

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Mestrado**

FOTOGRAFIA: CONVERSA COM IMAGENS, ENTRE A LUZ E AS TREVAS

Dânia Soldera

**Goiânia/GO
2014**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S685f Soldera, Dânia.
Fotografia[manuscrito] : conversa com imagens, entre a luz e as trevas / Dânia Soldera. - 2014.
138 f. : figs.

Orientadora: Profª. Drª. Alice Fátima Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2014.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1.Fotografia 2. Fotógrafos cegos 3.Fotografia – Imagens.
I. Título.

CDU – 77-056.262

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Mestrado**

FOTOGRAFIA: CONVERSA COM IMAGENS, ENTRE A LUZ E AS TREVAS

Dânia Soldera

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado/Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, sob orientação da Profa Dra Alice Fátima Martins.

**Goiânia
2014**



TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

- 1 **1. Identificação do material bibliográfico:** ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**
 1
 2 **2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor (a):	Dânia Soldera		
E-mail:	danisoldera@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	Capes
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	Fotografia: conversa com imagens, entre a luz e as trevas		
Palavras-chave: Imagem; modos de ver; tradução; fotógrafos cegos.			
Título em outra língua:	Photography: conversation with pictures, between light and darkness		
Palavras-chave em outra língua: Image, ways of seeing; translation; blind photographers.			
Área de concentração:	Arte, Cultura e Visualidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/06/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual		
Orientador (a):	Profª. Drª. Alice Fátima Martins		
E-mail:	profalice2fm@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a) _____ Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Mestrado**

FOTOGRAFIA: CONVERSA COM IMAGENS, ENTRE A LUZ E AS TREVAS

Dânia Soldera

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Alice Fátima Martins (UFG)

Orientadora

Profª Drª Marilda Oliveira de Oliveira (UFSM)

Examinador externo

Prof Dr Raimundo Martins (UFG)

Examinador interno

Profª Drª Suzete Venturelli (UnB)

Suplente externo

Profª Drª Rosana Horio Monteiro (UFG)

Suplente interno

RESUMO

A pesquisa intitulada *Fotografia: conversa com imagens, entre a luz e as trevas*, tem por objetivo responder à questão: O que é e como se dão os modos de ver? Desse modo, a proposta é problematizar o que é o ver e os modos de ver, principalmente no tocante às imagens fotográficas, e propor novas possibilidades para perceber e relacionar-se com as imagens. O olhar dos artistas fotógrafos cegos Teco Barbero, Pete Eckert e Evgen Bavcar é o ponto de partida para articular conceituações, apontamentos, problematizações e questionar a convicção oculocentrista que pensa o mundo imagético como pertencente apenas aos videntes. A fundamentação teórica tem raízes nos estudos da cultura visual que corroboram para pensar o ver, a fotografia e a reflexão dos deficientes visuais viabilizada pelo campo, e discutir questões como imagem, sua produção e alguns possíveis modos de ver e se relacionar com as imagens. A fotografia é colocada em debate para avançar nas reflexões referentes aos modos de ver, perceber, criar e pensar o ver que vai além. E pensa a descrição e a língua como elementos articuladores para a relação dos deficientes visuais com a fotografia e imagens de modo geral. Ao adentrar no universo da língua, a tradução surge como possibilidade para refletir sobre os modos de construção das imagens fotográficas pelos deficientes visuais. A estruturação desse processo de pensar o ver, perceber e se relacionar com as imagens, é tecida a partir da poética do 'ver', 'rever' e 'transver', metáfora proposta por Manoel de Barros. Apoia-se também, nas possibilidades da tradução, de Vilém Flusser, adentrando o campo de estudos da cultura visual. A pesquisa de campo, observação e coleta de dados foi realizada com um grupo formado por deficientes visuais e bacharéis em fotografia do curso de extensão *Alfabetização Visual*, SENAC-SP, onde os alunos aprendem a fotografar e manusear a câmera, fazem exercícios de sensibilização, percepção e criação de imagens, além de debates e reflexões sobre a produção fotográfica e imagética. A investigação aponta, dentre outras questões, que o ver não é algo exclusivo do olho e que ele é construído a partir das vivências, experiências e, principalmente, das percepções oriundas dos sentidos. O ver é uma construção que se apoia na visão, e que se completa nas sensações, memórias e imaginação. Buscando ampliar a discussão sobre os modos de ver são apresentados os relatos, processos e trabalhos fotográficos de Lelo Araújo, Ana Domingues e Josias Neto. Análises e interpretações que abarquem a produção destes fotógrafos cegos não são tecidas, pois o intuito da pesquisa é refletir a respeito das possibilidades do ver em sua riqueza de formas e manifestações, com isso, ampliar o conhecimento sobre a imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; modos de ver; tradução; fotógrafos cegos.

ABSTRACT

The research entitled *Photography: conversation with pictures, between light and darkness*, aims to answer the question : What are the ways of seeing and how are they given? Thus, the proposal is to discuss what is the seeing and what are the ways of seeing, especially regarding images, and propose new possibilities to perceive and relate to the images. The look of blind photographers artists Teco Barbero, Pete Eckert and Evgen Bavcar is the starting point for articulating concepts, notes, contextualizing and question the oculo-centrist beliefs that the world thinks the imagery as belonging only to the visionaries. The theoretical foundation is rooted in the study of the visual culture to think that corroborate the view, photography and reflection of visually impaired people enabled by the field, and discuss issues such as image, its production and some possible ways of seeing and relating to the images. The photograph is placed on debate to advance the reflection on the ways of seeing, perceiving, thinking and create the view beyond. And think the description and language as articulators for the visually impaired relationship with photography and images in general way. When entering the world of language, translation emerges as a possibility to reflect on ways of building the images for the visually impaired. The structure of the thinking process of the seeing, perceive and relate to the imaging, is woven from the poetics of 'see', 'review' and 'transverse' metaphor proposed by Manoel de Barros. Also relies, in the possibilities of translation, Flusser, entering the field of visual culture studies. The field research, observation and data collection was performed with a group of visually impaired and bachelors in travel photography Visual Literacy extension, Senac - SP, where students learn how to shoot and handle the camera, doing exercises to increase awareness, perception and imaging, as well as discussion and reflection on the photographic and image production. Research indicates, among other issues, that the seeing is not something unique of the eye and that it is built from the experiences, experiments, and especially the perceptions coming from the senses. The view is a construction that relies on vision, and is completed in sensations, memories and imagination. Seeking to expand the discussion on the ways of seeing, are listed the reports, processes and photographic works of Lelo Araújo, Ana Domingues and grandson Josiah. Analysis and interpretations that cover the production of these blind photographers are not woven, since the purpose of the research is to reflect upon the possibilities of seeing in its wealth of forms and manifestations, thus increasing the knowledge about the image.

KEYWORDS: Image, ways of seeing; translation; blind photographers.

AGRADECIMENTOS

Esses dois anos de pesquisa foram acompanhados por muitas pessoas que apoiaram, torceram e incentivaram o trabalho. Mesmos as pessoas que não acreditaram na proposta, foram importantes para esta realização, pois me fizeram buscar resultados consistente. Agradeço aos amigos e familiares que de longe e perto ajudaram para que esta conquista fosse possível.

Agradeço aos meus pais Irene e Frademir, e minhas irmãs Diana e Letícia, que sempre me confortaram, apoiaram e acreditaram que eu conseguiria. A minha segunda família: Nanah, José Eustáquio, Gysah e Lucas, que me acolheram e foram muito importantes nesse momento. E ao Matheus Moura por estar sempre ao meu lado e ser parte importante nesse processo.

À professora Dr^a. Alice Fátima Martins, minha orientadora e parceira de todas as horas, agradeço por ter acreditado na pesquisa e confiado em mim para acompanhá-la nessa troca intensa de conhecimentos e emoções. Agradeço toda paciência e carinho dedicados, os ensinamentos, os puxões de orelha e conforto nos momentos de crise. Muito, muito, muito obrigada.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, pela estrutura disponibilizada e apoio financeiro para a pesquisa de campo e viagens aos eventos. Aos professores com quem tive a oportunidade de conviver, aprender e estabelecer trocas nas disciplinas e pelos corredores.

Agradeço à banca de qualificação, principalmente aos professores doutores Rosana H. Monteiro e Raimundo Martins pelos apontamentos e orientações que colaboraram para a conclusão da pesquisa.

Agradecimento especial aos membros da banca de defesa do mestrado por terem aceitado o convite para participar desse momento importante para o encerramento do trabalho. Principalmente a professora doutora Marilda Oliveira de Oliveira, da UFSM, que se disponibilizou a fazer parte dessa história por meio de videoconferência. Agradeço a generosidade, disposição e dedicação de todos.

O muito obrigada especial ao professor João Kulcsár, por ter acolhido e acreditado na proposta. Por ter sido generoso e aberto as portas do curso de Alfabetização Visual para a realização da pesquisa. Agradeço a todos os participantes do projeto pelo carinho com que me receberam e o todo suporte dedicado, principalmente, à Shay, Gabriel, Pedro e Bê.

Agradecimento mais que especial à Ana Domingues, ao Lelo Araujo e ao Josias Neto pela disponibilidade em participar da pesquisa. Por terem aberto seus corações para a proposta e estarem sempre a disposição, entregues e preocupados para que o trabalho ficasse pronto a contento. Agradeço o empenho e, principalmente, pela generosidade.

