeiros.

As aulas de fotografia se inserem no parágrafo VIII do artigo 3º do estatuto da organização que dispõe: "estimular a participação dos associados em atividades educativas, culturais, artísticas, esportivas, profissionalizantes, dentre outras promovidas na comunidade em que vivem".

Dentre os frequentadores da ADEVIMAR, o grupo foi formado por três pessoas que manifestaram interesse em participar da oficina de fotografia. São eles: Rapaz 1, Rapaz 2, Rapaz 3, que serão descritos na caracterização dos indivíduos pesquisados.

Critérios de inclusão dos sujeitos na pesquisa:

- a) Possuir alguma deficiência visual, adquirida ou congênita;
- b) Ser maior de idade;
- c) Manifestar interesse por fotografia
- d) Frequentar a ADEVIMAR

Caracterização dos indivíduos estudados:

Três indivíduos apresentaram-se para a pesquisa, todos do sexo masculino e integrantes do time de goalball da Associação. Dois deles, irmãos, cegos congênitos devido à atrofia do nervo ótico e o terceiro portador de baixa visão devido à catarata congênita. São eles:

Rapaz 1: irmão de rapaz 2. Tem 35 anos. Foi o primeiro a ser contactado. Manifestou interesse desde o primeiro momento da abordagem, quando foi explicado o motivo da pesquisa. É casado, tem uma filha de 8 anos. Trabalha no Instituto de Educação do município como funcionário administrativo.

Rapaz 2: irmão mais novo do Rapaz 1. Tem 20 anos. Sua principal atividade é treinar goalball. Não é casado e não tem filhos. Tem ensino médio. Foi persuadido pelo irmão a frequentar as aulas.

Rapaz 3: tem 30 anos. É casado, tem um filho de 2 anos e nove meses, que também apresenta catarata congênita. Trabalha informalmente como agente de viagem. Terminou o ensino fundamental.

As aulas se propuseram ao entendimento básico dos princípios fotográficos, para que através de tomadas fotográficas os participantes pudessem se manifestar através de imagens produzidas por eles. Eram previstas aproximadamente oito reuniões, aos sábados, com duração de duas horas. Porém no decorrer dos meses a adaptação do calendário fez-se necessário e ocorreu aumento para 12 o número de encontros também, devido ao pedido dos três participantes.

Durante as aulas foi abordado:

- 1) familiarização com a máquina fotográfica (Nikon S3000, automática, digital);
- 2) apresentação de fotógrafos deficientes visuais e sua produção;
- 3) atuação prática com os seguintes temas: autorretrato, família, rotina, lazer, acessibilidade e tema livre;
- 4) interlocução com convidados não deficientes sobre a produção fotográfica realizada;
- 5) discussão de modos de identificação das imagens;
- 6) discussão dos resultados e avaliação coletiva.

Os participantes tiveram à disposição uma câmera automática digital. Durante a reunião, era discutido o tema selecionado para a ocasião e durante a

semana os participantes revezaram a câmera para que os três pudessem fazer as imagens propostas no tema durante a reunião semanal questão e as que mais desejassem.

Em cada encontro, foram apresentadas as fotos feitas durante a semana. Para melhor visualização do participante com baixa visão, as imagens foram descarregadas no laptop. Para o acesso dos participantes cegos, a descrição verbal era realizada pela pesquisadora, pelo Rapaz 3, portador de baixa visão e pela mulher do Rapaz 3, que ocasionalmente estava presente nas aulas, pois o casal junto com o filho, moram na Associação.

A cada encontro era definido o próximo tema para novas fotos. As fotos eram impressas em tamanho 10x15 para que os participantes pudessem mostrá-las a outras pessoas, familiares e colegas, para receberem novas versões de suas fotos.

O participante com baixa visão foi consultado sobre as suas necessidades de adaptação (tamanho, contraste, brilho), o que respondeu não ser necessário nenhuma adaptação, além da lupa usada algumas vezes. Outras vezes, trazia a foto bem perto do seu olho.

O fato da escrita de dois dos três participantes ser em braile fez com que as perguntas do questionário fossem feitas no decorrer dos encontros e respondidas oralmente. O mesmo procedimento foi usado com o outro participante.

DESCRIÇÃO DA PESQUISA

A pesquisa foi dividida em explanação do motivo das aulas de fotografia, explicação do mecanismo da máquina fotográfica, descrição das fotos feitas nas aulas e apresentação do modelo tátil na aula posterior de uma foto selecionada de cada participante. Na primeira aula, foi evidenciado o ensino do funcionamento da câmera fotográfica automática e feitas fotos nas dependências da ADEVIMAR.

Os encontros se deram entre janeiro e junho de 2012, tendo a sede da Associação como local. Não foi possível estabelecer um dia e horários fixos na semana por causa das atividades pessoais dos três participantes. As aulas

ocorriam em dias variados da semana; caso o encontro fosse durante segunda a sexta, era sempre à noite. Caso o encontro fosse no fim de semana, acontecia pela manhã. O calendário alternativo foi cumprido de maneira satisfatória, pois os três participantes sempre estiveram presentes quando era marcada a data da semana. Ao todo foram 12 encontros, pois foi necessário adaptações devido aos feriados diversos. As aulas duravam em média duas horas.

Para o exercício fotográfico foram propostos seis temas para que os alunos fizessem fotografias: autorretrato, família, rotina, lazer, acessibilidade, tema livre. Os temas não eram encerrados em duas aulas, sendo propostos em uma e comentado na aula posterior, sempre sendo lançado mão nas explicações como exemplo.

Na primeira aula, foi proposto o tema ADEVIMAR que não foi colocado como um dos temas da pesquisa, porque foi usado para a aprendizagem dos mecanismo da câmera. Depois da aula, a câmera ficava com um dos três alunos para este fazer o exercício proposto para aquela semana. Pela facilidade de encontros que eles dispunham, pois treinavam goalball juntos duas vezes na semana, eles mesmos se organizavam e compartilhavam da câmera como melhor lhes convinham.

Durante a aula, era visualizado no computador o resultado das fotos, identificando o autor de cada uma delas. A foto era descrita em palavras pela pesquisadora. Neste momento, o autor da foto falava sobre o momento da feitura da foto, normalmente associado com sua motivação ou desejo de fazer aquela determinada imagem.

Ao fazer a foto da filha, o Rapaz 1 mostra com é a filha. Ele fez foto na horizontal e não enquadrou a menina de modo que o rosto dela ficasse inteiramente a vista. Ela aparece na parte inferior da imagem, seu rosto está enquadrado do nariz para cima, com as bochechas contraídas como ficam quando a pessoa sorri, ela usa óculos e seu olho está fechado, talvez por causa do flash disparado automaticamente. Seu cabelo tem franja na altura da testa. Do

ambiente, vê-se a parte de cima da cadeira em que a menina está sentada, a parede atrás da cadeira, a quina das paredes, o interruptor de luz localizado na parede direita.



Figura 24. Sem título, Rapaz 1, 2012.

Durante a aula, foi descrita a imagem da menina, apontando que se a intenção era enquadrar o rosto inteiro, era preciso abaixar um pouco mais a câmera para que fosse possível o enquadramento. Junto à descrição, era feito o acompanhamento tátil através do dedo indicador do autor pelas linhas principais da imagem no computador. Posteriormente, era apresentado o modelo tátil da foto feito a partir das principais linhas da foto, aplicado-se cola plástica. Esse método era constantemente refutado pelos participantes, sendo sempre necessária a descrição verbal para que eles pudessem entender tais linhas. O material isolado mostrou-se ineficiente para distinção da foto. Sem a abordagem anterior através da fala, foi destacado pelos três participantes que a foto passava a ser apenas um pedaço de papel com linhas traçadas em relevo aleatoriamente, não sendo possível a identificação do tema. No caso do Rapaz 3 que tem baixa visão, ele via

as fotos com o auxílio de uma lupa e aproximando-se o mais possível da tela do computador. Pela necessidade de ater-se em poucas imagens para o processo de leitura da foto feita, no início da aula eram escolhidas pelos participantes e pela pesquisadora, quais imagens dentre as feitas que seriam detalhadas.

Uma segunda foto foi feita na mesma ocasião da mostrada acima variando o enquadramento, com o mesmo tema.



Figura 25: sem título, Rapaz 1, 2012.