Meu agradecimento sincero ao Lucas e Daniel que me receberam na sua casa em São Paulo e possibilitaram que a pesquisa de campo fosse realizada, sem eles esse processo teria sido mais difícil e solitário. Obrigada pelas várias vezes que abriram a porta da barraca de hospedes para me acolher.

Aos colegas e amigos feitos durante esses dois anos que acompanharam de perto minhas dúvidas e anseios, e sempre deram força para não esmorecer pelo caminho. Obrigada Maria Cláudia, Lara, Audnã e Marcelo pelas caronas diárias e pelo apoio. Aos meus amigos de muitos anos que ficaram lá no sul, mas que sempre estiveram presentes dando força nos momentos difíceis. E a minha psiqui Carol que mesmo de tão longe me ajudou quando mais precisei.

Obrigada a todos!

Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
VER, REVER E 'TRANSVER': CAMINHOS PERCORRIDOS.....	18
CULTURA VISUAL ALÉM DOS ARTEFATOS – Diálogo com as bordas.....	26
A conversar com imagens, do visual ao mental, da luz às trevas.....	31
FOTOGRAFIAS DO 'TRANSVER'.....	51
Dentre as cores o preto e branco – da descrição uma tradução.....	66
O ver além do olhar dos fotógrafos cegos.....	75
NAS TREVAS DA TRADUÇÃO A IMAGEM GANHA FORMA.....	93
Lelo Araujo.....	94
Ana Domingues.....	106
Josias Neto.....	115
DO QUERER SE FAZ O VER.....	129
NA CÂMARA ESCURA, IMPRESSÕES PROVISÓRIAS.....	144
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO E FILMOGRÁFICO.....	151

Lista de Ilustrações

Figura 1: Reproduções da série Ninféias de Claude Monet.....	42
Figura 2: Rinoceronte, xilogravura, 1515. Albrecht Dürer.....	46
Figura 3: Imagem extraída do filme À primeira vista, 1999, de Irwin. Winkler.....	48
Figura 4: Veronica, 1990. Fotografia de Evgen Bavcar.....	62
Figura 5: Babá Patchouli, 1986, Luiz Braga.....	65
Figura 6: Cena extraída do filme À primeira vista, 1999, de Irwin Winkler.....	70
Figura 7: Fotografia de Hanna Schygulla com a coruja de Athena, de Evgen Bavcar.....	80
Figura 8: Fotografia de Umberto Eco com pêndulo feita por Evgen Bavcar.....	81
Figura 9: Serene. Fotografia colorida em light paint de Pete Eckert.....	84
Figura 10: Blind girl, 2010. Fotografia em light paint de Pete Eckert.....	85
Figura 11: Fotografia de Teco Barbero para a campanha da ADD, 2010.....	88
Figura 12: João de Deus. 2013. Fotografia de Teco Barbero.....	90
Figura 13: Nossa Senhora na entrada da casa de Dom Inácio. Teco Barbero.....	93
Figura 14: Um olhar de São Vicente, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	96
Figura 15: Aproveitando o momento fotografado, 2013. Fotografia de Lelo Araújo.....	97
Figura 16: Metade de mim, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	99
Figura 17: Oportunidade para todos, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	102
Figura 18: O coração musicado, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	103
Figura 19: Lembranças ocultas, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	104
Figura 20: Dupla construção, 2013. Fotografia de Lelo Araujo.....	105
Figura 21: Meu show, 2013. Fotografia de Ana Domingues.....	112
Figura 22: Flores, 2013. Fotografia de Ana Domingues.....	113

Figura 23: Vento de luz, 2013. Fotografia de Ana Domingues.....	114
Figura 24: Espelho, 2012. Fotografia de Josias Neto.....	117
Figura 25: + Sentidos, 2013. Fotografia de Josias Neto.....	121
Figura 26: Performance, 2013. Fotografia de Josias Neto.....	122
Figura 27: Sala urbana, 2012. Fotografia de Josias Neto.....	124
Figura 28: Eros, 2012. Fotografia de Josias Neto.....	125
Figura 29: Visão, 2012. Fotografia de Josias Neto.....	127
Figura 30: Reminiscências, 2012. Fotografia de Josias Neto.....	128
Figura 31: Processo de produção da fotografia Acessibilidade. Todos tem o direito de ir e vir com total independência, de Josias Neto. 2009.	139
Figura 32: Acessibilidade. Todos tem o direito de ir e vir com total independência. 2009. Josias Neto.....	140

INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada *Fotografia: conversa com imagens, entre a luz e as trevas*, tem por objetivo responder à seguinte questão: O que é e como se dão os modos de ver a partir do olhar dos deficientes visuais? O intuito desta investigação é problematizar o que é o ver e os modos de ver, principalmente no tocante às imagens fotográficas, e apresentar outras possibilidades para perceber e relacionar-se com imagens. Para desencadear tal processo, tomamos o ponto de vista dos fotógrafos cegos, a fim de pensar os modos de ver, perceber e criar imagens e a construção de significados a partir delas. O olhar dos deficientes visuais põe em questão a convicção de que apenas aos videntes pertence o mundo imagético. Dessa forma, proporemos um ver que envolve outros sentidos, ampliando o campo.

Ao questionarmos a posição oculocentrista, ante as imagens, sugerimos formas diversas de perceber e criar sentidos com e a partir delas. É desse lugar que falamos, um terreno de limites tênues e indefinidos, em que as regras para o ver são efêmeras, fluidas, em constante transformação. Adentramos territórios que possibilitam às imagens modificar-se, adquirir novos sentidos e significados, depois de vistas, ao serem 'transvistas' por quem se relacione com elas. Para tanto, foi escolhido um grupo de fotógrafos cegos que participam do curso de extensão Alfabetização Visual, do Centro Universitário Senac-SP, Campus Santo Amaro, idealizado, construído e ministrado pelo professor Me. João Kulcsár, desde 2008. Desse grupo foram selecionados três fotógrafos com diferentes graus de deficiência visual severa para integrar a pesquisa. São eles: o músico Lelo Araújo, a pedagoga Ana Domingues e o graduando em Filosofia Josias Neto. Também fazem parte do curso outros professores e estudantes da instituição. No entanto, ele é voltado principalmente aos graduandos do bacharelado em fotografia. Além de aprender a fotografar e manusear a câmera, os deficientes visuais fazem exercícios de sensibilização, percepção e criação de imagens. Com o acompanhamento e

orientações dos bacharéis, eles também colaboram com os debates e reflexões sobre a produção fotográfica e imagética.

Um aspecto da construção deste texto merece ser apontado para que a leitura não fique comprometida: a escrita na primeira pessoa do plural. Entendemos ser este o momento para uma breve explanação a respeito. A escolha da escrita e narração na primeira pessoa do plural, o nós, não é fortuita, e muito menos decorre de algum demagogismo acadêmico. Essa escolha resultou da maneira como nos propomos a encarar a pesquisa e o ver. Antes de iniciá-la, tínhamos outras concepções a respeito da imagem, dos modos de ver, perceber e pensar sobre ela. Durante o percurso, também nossos modos de encarar, pensar e sentir o assunto foram mudados e estão em processo de ampliação. Por essa razão, quando falamos *nós* é porque os nossos modos de ver também estão em suspenso e incluídos na construção pelo 'transver'. Esse 'transver' só ocorre no encontro com o outro, que, por sua vez, toma forma ativa no 'transver'. O *outro*, sejam os teóricos ou os colaboradores, ao encontrar o eu do pesquisador, faz surgir o *nós* da narração, e pensar no 'transver'. E é dessa maneira que propomos, àqueles que tiverem contato com o texto, que leiam. Propomos que façam uma leitura que, contaminada pelos conhecimentos prévios de cada um, permita rever os conceitos e argumentos apresentados e assim ver além, 'transver' o já conhecido e, quem sabe, ampliá-lo.

Uma pesquisa tem sempre em sua base uma orientação metodológica que estrutura e organiza sua elaboração. O primeiro capítulo, nomeado *Ver, rever e 'transver': caminhos percorridos*, cumpre esse papel e apresenta a construção metodológica desta pesquisa narrativa. Ele foi trazido para introduzir o texto por indicar as escolhas feitas durante o processo de investigação e escrita. A abordagem utilizada não segue um modelo usual, mas resulta da reunião de uma metáfora do poema de Manoel de Barros em *As lições de R. Q.* e dos conceitos de tradução elaborados por Vilém Flusser. Fazemos uso dos escritos desses dois autores para problematizar e provocar reflexões sobre alguns possíveis modos de ver e se relacionar com imagens, partindo do referencial do olhar dos deficientes visuais para esse fim. Tal abordagem foi priorizada por proporcionar outras formas de relação com as imagens, a questão do ver e, a leitura e construção dos argumentos do texto.