O rosto da menina aparece enquadrado um pouco mais abaixo do que na foto anterior, sendo possível ver o lábio superior e um quase nada dos dentes superiores. As bochechas aparecem mais, uma mecha de cabelo solto do lado esquerdo, a franja, os óculos, seus olhos abertos, mas não há detalhes nesta parte da foto, porque além da menina estar perto demais da câmera – o que ocasiona a falta de foco –, o flash disparado perto demais não permitiu a precisão de detalhes. A falta de foco foi descrita em equivalências táteis, colocando uma bola de gude envolta em um pano, não possibilitando aos participantes distinguirem qual era o material da bola de vidro.

Ainda nesta oportunidade foi explicado sobre a possibilidade de se fazer o enquadramento virando a câmera, quando se trata de motivos na vertical, como era o caso da foto do retrato, ou no caso de uma árvore, devido à verticalidade do assunto. Nestes ensejos, eram introduzidos elementos da linguagem fotográfica tais como enquadramento, planos, ângulos, perspectiva, textura, foco e iluminação. Convém ressaltar, a textura como integrante da lista de itens da linguagem fotográfica, o que vem corroborar com o fato de os meios visuais não serem puramente visuais como diz Mitchell, já apontado anteriormente, pois a textura é relacionada ao tato, inegavelmente.

O Rapaz 2 não fazia muitas fotos. Quando era proposto um tema, ele fazia uma imagem. No decorrer do período ele passou a fazer mais do que uma foto. Em uma das suas primeiras experiências, foi pedido para fazer uma foto sobre a relação do participante da pesquisa com a ADEVIMAR. O Rapaz 2 é ligado à Associação principalmente pelo fato de jogar goalball. Ele é um esportista e pratica esporte como sua atividade principal.



Figura 26: Rapaz 2, sem título, 2012.

Foi mencionado para o Rapaz 2 o fato de ele fazer poucas fotos, tendo realizado bem os exercícios fotográficos que fez, mostrando resultados interessantes. Rapaz 2 relatou que não achava graça nenhuma em fotografia, porque quando era chamado para sair em uma fotografia, não gostava de ir e não saber como ficava. Disse que depois das aulas de fotografia, passou a ter uma relação melhor com a fotografia. Foi trazido em pauta o caso do músico e fotógrafo Henry Butler, cego congênito, que achava graça o fato de a fotografia sempre ser descrita diferentemente pelas pessoas.

Este ensejo do comentário da produção do Rapaz 2 ocorreu no mesmo dia em que a fotógrafa Amy Hildebrand, citada anteriormente, estava terminando o seu projeto de fotografar uma imagem por dia, durante mil dias. A foto que ela postou no blog foi usada para comprovar o fato da descrição. Primeiro o Rapaz 3 fez a descrição, ele foi descrevendo a imagem, começando com a descrição da mulher da foto, o ambiente que ela estava ele não sabia precisar, mas descreveu a água, sua posição de perfil, a água cobrindo na altura da cintura.



Figura 27. Day 1000, Amy Hildebrand, 2012.

Foi quando chegou a mulher do Rapaz 3 e foi pedido a ela para descrever a mesma foto. Ela que não tem nenhuma deficiência visual, mas teve extrema dificuldade de ler a imagem. Não soube precisar qual era o ambiente, chegando a dizer que a mulher da foto estava envolta em nuvens. Ela descreveu a foto lançando algumas possibilidades do que poderia de fato ser a imagem. Foram tantas as variedades que o Rapaz 1 comentou que aquilo parecia um jogo de mímica. Foram muitas as oportunidades para inserir o trabalho de outros fotógrafos portadores de deficiência visual, o que tornou as aulas mais consistentes.

O Rapaz 3 demonstrou desenvoltura nos temas propostos e manifestou interesse maior ao fazer inúmeros autorretratos. Quando ele desenvolvia qualquer outro tema, fazia também autorretrato. Ao abordar esta tendência com o participante, foi proposto para que ele fizesse um autorretrato menos óbvio, no sentido de não apresentar o seu rosto e sim outra parte de seu corpo ou algum objeto seu que pudesse transmitir características pessoais. Então, o Rapaz 3 fez um retrato, no qual só aparece sua silhueta, deixando evidente sua experiência com a direção da luz e o resultado desta escolha.



Figura 28. Sem título, Rapaz 3, 2012.

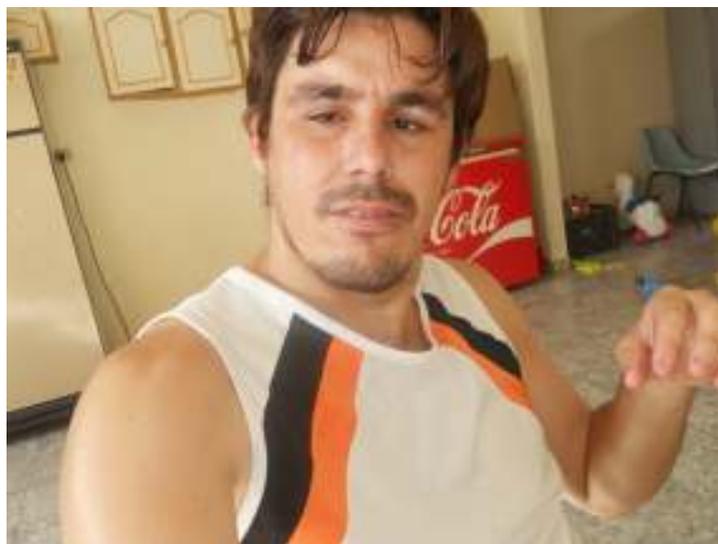


Figura 29: Autorretrato, Rapaz 3, 2012.



Figura 30: Autorretrato, Rapaz 3,2012.

Durante a prática, os dois irmãos, cegos congênitos, em suas primeiras fotografias feitas durante as aulas, puseram a câmera na altura do olho e apertavam o disparador. Talvez isso tenha ocorrido porque tinham conhecimento sobre o antigo modo de tirar fotografias com câmeras analógicas, nas quais havia um visor para ver através da câmera a cena enquadrada. Hoje, as máquinas digitais apresentam uma nova maneira de enquadrar, pois o visor foi substituído, em câmeras automáticas, por um monitor LCD que deve ser visto a uma distância de 30 centímetros dos olhos.



Figura 29. Sem título, autora, 2012.

Apenas para demonstrar qual foi o resultado do ato fotográfico acima do Rapaz 2, segue a foto:

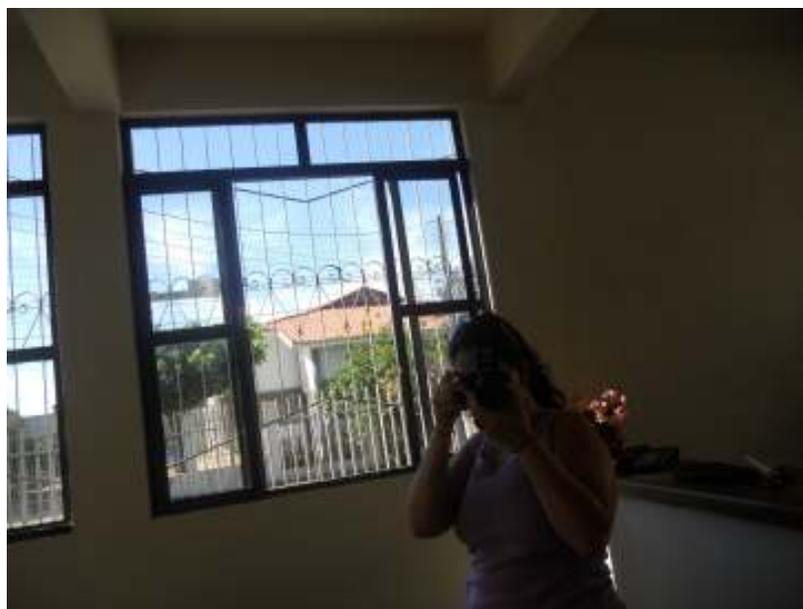


Figura 30. Sem título, Rapaz 2, 2012.

Na ocasião da descrição das fotos acima, foi feita em par porque elas formavam um diálogo entre elas e porque explicitavam o fato da direção da luz em relação ao assunto da foto, momento aproveitado para explicar que o contraluz causa na foto.

Com o decorrer das aulas os dois passaram a posicionar a máquina diferente. Deslocavam a mão e o braço para enquadrar o assunto de maneira diferente da obtida se a câmera ficasse na altura dos olhos.

As produções fotográficas foram analisadas do ponto de vista da linguagem fotográfica, tendo como base literatura específica da área.