Para contextualizar o desenvolvimento do processo reflexivo bibliofilmográfico, elaboramos o capítulo *Cultura visual além dos artefatos – diálogo com as bordas*. A proposta é promover um diálogo reflexivo com os teóricos e filósofos sobre os modos de ver a partir de enfoques nos pensamentos de teóricos, pesquisadores e filósofos da área dos estudos da cultura visual, da imagem e da fotografia, para problematizar questões a respeito dos modos de ver, tendo como eixo norteador o trabalho dos fotógrafos cegos. A discussão tem início com o reconhecimento do campo epistemológico de estudos da cultura visual em que a pesquisa se situa. Nele apresentamos algumas abordagens e apontamentos conceituais que fundamentam o trânsito dos tantos possíveis modos de ver problematizados e construídos em diálogo com os pontos de vista de três fotógrafos cegos; o brasileiro Teco Barbero, o estadunidense Pete Eckert e o esloveno Evgen Bavcar. É nesse terreno que encontramos espaço para pensar sobre os modos de ver com base na produção fotográfica dos deficientes visuais.

Em *A conversar com as imagens, da luz às trevas*, que encerra o segundo capítulo, a narrativa inicia colocando em discussão o que são as imagens. Nesse processo propomos pensar sobre o ato de ver e relacionar-se com elas. A perspectiva adotada parte do contexto de indivíduos que não enxergam e que produzem e pensam as imagens, mais especificadamente imagens técnicas, com base em seus próprios referenciais – assim como nós, videntes, o fazemos. A intenção de buscar esse ponto de vista para abordar as imagens, é fugir do senso comum e, também, ampliar as concepções acerca do que são imagens e como as percebemos. Partiremos da abordagem da imagem tanto quanto artefato cultural¹, superfície plana e física, como enquanto processo mental de construção da cena e elaboração imagética² interior de cada um. Dessa forma, partimos para discorrer quanto às imagens técnicas, neste caso as imagens fotográficas. Não propomos conclusões e nem possuímos respostas para os apontamentos levantados, mas

¹ A imagem pensada como artefato cultural expressa valores de uma determinada sociedade, nos remete ao seu imaginário social, podendo assim trazer a tona as teias culturais do tempo e espaço estudados. Segundo Barbosa e Cunha (2006, p.12): “Cultura não estaria apenas nos artefatos, mas também em hábitos, valores e comportamentos que precisavam ser apreendidos pela observação e registrados”. Ora, os historiadores não são antropólogos, mas podem servir-se de técnicas e métodos para constituir a pesquisa histórica.

² Segundo Aumont (1993, p.121), o imaginário como domínio da imaginação, compreende-se como uma faculdade criativa produtora de imagens, que podem vir a ser exteriorizadas de alguma forma concreta a posteriore. Antes das imagens serem concretizadas, elas passam pelo pensamento, pelas formações imaginárias dos seres humanos.

tecemos algumas considerações que auxiliarão a refletir sobre o nosso olhar acerca do mundo e das imagens produzidas nele. Nossa intenção é provocar um deslocamento de olhar, para que não pensemos que há apenas um modo de ver e interpretar imagens.

No terceiro capítulo, *Fotografias do 'transver': o que surge entre o kolossos e quem olha*, delineamos uma reflexão a respeito das produções fotográficas de modo geral, estabelecendo diálogos com pesquisadores e filósofos como Evgen Bavcar, Vilém Flusser, Susan Sontag e André Rouillé, dentre outros, que se dedicaram a pensar sobre o assunto. Não pretendemos aprofundar na história da fotografia, mas abordar questões referentes às imagens técnicas que possibilitem ampliar entendimentos acerca da sua produção e outros modos de ver, relacionar e interpretá-las. Pensamos a fotografia como fonte produtiva para o 'transver', pois entendemos que a imagem não é fechada em si e produz sentidos a partir das relações com quem se dispõem a ver, rever e 'transvê-la', permitindo-se contaminar por suas emoções, memórias, referências e sensações.

Integra também o terceiro capítulo o texto *Dentre as cores o preto-e-branco – da descrição uma tradução*, em que abordamos a relação da palavra com a imagem, com base nos argumentos do filósofo tcheco Vilém Flusser. São ampliadas questões sobre as possibilidades de criação de realidades/imagens existentes na palavra, na descrição e na tradução a fim de colocar em discussão aspectos da produção fotográfica dos cegos e do modo como eles percebem e constroem as imagens, se relacionam e criam sentidos a partir delas. O capítulo é encerrado com o texto *O ver além do olhar dos fotógrafos cegos*, em que são abordados os modos de ver e apresentamos uma pequena mostra da produção dos fotógrafos cegos Evgen Bavcar, Pete Eckert e Teco Barbero. Entre outras particularidades, são trazidos os posicionamentos desses fotógrafos para com suas criações e o meio em que vivem, bem como, a forma como veem e se relacionam com as imagens.

No quarto capítulo, *Nas trevas da tradução a imagem ganha forma*, apresentamos os relatos, fotografias e processos de criação dos fotógrafos cegos Lelo Araujo, Ana Domingues e Josias Neto, participantes da pesquisa. Optamos por discorrer separadamente sobre eles, para manter a clareza de ideias e particularidades presentes nos relatos de cada um, e assim, dar o devido espaço e

tempo para a compreensão de seus processos. O objetivo deste trabalho é propor reflexões a respeito dos diferentes modos de ver e, suas possibilidades de criação e relação com a fotografia.

O quinto capítulo, *Do querer se faz o ver*, situa, conceitualiza e discorre sobre os cursos de fotografia oferecidos para deficientes visuais no Brasil, principalmente o curso de extensão em alfabetização visual do Senac-SP. Apresenta alguns dos trabalhos desenvolvidos na área e também os fotógrafos com deficiência visual que participam da pesquisa e suas produções.

Para fechar a construção do texto, mas sem encerrar o assunto que se mostra latente por novos pontos de vista, traçamos algumas considerações em suspenso, como indicado no título: *Na câmara escura, impressões provisórias*.

VER, REVER E 'TRANSVER': CAMINHOS PERCORRIDOS

Toda pesquisa nasce de uma pergunta gerada por uma dúvida, inquietação ou uma curiosidade. Esta que escrevemos e apresentamos a vocês agora faz parte de um antigo e longo processo de interesses sobre os indivíduos com deficiência visual e suas formas de se relacionar com o mundo. No entanto, a relação deles com a fotografia como provocação para refletir sobre os modos de ver surge a partir do contato com o assunto numa disciplina de graduação que trata da arte e educação especial. Foi nesse contexto que tomamos conhecimento do trabalho fotográfico desenvolvido pelo filósofo, historiador e esteta esloveno Evgen Bavcar. Após conhecer esse trabalho a curiosidade aumentou e, por meio de pesquisas na rede internacional de computadores, descobrimos não se tratar de uma exceção, e, sim, que existem muitos outros deficientes visuais mostrando ao mundo a produção em imagens de seus olhares interiores. Bavcar, é um dos principais responsáveis por motivar as iniciativas já realizadas e ainda em desenvolvimento, tanto de cunho individual quanto a partir de cursos e oficinas, aqui no Brasil, que possibilitam aos deficientes visuais produzir e divulgar suas imagens por meio da fotografia. Alguns dos profissionais que inspiraram a busca por conhecer mais sobre esse universo e suas produções serão apresentados ao longo do texto, e, ao final do segundo capítulo reservamos um espaço para falar um pouco mais dos trabalhos de Bavcar, bem como de Pete Eckert e Teco Barbero, referenciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

De modo geral, quando se fala sobre fotografia feita por cegos, a primeira pergunta com aparente desconfiança que surge é: mas como um cego fotografa? Bavcar sempre responde a essa questão afirmando que o importante não é saber o como, mas sim, o porquê. Afinal, o processo fotográfico não diverge, o mecanismo é o mesmo, selecionar uma cena, posicionar a câmera e acionar o botão. A motivação que desencadeia este processo é o mais importante. Cada fotógrafo tem sua própria intenção. Os resultados, as imagens evidenciam os interesses de cada um.

O que propomos e traçamos aqui é um delineamento dos aspectos teóricos e reflexivos articulados na metodologia. Não é uma abordagem metodológica fechada nos passos da pesquisa, mas sim a reunião de alguns escritos de autores que constroem o nós e confirmam a voz que estrutura e conduz o trabalho.

Um ponto importante para iniciar a discussão é a categoria *ver*. A abordagem utilizada para refletir e problematizar os modos de ver é pensada a partir de um trecho do poema *As lições de R.Q.* de Manoel de Barros. Corroboram para esse argumento o breve apontamento de Ferreira (2010), com base na epígrafe do livro *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, que entende o ver em três modos. O “‘ver por ver’, sem o ato intencional do olhar e um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo, um ‘ver depois de olhar’” (FERREIRA, 2010, p. 2). Mas, para Saramago, o ver ativo não é suficiente, é preciso apurar ainda mais o ver, e reparar.

No poema *As lições de R.Q.*, de Manoel de Barros, encontramos a síntese do que entendemos ser os diferentes modos de ver e a possibilidade de adotá-los como metodologia.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
 A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo. (BARROS, 2001, p.75)

O trecho “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo” fornece as pistas para pensar como o nós é construído para

refletir sobre os modos de ver. O primeiro contato se dá com base no dado apresentado, “o olho vê”. O ver, como apontado anteriormente, não se dá unicamente pelo olho, mas é o contato inicial com a imagem. O ver é entendido aqui, como a fonte dos dados brutos percebidos pelos sentidos.