CAPÍTULO 4 – RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os resultados apontam para a vontade dos fotógrafos deficientes visuais em participar do exercício fotográfico e assim atingir o reino visual de certa forma. Eles estão se aventurando pela fotografia em várias partes do mundo como Japão, Estados Unidos, México, França e Brasil. Tais exemplos explicitam a ideia de que fotografia e deficiência visuais não são termos excludentes e sim, não só podem, como devem conviver.

Para isso, fazem-se necessárias algumas práticas que pedem outras abordagens diante da fotografia. Como exemplo está a descrição atenta e detalhada de uma foto utilizando-se de termos que façam sentido para alguém que não tenha a referência visual.

As questões da descrição da imagem passam pelos critérios de seleção e evidenciam o posicionamento das pessoas frente ao tema da imagem e o que cada indivíduo salienta do que vê. Esse é um caminho particular e é transcorrido de maneira única e compartilhado com a verbalização dos termos presentes na foto. Pode-se, também, fazê-los tocar as principais linhas de composição da imagem, explicando como foi formado tal ângulo, devido às regras da perspectiva.

A apreciação das imagens pelos deficientes visuais acaba chegando no mesmo fim que as pessoas que não apresentam deficiência demonstram: a questão do gosto. Gostar ou não gostar da imagem está intimamente ligada ao repertório de cada indivíduo e vai depender da inclinação pessoal para a chegada da decisão de gostar ou não.

A expressividade dos resultados mostra os deficientes visuais como um grupo de pessoas colocadas à margem das questões visuais, sem que de fato isto seja obrigatório fazer.

Os deficientes visuais participam de ritos sociais nos quais a fotografia está presente, acompanham a proliferação das câmeras digitais que as fazem estar por

todos os lados, sendo impossível ignorar suas existências e por consequência seus produtos – as fotos.

Os três participantes apontaram o desenvolvimento que tiveram no campo fotográfico. O Rapaz 1 verbalizou da seguinte forma:

”O legal foi que a gente teve a noção maior de imagem, sobre os posicionamentos da imagem, você ensinou a lidar com a fotografia, explicou a questão do foco, da distância, do posicionamento que você pode pega para bater uma foto, tanto da câmera de lado sai de um jeito, de pé de outro dependendo. Se você vai tirar foto de você mesmo é de um jeito, se você vai tirar foto de outro é diferente. Depende como você quer pegar a pessoa. Para tirar foto de mim, por exemplo, se quiser fazer uma foto de mim mesmo, eu tenho que apontar a câmera para o meu rosto, não pode ficar muito perto, tem que ter uma distância um pouco maior. Você trabalhou os objetos, a questão das formas. Dentro da fotografia, além de você está tocando as fotos, ou mesmo não sendo em alto-relevo dá para você explicar. E eu achei legal da foto que às vezes ela transmite o que você quer dizer”.

A mudança da relação do Rapaz 2 já foi descrita acima, porém ainda cabe ressaltar que ele apontou que as pessoas não têm paciência para descrever a foto, que nunca ninguém tinha utilizado de meios para explicar a foto para ele. O Rapaz 2 declara: ”É difícil descrever foto, é difícil as pessoas falarem para a gente”.

O Rapaz 1, seu irmão, nesta ocasião interrompe e diz: “Na verdade, a gente não tem essa cultura de descrever foto”. Foi no momento seguinte a estas afirmações, que o Rapaz 3 descreveu a milésima foto da Amy Hildebrand. Ele foi seguido pela sua mulher que também descreveu a imagem.

Perguntados se gostaram da foto, o casal foi divergente, sendo que ele gostou e ela não. Já para o irmão, o Rapaz 1 disse que gostou porque era uma foto com natureza, pelo fato de ela estar no mar e declarou que quando estão

descrevendo a foto, ele sempre se imagina na situação. O Rapaz 2 disse que gostou pelo fato de ter duas descrições diferentes da mesma imagem.

Outro resultado expressivo foi o fato de os três participantes terem feito seus autorretratos. O Rapaz 3 ficou tão concentrado no exercício que foi necessário interferir e pedir outro tipo de imagens.

O Rapaz 2 fez algumas poucas imagens de si mesmo e no final já estava completamente familiarizado com a prática do autorretrato. O Rapaz 1 desde o começo do exercício do autorretrato mostrou-se desenvolto, mesmo quando o enquadramento não favorecia o reconhecimento de seu rosto.

Como aponta Ballestero (2003) no seu estudo sobre multissensorialidade de desenhos para cegos, no qual diz ser decisivo para esta prática do desenho – e aqui se pode afirmar da fotografia também- o fato de se evidenciar o processo e não o produto final. “A preocupação com o processo é muito maior que com o produto; o interesse se centra em verificar como o problema se manifesta nas atividades, nos procedimentos, e nas interações cotidianas” (p. 26). No site do projeto “Photovoice”, podemos encontrar a mesma opinião.

O primordial para que se inicie uma nova prática em relação aos deficientes visuais e às questões visuais, reside na necessidade de todo indivíduo se sentir inserido na sociedade da qual participa. Para alcançar este objetivo serão necessárias algumas alterações e adaptações nas atitudes e padrões vigentes.

O fato de não ser comum a descrição de fotografias para deficientes visuais é apenas uma entre várias situações que cabe a mudança de ações. Quando a teoria muda, muda o pensamento. Mudando o pensamento, muda a ação. Se esta prática for inserida no contexto geral, será possível o desenvolvimento natural de pessoas com deficiência visual no campo da fotografia e por extensão em domínios da ordem visual.

A velocidade com que os participantes da pesquisa demonstraram a assimilação dos conceitos trabalhados aponta para a possibilidade de dar

continuidade à proposta de fazer o deficiente visual manipular de maneira eficaz a fotografia, tornando-o cada vez mais íntimo desta linguagem. No documentário “Janela da Alma”, tem-se um exemplo desta situação. Bavcar é tão iniciado nas questões visuais que ao “ver” TV, consegue adivinhar qual é a imagem que acompanha o discurso oral da programação audiovisual.

Portanto, se houver estímulo, interesse e esforços em prol do desenvolvimento de novas abordagens em relação às questões visuais para indivíduos com deficiência visual e, da mesma forma, o desenvolvimento de ações que visam educar o sentido tátil para todos os indivíduos, portadores de impedimento visual ou não, o ganho virá em indivíduos mais sensíveis em relação à realidade do outro.

CAPÍTULO 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de percorrido o caminho da pesquisa, foi verificado um padrão estabelecido que aponta para a exclusão do deficiente visual do terreno visual. Não porque os deficientes visuais não podem ter a referência direta, mas sim porque todos – deficientes ou não – estão pré-condicionados a fazer essa exclusão.

Esse fato que pode ser revertido, caso uma nova postura perante o assunto for assumida, como mostram algumas iniciativas como os estudos para o ensino de desenho e fotografia para deficientes visuais, além da acessibilidade encontrada em audiolivros e exposições de artes com acessibilidade.

Os vários exemplos de práticas fotográficas exercidas por deficientes visuais citados no presente trabalho comprovam que a fotografia e a cegueira não excluem-se óbvia e mutuamente. Mas sim, podem e devem conviver oferecendo aprendizado e conhecimento aos deficientes visuais. As fotos de Amy Hildebrand e do Rapaz 1 trazem em comum a temática familiar. E quando postas lado a lado, demonstram que a linguagem fotográfica – é como qualquer outra linguagem – deve ser aprendida para ser usufruída como tal. A experiência de Amy reflete uma obra consistente advinda de uma estudiosa no assunto. O Rapaz 1 demonstra engatinhar em suas incursões iniciais no campo fotográfico. Sobre o desenvolvimento do Rapaz 3 e seus autorretratos evidencia-se um traço atual: o narcisismo, no qual as pessoas são dadas a curvar-se a contemplar suas próprias imagens.

Ou como Paco Grande, dotado de baixa visão, assim como o Rapaz 3, que dizia ser necessário reduzir a realidade em pequenas porções para poder observá-la em toda a sua grandeza. Então, o que o Rapaz 3 talvez estivesse buscando fosse saber como era seu rosto representado, uma curiosidade pura e simples sobre seus traços fisionômicos. Já o Rapaz 2 traz como grande transformação das aulas de fotografia a busca por entender como funciona a fotografia, antes tida como um pedaço de papel.

Porém, faz-se necessário ressaltar que os 3 participantes não conseguiram incorporar a fotografia fora das aulas dedicadas ao tema, pois em suas famílias e em seus cotidianos a inclusão da fotografia como uma possibilidade partilhada passa à margem.