“A lembrança revê”. Esse seria então o segundo momento, quando olhamos a imagem associada à memória – nossa galeria interior, como fala Bavcar-, e dá corpo às formas. Esse então seria o “o olhar depois do ver”, o olhar que 'repara'. O parar para rever a imagem a partir dos próprios repertórios. Ver os dados brutos e juntamente com as informações preexistentes reparar no que foi visto. Assim como a voz da narrativa que ao entrar em contato com novos dados/textos começa a 'revê-los' com base no que já conhece.

Já a expressão “a imaginação transvê” é evocada no momento em que a imagem cria sentidos, se constrói. É no 'transver' que as imagens, para Bavcar, se tornam visíveis, e ele pode ver além do que é visto. No 'transver' propomos as outras maneiras de ver imagens. Não é apenas na aproximação inicial e nem na revisitação à memória, é no momento que nos colocamos a 'transver' que realmente vemos as imagens, com o terceiro olho. No 'transver' as imagens criam significados diferentes para cada um e o nós elabora seus apontamentos a respeito do que foi visto.

É importante frisar que o 'transver' construído pelo nós traz possibilidades para pensar o ver, e não conclusões ou afirmações finalizadas ou fixas. Não devemos considerá-lo como única forma. Ao contrário há sempre espaço para novos olhares. Pois, como ressalta Ostrower

quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. (...) A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitando, se dá uma nova abertura. (...) Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (1977, p. 27)

Em resumo, o 'VER', 'REVER' E 'TRANSVER' são tidos como forma de aproximação e de relação com as imagens técnicas e como possibilidade de ler a pesquisa. Sendo assim:

- VER – LER – é a primeira aproximação com a imagem, e, também, o pensar a respeito do projeto e se aproximar do assunto, buscando as fontes teóricas;

- REVER – RELER – 'rever' a imagem a partir dos próprios repertórios; ir a campo e juntamente com os dados brutos 'rever' o assunto, voltar modificado;

- TRANSVER – TRANSLER – depois de 'rever' é no 'transver' que outras imagens tomam forma; com base no que foi apurado e já se sabe, amplia-se os conhecimentos a respeito do ver e das possibilidades oferecidas/encontradas nos modos de ver e nas fotografias feitas pelos cegos. A partir da transformação do conhecido é no 'transver' que os debates e diálogos se estabelecem e o conhecimento é construído e ampliado.

Já o que entendemos da tradução, como metodologia, foi estruturado com base nos escritos de Vilém Flusser no texto *Para uma teoria da tradução* (2014) e no livro *Língua e realidade* (2004). Refletir sobre a tradução e suas possibilidades de construção de “realidades”, e aqui principalmente de imagens, se constitui com parte fundamental nesse trabalho.

Quando se fala em tradução, inicialmente relacionamos a um texto traduzido de uma dada língua para outra. Mas também pode ser tradução de palavras em imagens, de imagens em palavras e em imagens novamente. A narrativa reflexiva em construção tem como intento traduzir o que se pensa a respeito da fotografia, os modos de ver e criar imagens problematizado pelos fotógrafos cegos que integram essa pesquisa.

A produção imagética dos deficientes visuais e o que eles pensam sobre elas, sobre a busca por elas, o ver e os modos de ver que se constroem com e a partir delas e de como isso interfere, amplia e elabora seus próprios modos de ver e construir imagens mentais e visuais.

Pensamos a tradução também como códigos da língua e suas particularidades nem sempre traduzíveis da mesma forma, enquanto tradução do conceito para a fotografia e da fotografia que comunica com quem a vê. O mesmo ocorre desde a fotografia para a tradução da imagem por meio da descrição, ou seja, da imagem para a palavra e depois da palavra em nova imagem. Muitas vezes os limites da língua e linguagem explicitam impossibilidades na tradução, que

obrigam outras aproximações também entre as realidades, de certo modo, traduzidas.

Encontramos no campo de estudos da cultura visual como o lugar possível para o delineamento e realização dessa pesquisa. Um terreno fértil para novos pontos de vista que agreguem sentidos e conhecimento aos assuntos mais variados assuntos ao dar espaço para que os indivíduos os pensem com base nos seus referenciais. Buscamos esse campo enquanto epistemologia que possibilita outras maneiras de ver e pensar a imagem, bem como as produções que transpõem as fronteiras, saem das bordas e comunicam com o centro. Segundo Dias (2011), a educação da cultura visual inclui todos os tipos de relações de ensino e aprendizagem acerca da visualidade e seus artefatos culturais. Ela se dá como uma possibilidade para compreender os processos cognitivos entre os que criam e aqueles que estabelecem algum tipo de relação com as visualidades do cotidiano, e de como suas experiências e o entorno interferem nesse momento.

Martins, R. observa que os estudos da cultura visual surgem nos trânsitos e entrecruzamentos dos fenômenos visuais tornando-se “um campo amplo, múltiplo, em que se abordam espaços e maneiras *como a cultura se torna visível e o visível se torna cultura*” (2004, p. 160). Ao nos desterritorializarmos, rompemos nossos limites, as bordas e criamos espaço para a construção, ao menos temporária, de tantos outros. Para Mossi “o território pode ser analisado enquanto espaço no tempo não estanque que engloba tensões internas múltiplas e oferece contornos os quais estão em autoformação constante, tal como a própria subjetividade” (2012, p. 2128).

O campo de estudos da cultura visual é um espaço para colocar em debate as produções imagéticas dos fotógrafos cegos sim, mas, principalmente, ele oportuniza ouvir o criador. Nesse terreno não somente os discursos dominantes tem relevância. Por essa razão é possível que os fotógrafos cegos pontuem, reflitam e construam saberes a respeito das fotografias e também tracem concepções com relação a percepção das imagens, dos modos de ver e criar. Ao repensar os apontamentos de Dias (2011) sobre a epistemologia da fronteira, percebemos que o conhecimento não precisa se consolidar obrigatoriamente do centro para a periferia, para as bordas. E que os antes renegados agora podem comunicar, levar para o

centro os seus saberes e construir conhecimento a partir do seu local de fala. Ou seja, nesse território as fronteiras são móveis, e os fotógrafos cegos têm a possibilidade de mostrar, conceber e pensar a fotografia, os modos de ver e perceber as imagens e o mundo com base em seus próprios repertórios. Não são apenas os videntes os autorizados a discorrer a respeito das imagens, do ver e da fotografia dos cegos. Aqui onde centro e bordas são mesclados os deficientes visuais produtores de imagens técnicas problematizam, buscam e apontam respostas para o próprio trabalho. E, conforme salienta Raimundo Martins, para que se possa pensar questões desse tipo, “em sua complexidade, é imperativo que se abandonem os modelos de pensamento dualistas, lineares, em favor de associações múltiplas, que busquem construir interpretações em diferentes níveis de categorias teórico-conceituais” (2012, p. 212).

A pesquisa de campo é sempre muito importante num trabalho, possibilita ampliar conceitos e aprendizagens por vezes não encontradas no aporte teórico. Ela proporciona compreender melhor o objeto de estudo. Para fazer possível a investigação, iniciamos a busca por cursos que oferecessem aos deficientes visuais a oportunidade de fotografar e pensar as imagens. Encontramos em São Paulo um curso de extensão de fotografia para deficientes visuais oferecido pelo curso de bacharelado em fotografia do Centro Universitário SENAC - Campus Santo Amaro-SP. O curso/projeto chamado *Alfabetização Visual*³, elaborado e coordenado pelo professor João Kulcsár, é oferecido para a comunidade deficiente visual que deseja aprender a fotografar. E também para os alunos do bacharelado em fotografia com o intuito de capacitar estes profissionais para atuarem como educadores em projetos socioculturais de modo mais reflexivo e crítico, como destaca Kulcsár, em entrevista.

O curso é também aberto para outros alunos, professores e pesquisadores quem se interessam pelo assunto e buscam aprender e entender mais sobre o universo que envolve a fotografia feita pelos deficientes visuais. Exceto com relação aos alunos matriculados, os demais integrantes do projeto têm liberdade de deixá-lo a qualquer momento e também de voltar quando desejarem. Os encontros/aulas

³ O conceito de alfabetização visual foi desenvolvido pelo professor João Kulcsár em sua pesquisa de mestrado, na Universidade de Kent (Inglaterra), nos anos 90, e na Universidade de Harvard (Estados Unidos), onde esteve como professor visitante em 2002 e 2003.

são semanais. Uma característica importante é que o grupo sempre muda, se amplia a cada reunião, pois sempre há tanto educadores e pesquisadores quanto deficientes visuais que o procuram para ampliar e agregar conhecimentos. Um dos objetivos primeiros do projeto é desenvolver a fotografia participativa com pessoas com deficiência visual, em que eles aprendem fazer da fotografia meio de expressão criativa e inclusão social, e assim, ao mostrar suas percepções sobre o mundo, podem sensibilizar o público com relação à comunidade cega. Além disso, a prática fotográfica é “usada como ferramenta para desenvolver a alfabetização visual, a habilidade de entender este sistema de representação, associado a possibilidade da livre expressão através da imagem” (KULCSÁR, 2014). Nos encontros, os deficientes visuais, além de aprender a fotografar e manusear a câmera, participam e propõem, juntamente com os demais presentes, exercícios de sensibilização, percepção e criação de imagens, além de debates e reflexões sobre a produção fotográfica e imagética.

A pesquisa se iniciou com duas viagens a São Paulo que permitiram participar dos encontros semanais e da realização de uma oficina de fotografia para cegos ministrada no estande do Senac durante a REATECH – Feira Internacional de Tecnologias em Reabilitação, Inclusão e Acessibilidade.

O grupo é relativamente grande e tem participantes regulares, mesmo sendo aberto a novos integrantes. Alguns deficientes visuais estão desde o início do curso em 2008. Outros participam há dois anos, ou cinco meses. Fazem parte do projeto também estudantes do curso de bacharelado em fotografia e do curso de comunicação visual, alguns desde que o trabalho iniciou, e outros que o buscaram com o decorrer dos semestres. Dentre esses, escolhemos como colaboradores cinco fotógrafos cegos, três estudantes e o coordenador para integrar a pesquisa.

As duas inserções realizadas no campo possibilitaram conhecer os participantes e um pouco mais a respeito do funcionamento do curso, o que permitiu as escolhas e estruturação do trabalho. Além da pesquisa teórica e observação de mais alguns encontros semanais, a reunião das informações se deu por meio de entrevistas individuais semiestruturadas, diálogos e reflexões com os colaboradores. Também constituem o corpo desta pesquisa as imagens técnicas criadas pelos fotógrafos cegos e os registros produzidos durante o processo. A partir

disso, tudo o que foi lido, pensado e escrito foi 'transvisto' para refletir a respeito dos modos de ver mediados pelos aspectos da percepção e tradução.

Ao iniciarmos essa aventura, que foi desenvolver a pesquisa de mestrado, tínhamos dúvidas quanto àquilo que encontraríamos, mas também algumas convicções. Uma delas é que buscamos problematizar e refletir sobre os modos de ver dos fotógrafos cegos. Para tanto, optamos por deixar que eles mesmos, Ana Domingues, Lelo Araujo e Josias Neto, decidissem quais de suas imagens fariam parte do trabalho. Entendemos que escolha partindo de nós, o olhar já não seria mais o deles, se tornaria o nosso olhar de pesquisadores sobre suas fotografias. Essa opção foi adotada no capítulo Nas trevas da tradução, a imagem ganha forma, em que apresentamos as reflexões dos fotógrafos supracitados sobre suas produções e modos de ver. Nossas reflexões são parte integrante da pesquisa como um todo, acompanhadas dos argumentos dos teóricos, fotógrafos e filósofos pesquisados. A pesquisa não vem tratar das questões de acessibilidade, inclusão ou sobre a deficiência visual em si. Nos propomos aqui mais do que discutir o que é o ver, queremos entender o ato de ver, algo que não é exclusividade de quem tem visão normal. Que o ver, assim como destaca Eisner (2008) “não é um ato individual, mas uma experiência social compartilhada”, pois quando vemos algo nossos olhos estão cheios de concepções que afetam o modo como vemos e, também, somos afetados pelo contexto cultural em que vivemos e de onde a imagem se situa. E que o ato de ver é uma construção que vai além do visual. Para tanto, buscamos o ponto de vista dos fotógrafos cegos para mostrar com a pesquisa que o ver é mais que o olho e que a imagem não se restringe a isso.

CULTURA VISUAL ALÉM DOS ARTEFATOS – Diálogo com as bordas

A motivação de pesquisar a respeito dos modos de ver a partir do olhar dos deficientes visuais está calcada em antigas inquietações referentes a como se dá o acesso destes indivíduos às produções artísticas bidimensionais. Tal fagulha desencadeou processos de busca e reflexão acerca das relações da arte, suas linguagens e especificidades no tocante aos 'limites' e potencialidades do contexto da ausência da percepção pela visão. Esse primeiro contato com o assunto impulsionou a vontade de entender melhor a vivência de pessoas cegas no cenário contemporâneo, de tendências oclocentristas, principalmente suas singularidades e potencialidades na recepção, percepção e construção de imagens. O interesse de trabalhar tais questões a partir de imagens técnicas, especificamente a fotografia, surgiu principalmente do contato com o trabalho e, posteriormente, relatos e reflexões do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar.

Num primeiro momento, parece ser uma tarefa muito difícil, para não dizer impossível, imaginar que indivíduos cegos estabeleçam qualquer relação com imagens. Mas consideramos que, no cenário contemporâneo, parte significativa das informações que nos chegam diariamente são imagéticas, informações visuais de todos os tipos, veiculadas por diferentes mídias. Assim, não podemos ignorar o fato de que, de alguma maneira, os cegos também se relacionam com elas. Se eles vivem em um mundo oclocentrista, transitam entre imagens, estas fazem parte do seu dia a dia e, conseqüentemente, do seu repertório. Baseados apenas nesse argumento já podemos supor que sim, os cegos vivem imagens, percebem-nas, constroem significados a partir delas e também são tocados a produzi-las.

Ao pensar que “uma educação para a cultura visual não implica na formulação de regras para o olhar e muito menos uma expectativa de generalizar ou ‘universalizar’ modos de ver e interpretar” (VALENÇA e MARTINS, 2007, p. 888), percebemos nesse campo de estudos a abertura epistemológica que possibilitaria

colocar em questão o ato de ver e ao território de fronteiras cambiáveis por onde o olhar do cego poderá nos guiar e permitir ampliar discussões sobre a imagem. Parte dessa motivação advém das inquietações levantadas pelo teórico da cultura visual W. J. T. Mitchell, quando diz que “do ponto de vista sensorial todas as mídias são ‘mistas’” (MITCHELL, 2009, p. 167). Ou seja, independentemente de suporte ou técnica, a visão é apenas um dos vários sentidos estimulados pelas produções artísticas e demais artefatos que constituem a cultura visual. Entendemos, com isso, que a fruição de uma imagem visual está além dos limites da visão, o que implica uma abrangência ampliada das possibilidades de percepção. Outra questão apresentada pelo autor e que, de certa forma, confirma e instiga o pensamento anterior, refere-se ao que venha a ser uma alfabetização visual. Mitchell cita os experimentos do cientista e pesquisador Bishop Berkeley, o qual – por meio de experiências empíricas com pessoas que recuperaram a visão após longo período de cegueira – relata a dificuldade da reabilitação visual. Situação também descrita por Oliver Sacks no texto “Ver e não ver” (1995), sobre o caso de Virgil⁴, um homem de cinquenta anos cego desde a infância em decorrência da retinose pigmentar (doença sem correção até os dias atuais) e catarata. Virgil passou por cirurgias para remover as espessas cataratas e teve seu dia a dia acompanhado pela noiva Amy, que iniciou um diário no dia seguinte à operação. Já no segundo dia Amy relatou alguns problemas com relação à reabilitação visual de Virgil: “Tentando se adaptar à visão, é difícil passar da cegueira à visão. Tem que pensar mais depressa, ainda não é capaz de confiar na visão. [...] Como um bebê aprendendo a ver, tudo é novo, excitante, amedrontador, está incerto sobre o que significa ver” (SACKS, 1995, p. 72). Tais situações apontam para a necessidade de uma “‘linguagem visual’ que requer a coordenação de impressões ópticas e táteis a fim de construir um campo visual estável e coerente.” (MITCHELL, 2009, p. 174). Um campo visual se estabelece e recria com base nas diferentes percepções sensoriais. Esse deslocamento do olhar é propiciado por um campo de estudos que não estabelece fronteiras fixas, e abre precedente para o caminhar nesse terreno partindo das bordas e deslocando o centro, provocando fissuras e estranhamentos, ao mesmo tempo em que se transforma.

⁴ A história de Virgil foi adaptada e romanceada pelo diretor Irwin Winkler no filme “À primeira vista”, de 1999, Irwin Winkler.

É neste aspecto que percebemos os estudos da cultura visual como um terreno aberto, flexível e possível de se problematizar tais questões. Para complementar essa ideia, Dias (2011) apresenta o pensamento de Mignolo a respeito da epistemologia de fronteira, que “incentiva o desenvolvimento de um 'outro pensamento', deslocando os binários eu/outro (...), e provocando um deslocamento de rígidas noções expectativa, análise de imagens, modos de ver, questões de posicionalidade” (DIAS, 2011, p. 89). É dessa forma que o problematizamos, como um local que possibilita o surgimento de um outro pensamento e de outros modos de ver. Evgen Bavcar, fotógrafo e filósofo esloveno, cego desde os 12 anos em decorrência de dois acidentes, também trata desse trânsito, quando fala do seu lugar entre dois mundos, ou nos dois mundos ao mesmo tempo, o mundo dos videntes e dos cegos, do visível e do invisível, da luz e das trevas, da imagem e do verbo, do fotógrafo que mesmo cego produz imagens e reflete a respeito delas e da possibilidade de ver além delas.