Tal fato que vem na contramão do propósito que o conhecimento do mundo dado através das imagens leva ao maior trânsito da pessoa deficiente visual em diversas esferas. A prática da fotografia poderia propiciar o aprendizado como inclusão ao proporcionar aos deficientes visuais a sensação de pertencimento à sociedade que vivem. Ou seja, a fotografia poderia ser usada pelos deficientes visuais como recurso de socialização, pertencimento e integração à realidade que estão ligados, desde que houvesse um empenho partilhado, contando com a motivação da pessoa com deficiência visual e um interesse de interlocutores em oferecer descrições das produções.

O exercício da fotografia feita pelos deficientes visuais traz aos que enxergam uma forma de balizamento para estabelecer paralelo a sua prática, pois sem alguns padrões de comparação não se pode apreender a realidade. Também propõe um frescor na construção da percepção do mundo àqueles que se encontram anestesiados, apáticos e até mesmo cegos por tanto ver. É por isso que a fotografia para cegos extrapola as razões elementares, as quais sejam: porque eles podem, porque eles querem, para se comunicar e como recurso cognitivo dotado de alto grau de valor.

Para tal, é preciso que se construa um espaço de diálogo para que as práticas atentem para a satisfação de todos os sentidos e não o predomínio de um. A disposição para tal deve vir imbuída de vontade para configurar uma nova realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Rubem. A arte de ver. Disponível em <http://www.rubemalves.com.br/aartedeaver.htm> (acesso em 15/04/2011)
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2009.
- BALLESTERO-ALVAREZ, Jose Alfonso. *Multisensorialidade no ensino de desenho a cegos*. 2003. 121p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAVCAR, Evgen. *Le voyeur absolu*. Paris: Éditions Du Seuil, 1992.
- _____. *Memórias do Brasil*. São Paulo Cosac & Naify, 2003.
- _____. A luz e o Cego. In: Catálogo *O Ponto Zero da Fotografia* – Evgen Bavar. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.
- BECEYROS, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BELLATÍN, Mario. *Nunca se vê tanto quando no se puede ver*. Luna Cónea, México: Centro de la Imagen, 1999: p. 110- 113.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.
- _____. A pequena historia da fotografia. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 91-107.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: *O Olhar*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRISSAC, Nelson. Fotografando contra o vento. In: Catálogo *O Ponto Zero da Fotografia* - Evgen Bavar. Rio de Janeiro: Very Special Arts do Brasil, 2000.
- CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAC. *Percepções do visível: catálogo*. São Paulo: SENAC-SP, 2008. Catálogo da exposição percepções do invisível. p. 9.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, espelho do mundo. In: *O Olhar*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: um historia do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2010.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. São Paulo: Ed. Escala, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Maria Lúcia Batezat. *Desenho Infantil e seu ensino a crianças cegas*. Curitiba: Editora Insight, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994

DYER, Geoff. *O Instante Contínuo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens Polifônicas – Corpo e fotografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FLUSSER, Villém. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

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

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GULLAR, Ferreira. Barroco Olhar e Vertigem. In: NOVAES, Aauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GODED, Maya. *Flo Fox: Del negativo al positivo*, Luna Cónea, México: Centro de la Imagen, 1999: p. 120-123.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Quando falham as palavras. In: Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LUDKE, M. & ANDRÉ, M. E. D. A. *Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo, Brasiliense/ FUNARTE/ Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

MAGALHÃES, Fernanda. O Corpo Performativo de Evgen Bavcar. In: *Revista de Educação PUC-Campinas*. Campinas, n. 16, p. 73-78, junho 2004.

MITCHELL, W. J. T. Mostrando el ver: uma crítica de la cultura visual. In: *Estudios Visuales*, novembro 2003. Disponível em <http://www.estudiosvisuales.net> Acesso em: 23/03/2012.

_____. No existen medios visuales. In: BREA, José Luis (org.). *Estudios Visuales – la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madri: Akal, 2005. p.17-25.

RAMÍREZ, Josué. *Paco Grande: fotógrafo nomada con lazarillo*. Luna Córnea, México: Centro de la Imagen, 1999: p. 114-119.

REILY, Lucia. *Escola Inclusiva: linguagem e mediação*. Campinas: Papirus, 2008.