Por mais que, ao falarmos dos estudos da cultura visual, num primeiro momento, o associemos diretamente à visão, este é um campo de estudos que parece mais próximo da experiência com a imagem. Ou seja, abarca também a possibilidade de aproximação com a não visualidade – expressão aqui empregada para falar da ausência da visão em níveis profundos da deficiência visual, ou simplesmente, a cegueira –, pois não limita seu foco apenas a descrições formais ou significados dos elementos que compõem a imagem. Ele possibilita uma conversa com as imagens fotográficas a partir de outras perspectivas, outros sentidos e experiências individuais. Desse modo, destacamos Aguirre quando aborda o “trabalho com a cultura visual a partir da perspectiva da experiência” (2011, p. 88). Pensamos nesta como a experiência de vida e de mundo, e, também, como uma referência que para o cego se dá por meio das suas memórias. No campo de estudos da cultura visual as formas/elementos visuais não são tomados como fontes únicas de informação, abrindo espaço para que a bagagem de conhecimentos do indivíduo faça parte das impressões, compreensões e interpretações que formará, quando em contato com uma fotografia, por exemplo.

Se a educação da cultura visual, como apontada por Dias (2011, p.39), entende que “diferentes formas de produção da cultura visual possam ser

estudadas e entendidas de um modo mais relacional e contextual”, por que não pensar um pouco mais, também, com relação às diferentes formas de percepção dos artefatos da cultura visual? Pois, como destaca Mitchell (2009), não existem mídias puramente visuais, ou seja, não apenas vemos uma imagem, com também podemos percebê-la pela audição, olfato, paladar, tato, e ainda por nossas memórias, os registros pessoais de contatos e experiências anteriores. Conhecer as ideias de estudiosos como os mencionados nesse trabalho abre precedente para refletir a partir do olhar dos deficientes visuais, que não possuem a visão como referência, mas habitam e percebem o mundo com base nos demais órgãos sensoriais, e assim criam novos sentidos. É esse “ver” das pessoas cegas que, conforme apontamentos de Silva (2012), oferece a percepção tátil e a interpretação dos elementos visio-espaciais dos objetos para o surgimento das imagens mentais. Tais argumentos são corroborados por Alice F. Martins, ao esclarecer que

os esforços para compreender os processos implícitos na construção de sentidos levam em conta os embates, os desequilíbrios nas relações de poder, os conflitos, bem como as lutas pelos direitos à diferença, à diversidade, à multiplicidade de manifestações e modos de expressão, tendo a Cultura como o solo sobre o qual as dinâmicas sociais se desenvolvem. (MARTINS, A. F., 2012, p. 208)

No livro *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y merjora de la práctica educativa* (1998) o pesquisador e educador Elliot Eisner propõem que aprendamos a ver e não apenas a olhar o mundo e as próprias experiências. Aprender a ver como maneira de inclusão na produção do conhecimento sem a pretendida neutralidade que a pesquisa científica defende. Para ele o ver é uma conquista, pois todos nascemos com os dois olhos e a possibilidade de olhar as coisas, porém o ato de ver vai além de uma simples olhada. Ver significa compreender também seu contexto histórico e social, as relações de poder, a realidade do mundo e a posição cultural que ocupa determinado objeto que está sendo olhado, assim como argumentado por Alice F. Martins.

Essas questões de relação de poder e modos de ver é também discutida amplamente por John Berger no livro *Modos de ver* (1999), que faz uma profunda análise sobre os modos de perceber as imagens. Nele são abordadas as questões que influenciam e alteram a percepção da imagem, sejam elas motivadas pelo

contexto em que é vista, modo como é veiculada, intenção com que é usada, conhecimento e marco cultural de quem a vê. Onde e o modo como vemos as imagens está ligado com o marco cultural. Modos de ver revela como nossos modos de ver interferem na nossa maneira de interpretar.

A forma de ver de acordo com as argumentações de Berger definem a significação da imagem. Cada indivíduo vê a partir de seu lugar histórico, ideológico, psicológico e/ou culturalmente determinado, e esse lugar interfere a interpretação. A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos saber a respeito delas. Para Berger ver é um ato de escolha. Olhar buscando algo é o oposto de ver.

O campo de estudo da Cultura Visual advém da “necessidade de interpretar a globalização pós-moderna da visualidade como vida cotidiana, preenchendo a lacuna existente entre a riqueza de experiência perceptiva e a capacidade de analisá-la” (MIRZOEFF apud FABRIS, 2007, p. 1). Além disso, ele se mostra também como uma ampliação do recorte histórico e crítico das imagens. Assim, a contextualização na história e na análise da arte ganha espaço e abre caminho também para uma perspectiva sociológica das obras, que começam a ser vistas como atos coletivos tanto na interpretação quanto na destinação, e não mais como fenômenos individuais. Ou seja, no lugar da visualidade como propriedade característica e definidora dos objetos, Bal (2004) aponta que são os próprios atos de visão destes objetos que constituem o objeto de seu domínio: sua ancoragem social, sua historicidade e a possibilidade de analisar sua sinestesia. Pois, é na possibilidade de “realizar atos de visão e não na materialidade do objeto referido, onde se decide se um artefato pode ser considerado a partir da perspectiva dos estudos da cultura visual” (BAL, 2004, p. 8)⁵. O ato de ver é essencialmente impuro. É um ato cognitivo que classifica e interpreta as informações do objeto, ambiente e memória a partir dos vários sentidos, que também tem graus de visualidade, e, auxiliam na formulação das imagens mentais. A percepção do mundo visual pelas pessoas cegas, com base nas reflexões trazidas por Silva, valida os estudos sobre “a capacidade interpretativa dos seres vivos com relação a um novo olhar do

⁵ Citação original: “realizar actos de visión, y no en la materialidad del objeto contemplado, donde se decide si un artefacto puede ser considerado desde la perspectiva de los estudios de cultura visual” (BAL, 2004, p. 8). (tradução livre)

fenômeno de conhecimento, demonstrado na operação biológica do organismo como um todo e não por manifestações isoladas da representação visual” (2012, p. 302)⁶. Ou seja, a visualidade se dá pela conjunção da informação de todos os sentidos e interação de cada um com o espaço em que vive. O ato de ver, de acordo com as reflexões expostas aqui, não pode mais ser entendido como uma prerrogativa de visão ocular, ao menos em nosso campo de estudo, porque, como Silva (2012) defende, já expandiu os limites teóricos e produtivos da cultura visual e comunicação, além de outras especialidades.

A conversar com imagens, do visual ao mental, da luz às trevas

*“Ser livre é poder olhar de outra maneira e poder,
sobretudo, imaginar-se por si mesmo
e por meio de suas próprias visões.”
Evgen Bavcar (2005, p. 157)*

Vivemos em um mundo saturado por imagens. Para onde quer que olhemos, nos deparamos com elas em variados formatos, origens, produzidas por diferentes mídias. Somos levados a crer, muitas vezes, que, sem imagens, não temos como nos relacionar com o mundo e as pessoas à nossa volta. Há mesmo quem diga que nosso mundo é *oculocentrista*, ou seja, baseado em dados de apelo aos olhos, o órgão da visão. Ao mesmo tempo que olhamos essa grande quantidade de informações visuais, de certa maneira, acabamos não percebendo parte significativa delas. Deixamos de ver, pois, além de abundantes, são, na

⁶ Citação original: “avala la tesis de la capacidad interpretativa del ser vivo en torno a la nueva mirada del fenómeno del conocer, demostrada en el operar biológico del organismo como totalidad y no por la manifestación aislada de la representación visual” (SILVA, 2012, p. 302). (tradução livre)

mesma medida, redundantes. Repetem-se as poses, enquadramentos e temáticas com tênues alterações cada, multiplicadas em nosso cotidiano. Dada esta falsa impressão de que podemos tudo ver, segundo Bavcar, este “todo-visível, ou seja, a visão absoluta, termina forçosamente em cegueira generalizada desprovida de imagens, já que desprovida de olhar” (BAVCAR, 2005, p. 152). Ainda, de acordo com o autor, a partir do momento que não podemos controlar a disseminação de fluxos de imagens, “a força delas ultrapassa a capacidade de nossa memória, que necessita de um tempo próprio para digerir os dados visuais” (p. 153). Ou seja, para ser possível ver é primordial parar e atentar o que é dado à vista. Sem isso olhamos e não vemos praticamente nada.

Um aspecto importante para entender essa espécie de cegueira que vivemos diante de tantas imagens é que, de acordo com Julian Hochberg (1972), estudiosa da percepção da figura como comportamento intencional, nós não somos capazes de perceber todos os aspectos de uma imagem num primeiro olhar, e nem de forma linear, regular. Nós visualizamos as figuras com base em um jogo aleatório de olhares e a fixação desses fragmentos despende cerca de 0,33 segundos para cada um destes. É a partir da reunião dessas partes que iniciamos a formar, mentalmente, a imagem. Para ver, é preciso algum tempo frente as imagens e cenas. Esse tempo é o que torna possível a articulação dos fragmentos na formulação de um todo.

A esse processo de visualizar as partes para, com a reunião das mesmas construir as figuras, o filósofo tcheco Vilém Flusser (1985) chama de *scanning*. Esse tempo, durante a apreensão das formas, um processo não linear de mapeamento, o autor denomina de tempo de magia, que permite também o “caráter mágico das imagens” (FLUSSER, 1985, p. 7). Neste processo, somado a varredura física feita pelo observador, são gerados significados com base na intenção de quem produz e de quem vê a imagem. Sontag, em seu livro *Sobre a fotografia* (2004), destaca uma questão importante no processo de produção de imagens: a intenção de quem produz. Na maioria das vezes, tal intenção é ignorada por quem olha. Fato este que reforça seu *status* de verdade, recorte da realidade, pois,

ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõe padrões a seus temas. Embora em

certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. (SONTAG, 2004, p. 17)

Apontamentos como esse abrem espaço para que o papel das imagens possa ser repensado, bem como suas formas de produção, proliferação, e também o modo como nos relacionamos com elas, como as vemos e sentimos. Paramos de interagir com o universo que nos circunda para pautar-nos basicamente pelas representações visuais dele produzidas, para nos relacionarmos com recortes criados. Não é difícil perceber isso ao sairmos às ruas. Um exemplo de situação em que tal comportamento fica ainda mais evidente é o do turista. As pessoas durante seus passeios não param diante das peças, obras e/ou artefatos para observar, analisar. Elas param, fotografam e passam para a próxima. Com isso, não há tempo para ver. A relação com o que está no museu se dá a partir dos recortes produzidos pela câmera fotográfica. O visitante não vê as obras e o museu, a câmera o faz e registra. Podemos dizer que essa atitude se torna uma forma de comprovar a experiência. Mas “é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (SONTAG, 2004, p. 20). Em situações como essa, a fotografia substitui o olhar de quem possui a câmera. As pessoas preferem fotografar a olhar, para depois ver o que presenciou pelo 'olhar' da câmera. “Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram” (*idem, ibidem*, p. 20). Diante disso, cabe perguntar, o que é, então, uma imagem?

Para uma abordagem mais ampla e, ao mesmo tempo, específica do que é imagem, vamos dialogar principalmente os teóricos Hans Belting (2005) e Vilém Flusser (1985, 2004, 2011). Sempre que necessário traremos outros autores para ampliar o campo de reflexões a partir de seus estudos e apontamentos.

Hans Belting dedicou-se ao estudo antropológico sobre as imagens com o intuito de reorganização da história da arte a partir delas. Para ele, a imagem “deve ser identificada como uma entidade simbólica (portanto, também um item de seleção e memória) e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais” (BELTING, 2005, p. 67). Ou seja, quando olhamos o mundo, o que vemos não são

imagens, mas cenas e objetos. As imagens não estão prontas, elas são criadas.

Ao olhar o mundo, podemos construir imagens do que é apresentado e/ou percebido. Pode-se dizer que elas começam a surgir enquanto imagens para nós quando abstraímos o referente e mentalmente as reformulamos. Como salientado pelo pesquisador, “as imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar” (BELTING, 2005, p. 69). Se nesse 'entre' aquilo que é mostrado e o que é visto por nós existe em um espaço-tempo, podemos dizer que esse é, também, o lugar da palavra, especialmente nos trabalhos dos fotógrafos cegos. É nesse 'entre' que as imagens são criadas e é nele também que elas são fruídas. Belting fala ainda a respeito de duas expressões, *eidolon* e *kolossos*, que serão evocadas nesta pesquisa, para ampliar o espectro de discussão referente a imagem. Ele diz que

Vernant devotou muita energia ao significado de *eidolon* e *kolossos* no pensamento pré-clássico. (...) Minha meta é generalizar a configuração de Vernant e propor uma inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos. (2005, p. 68)

A partir disso ele se questiona sobre o que seria e qual a função de uma imagem. Antes, porém, vale retornar às duas definições citadas. Belting explica que

eidolon era entendido como a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou fantasma de ancestrais mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior. (2005, p. 68)

Já o *kolossos* representa o que denominaríamos meio ou *medium*, no qual as imagens tomam forma, se materializam. Nesta pesquisa são as imagens técnicas. O autor aponta o homem como o terceiro elemento, “uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores” (BELTING, 2005, p. 68). Bavcar é uma dessas pessoas que vive fisicamente em um mundo visual e utiliza-se das produções e projeções de sua imaginação para fabricar imagens fotográficas.

Outra constatação de Belting é que “toda imagem, de uma maneira, poderia

ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo” (BELTING, 2005, p. 70). A esse respeito, Kern (2006) aponta que a palavra *imagem*, originada do latim *imago*, no mundo antigo, estava relacionada às máscaras de cera moldadas nos rostos dos mortos, utilizadas nos ritos fúnebres para recompor a imagem do indivíduo em processo de deterioração. Belting percebe a máscara como o que de mais brilhante teve na construção de imagens e ela mostra uma história de seu significado. A imagem, assim como a máscara, nasceu da morte, na intenção de prolongar a vida, e trouxe consigo as noções de memória e de duplo. A máscara pode ser também uma presentificação da ausência e da presença, traço também comum às imagens. A máscara pode ser vista como uma imagem do que não é mais, um recorte no tempo e espaço, a presença de algo ou alguém que não existe mais, seja ali ou daquele modo. Sendo a máscara uma imagem inicial mais similar ao rosto, Belting a aproxima da fotografia, “no sentido em que é a máscara mais peculiar de um rosto, o retrato também pertence à história da relação que eu chamo imagem e morte” (BELTING, 2005, p. 70). Ao pensar as fotografias de mortos, o autor diz que nelas não parece ser apenas outro retrato, mas elas trazem também uma imagem da lembrança. Cada vez que tal imagem é vista (principalmente por alguém que conhecia o ente querido), mais do que um registro, ela traz de volta memórias de momentos que não existem mais e ainda assim são revividos. Bavcar entende a imagem também como

uma forma do nada expresso pela existência da morte. Em outras palavras, é graças ao enfraquecimento das coisas que temos o direito à imagem como único sedimento possível da memória enquanto sobrevivência da morte do outro. Após a morte, também nos tornaremos imagem ao olhar dos sobreviventes. (BAVCAR, 2005, p. 148).

Belting apoia-se em Régis Debray, e seu livro *Vida e morte das imagens: uma história do olhar no ocidente*, de 1993, que trata das mudanças metodológicas, ou seja, do *medium* ou kolossos. Para ele, “qualquer imagem fabricada é datada tanto por sua fabricação quanto pela recepção que se segue” (DEBRAY *apud* BELTING, 2005, p. 72). Refere-se, também, àquelas imagens que habitam apenas a imaginação e o pensamento de cada um. Segundo Belting, para Debray é o fitar

que torna visível as imagens mentais. É o fitar que faz do quadro uma imagem. Ao praticarmos o fitar não estaríamos apenas acumulando recepções, mas ordenamos e criamos sentido no visível. Para a imagem existir e significar algo para alguém que está diante dela, é preciso fitar, ou *mirar* – como os autores de língua espanhola costumam referir. Belting destaca ainda que as imagens não existem apenas no *medium* ou só na mente, pois as imagens físicas estão transpassadas pelas mentais assim como as mentais estão pelas físicas.

Já o filósofo Vilém Flusser amplia e aprofunda um pouco mais a discussão ao adentrar o universo das imagens técnicas. No livro *Filosofia da caixa preta*, ele diz que “imagens são superfícies que pretendem representar algo” (FLUSSER, 1985, p. 7), e têm sua origem na nossa capacidade de abstração, que ele chama imaginação. É ela que nos possibilita abstrair formas em duas dimensões e assim (re)codificar em imagem. Segundo o filósofo, devemos a capacidade de produzir e decifrar imagens à imaginação. “Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” (FLUSSER, 1985, p. 7), elas representam o mundo, mas ao fazer isso são colocadas entre o homem e o mundo. Em vez de utilizar das imagens para relacionar-se com o seu entorno, elas passam a ocupar o lugar do mundo. Deixam de ser vistas como recortes e/ou construção e tornam-se o próprio “real”. O homem passa a viver em função das imagens.

Flusser divide o universo das imagens em dois grandes grupos: as imagens tradicionais e as imagens técnicas. Nas imagens tradicionais o caráter de símbolo fica evidente, pois existe a figura do produtor que cria simbologias mentais, que codifica, e passa-os para o plano da imagem por meio de uma ferramenta, um lápis, pincel. Já nas imagens técnicas essa codificação não é muito perceptível, pois o elemento que se coloca entre a imagem e o significado é visto muito mais como um elo do que como um 'entre'. Tal elemento Flusser chama de complexo 'aparelho-operador', que é a combinação do aparelho fotográfico e do homem que o opera, e por ser demasiado complexa para ser compreendida e penetrada, Flusser prefere chamar diretamente de “caixa preta” - uma alusão à caixa preta do avião que guarda dados e, se pressupõe, é impenetrável, indestrutível e repleta de segredos.

Para ele, “a imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao

abstrato” (FLUSSER, 2008, p. 21). Já as imagens técnicas são imagens produzidas por aparelhos, que, por sua vez, são produtos da técnica, ou seja, texto científico aplicado. Elas são a abstração de uma imagem tradicional em texto, por meio de um aparelho, que depois reconstitui essa dimensão abstraída para fazer surgir a imagem. Segundo Flusser, tais imagens imaginam textos que produzem imagens que imaginam o mundo, que se esforçam para ir “do abstrato rumo ao concreto” (FLUSSER, 2008, p. 21). Para Sontag “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos” (2004, p. 16). E complementa ao dizer que

o propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber. (p. 20)

Vilém Flusser (1985) escreve ainda que as imagens técnicas são simbólicas tanto quanto as tradicionais, mas quem as vê tem a impressão de já visualizar seu significado. O observador não percebe tais imagens como símbolos, mas sim como janelas. Como não as vê como imagens, confia nelas assim como confia nos próprios olhos. Ao observarmos uma imagem técnica não vemos o mundo, mas alguns conceitos relacionados a ele, pois estas imagens são símbolos abstraídos que codificam textos em imagens.