ROBERTS, Jason. *O viajante cego*. Cruz Quebrada, Portugal: Casa das Letras, 2006.

SACKS, Oliver. *Ver e não ver*. In: SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O olhar da mente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

_____. *A teoria geral dos signos: semiose a autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEPULVEDA, Carolina. *Fotógrafos ciegos: percepción en la invidencia y la desmitificación de la pureza visual*. 2008. 84p. Monografía (Licenciatura em Humanidades- Universidad de las Americas Pueblas, Cholula, Puebla, México 2008.

SOLARI, Guilherme. UOL Jogos. Além do Jogo: Daltonismo, acessibilidade e o cara que joga “Zelda” sem enxergar. São Paulo, Abril 2011. Disponível em: <http://jogos.uol.com.br/ultnot/multi/2011/04/27/alem-do-jogo-daltonismo-acessibilidade-zelda.jhtm> . Acesso: 27 de abril de 2011.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

_____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Jornal UOL JOGOS; TTPnível em: <http://jogos.uol.com.br/ultnot/multi/2011/04/27/alem-do-jogo-daltonismo-acessibilidade-zelda.jhtm>

Toun Ishii y la montaña encantada, Luna Córnea, México: Centro de la Imagen, 1999: p. 124 a 127.

FILMES:

A PROVA (The Proof 1991). Direção Jocelyn Moorhouse. Austrália: House and Moorhouse Films, 1991. (86min.)

JANELA DA ALMA. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2002. (73 min).

CÉU DE LISBOA (Lisbon Story). Direção Win Werders. Alemanha: Universal Estúdios, 1995. (100 min).

SITES:

http://www.yossimilo.com/artists/kohe_yosh/?show=0&img_num=5 , acesso em 01/02/2012.

http://henrybutler.com/photography_gallery_01 , acesso em 26/03/2012.

<http://www.gis.net/~fotoflo/> acesso em 15/04/2012.

ANEXO I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Eu, _____, RG _____, dou meu consentimento livre e esclarecido para participar como voluntário(a) da pesquisa: “*Olhe o que eu vi: a vivência da fotografia com pessoas com deficiência visual*”, sob responsabilidade da pesquisadora Maria Cecília Caxambu Caldas orientada pela Profa. Dra. Lucia Reily.

Esta pesquisa justifica-se pela necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a produção de imagens fotográficas por deficientes visuais sentido de compreender o(s) modo(s) de sua produção poética e criativa.

Através de critérios, escolhemos, além de você, outros colegas que freqüentam a ADEVIMAR- Associação dos Deficientes Visuais de Maringá.

A sua participação consiste em responder uma série de perguntas referentes ao seu processo de criação e recepção da mensagem fotográfica. As entrevistas serão realizadas entre janeiro a junho de 2012.

Em relação à possibilidade de qualquer *tipo de desconforto* com a situação da entrevista e de sua gravação, terá garantido o sigilo das informações, bem como o direito de interromper sua participação, se assim o desejar.

Dada a natureza do estudo, e por não oferecer riscos de quaisquer natureza, não está previsto nenhum tipo de *ressarcimento* ao participante; da mesma forma, os mesmos estão *isentos de qualquer ônus financeiro*.

Todos os dados serão utilizados com interesse estritamente acadêmico e tratados com rigor científico.

É garantido o sigilo dos dados coletados, sendo que os mesmos serão utilizados exclusivamente para fins didáticos e/ou científicos.

Os pesquisadores poderão ser contatados pelos emails abaixo mencionados.

Fui esclarecido(a) e tenho ciência,

Campinas, _____ de _____ de 2012.

Assinatura do Participante

Assinatura da Orientadora

Assinatura da Pesquisadora

Lucia Reily
lureily@terra.com.br

Maria Cecília Caxambu Caldas
caxcal@yahoo.com.br

ANEXO II

Questionário:

Por que você está frequentando as aulas de fotografia?

Qual o contato anterior que você teve com fotografias?

O que você espera atingir ao frequentar as aulas?

Na identificação da imagem, qual método é satisfatório: a descrição verbal ou o toque das linhas em relevo na foto impressa?

Existe uma sequência que deve ser respeitada para descrever a imagem?

O fato de fazer fotografias ajuda você a perceber melhor o mundo?

Você se sente satisfeito com o resultado das aulas?