Evgen Bavcar utiliza a expressão 'imagens visuais' (1994, p. 461) para referir-se às representações visuais do mundo, ou de aspectos do cotidiano percebidos e/ou interpretados pelo ponto de vista de uma determinada pessoa, ou de um artista. Ou seja, ele se refere aos artefatos visuais produzidos por alguém. O emprego dado por Bavcar assemelha-se ao que Flusser denomina imagens tradicionais. Mas a noção de imagem vai além do *kolossos* pelo qual ela chega até nós. Imagens não se restringem aos aspectos do artefato físico e visual, pois elas habitam também a memória e se configuram muito além dos dados visuais percebidos. A imagem visual, para Mauad, é resultado da relação entre sujeitos. Ela

engendra uma capacidade narrativa que se processa em determinada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras

referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginando a história. (MAUAD, 2004, p. 21-22)

Como salienta Hochberg (1972), a imagem como percebemos não se forma somente na retina do olho, ou sobre o plano da figura, ela está também no olho da mente. Elas são construídas juntamente com os repertórios particulares, com as lembranças e relatos de situações anteriormente vividas, presenciadas e armazenadas. Segundo Martins, R. o modo como captamos as imagens por nossos olhos, e acrescentamos também os demais sentidos, “afetam e refletem aspectos do nosso entorno” (MARTINS, R., 2012, p. 145), assim como a relação social e o modo de vida. Ainda segundo o autor “a percepção de qualquer imagem é afetada pelo que sabemos, pensamos e, especialmente, pelas nossas convicções e crenças” (p. 145). A partir disso é possível “dizer que as imagens incorporam uma forma de ver e, conseqüentemente, o modo como vemos interfere na nossa maneira de interpretar” (p. 145). A maneira como vemos não afeta apenas a nossa interpretação do mundo, mas também a das imagens com as quais nos relacionamos. Segundo Ostrower (1977) a percepção compreende também “o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações” (p. 13). É na integração das percepções sensoriais com o plano do mental que se dão as “potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade, O criativo do homem se daria ao nível do sensível” (p. 18)

Muitas vezes, as figuras e imagens visuais são gatilhos, funcionam como uma espécie de catapulta para a elaboração das imagens mentais que darão sentido às representações, que produzirão significado. Os repertórios individuais são extremamente importantes para a percepção do mundo. Como salienta Bavcar, “não se percebe nada se não se pode formular uma linguagem, e enxerga-se só aquilo que se sabe” (1994, p. 465). De acordo com Ostrower,

relacionados os dados, as coerências e os significados que encontramos, são coerências e significados seletivos. Foram elaborados a partir daquilo que já conhecíamos e do que queríamos conhecer. Com efeito a seletividade representa um processo de economia, pois a nossa tendência é inteirar-nos daquilo que nos seria suficiente para resolver uma situação ou tarefa em que estejamos interessados. Resolvê-la e torná-la significativa

para nós. O resto dos eventos 'foge' à nossa atenção. (1977, p. 66)

Ou seja, entendemos que só é possível construir uma dada imagem, uma informação visual, a partir do momento que a conhecemos e produzimos sentidos, significados. Antes disso, por ela não fazer sentido, seja por não conhecermos ou não estarmos predispostos a buscá-lo no dado momento, deixamos de vê-la, de percebê-la. Outro pesquisador que corrobora com esse argumento é Gregory (1970) para quem nós não acreditamos somente naquilo que vemos, mas de certo modo, só vemos o que acreditamos, aquilo que reconhecemos.

Falar de imagens envolve falar de como as vemos, percebemos e produzimos, principalmente hoje. Dessa forma, somos incitados por algumas questões que fomentam esta pesquisa, tais como: O que é ver imagens? Como vemos as imagens? E mais especificamente, o que é ver, construir e trabalhar com imagens, tomando como referência a experiência de pessoas que não enxergam?

Bavcar, que é cego, fala que concebe a presença da imagem assim “como qualquer pessoa que tenha imaginação” (BAVCAR, 2005, p. 145). Uma vez que imaginar é apropriar-se pela memória, segundo o autor, podemos dizer que a construção destes registros se dá pela reunião de informações captadas pelos sentidos. Para chegar à imagem é preciso imaginar permitindo-se permear pelas lembranças. Ou seja, são as percepções sensoriais que nos permitem construir as memórias, que alimentam a imaginação e assim possibilitam-nos ter as imagens. Sendo que essas, por sua vez, necessitam de um *kolossos*, alguma mídia, para se fazerem imagens visuais ou imagens técnicas, e assim serem também vistas.

Sabemos que as imagens captadas pela visão representam apenas um tipo, uma parcela do repertório imagético de cada um. Uma mesma cena dada a ver ao mesmo tempo por várias pessoas não é vista da mesma forma por duas delas. Por essa razão não é possível pensar que sejam restritos os modos de ver, perceber, construir e relacionar-se com elas.

As perspectivas apresentadas até aqui lembram um exemplo simples que pode ajudar a elucidar as negociações entre cena-olho-cérebro para a realização das imagens. Propomos uma situação hipotética. Em uma aula, o professor monta uma cena específica – sobre uma mesa algumas garrafas, frutos e caixinhas –, e

solicita que os estudantes façam o desenho a partir de uma observação atenta. A tarefa é simples: basta olhar e fazer, insiste o professor, que ao final chama todos para analisarem juntos os resultados. Nenhum desenho é igual a outro, pois cada um estava posicionado em ângulo diferente com relação à cena – paralaxe. Alguns desenhos continham elementos do plano de fundo, outros isolaram apenas a cena montada. O professor escolhe um para fazer apontamentos e correções. O desenho continha os elementos da cena, mas o que se mostrava sobre o papel não correspondia ao que estava dado a ver para aquela pessoa, naquele ângulo de visão. Ele explica⁷: “a mesa que você desenhou não corresponde à mesma cena em que os objetos estão. Se os colocássemos sobre ela todos cairiam. Você desenhou a mesa e inseriu as informações que sabe que existem, não é isso que está mostrado”. A mesa desenhada é baseada na ideia do objeto conhecido, uma superfície plana apoiada sobre quatro hastes, as pernas da mesa. No entanto, do ponto de vista do desenhista, só se viam as duas mais próximas. Ainda assim, no desenho, apareciam todas as pernas. Não era aquela a mesa vista, mas a mesa sabida, mesmo que o todo não fosse visto daquela maneira. O que permite dizer que o que vemos não é só o que vemos.

Ampliando um pouco mais as circunstâncias que cercam os modos de ver, encontramos, no vasto repertório de imagens apresentado pela história da arte, a peculiar produção do pintor Claude Monet (1840-1926). O artista, durante 35 anos de vida, até sua morte, buscou “explorar as diferentes sensações de um mesmo motivo sob a luz de diferentes horas do dia e variáveis estados atmosféricos” (SÁNCHEZ, 2007, p. 65), em exercícios de paciência e primorosa observação. Ele produziu várias séries nesse período e um grande número de pinturas em cada uma. Em todas elas trabalhava praticamente da mesma maneira, “saía de seu ateliê de Giverny no início da manhã ou ao entardecer, para poder captar em suas telas os efeitos cambiantes da luz e a cor” (*idem, ibidem*, p. 65). Pintava em torno de 12 ou mais telas ao mesmo tempo. Aproveitava as diferentes intensidades da luminosidade do sol, que afetam a percepção da cor, e a projeção das sombras, para ir mudando de tela no transcorrer das horas, e assim, produzir suas pinturas retratando as sutis mudanças que a luz provocava sobre a paisagem.

⁷ O exemplo foi inventado, assim como as falas, mas constituem recortes e fragmentos registrados na memória, sobre aulas de desenho, modalidade observação.

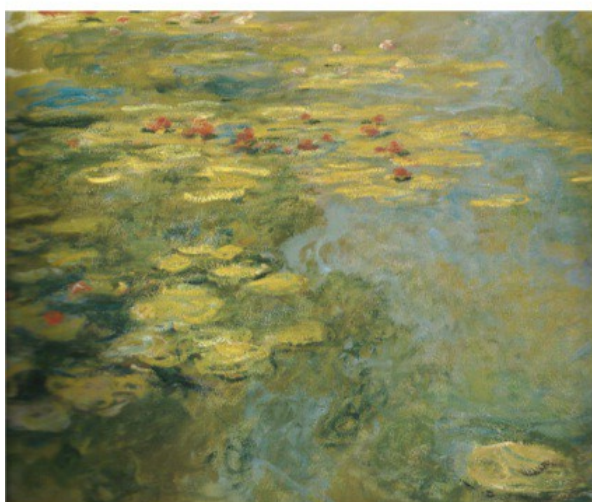


Figura 1: Reproduções da série Ninféias de Claude Monet. Da esquerda para a direita: 1916, óleo s/ tela, 200 x 200cm; 1907, óleo s/ tela, 100 x 73cm; 1918, óleo s/ tela, 200 x 200cm; 1918, óleo s/ tela.

Descrição: Imagem composta por quatro pinturas. A primeira superior esquerda, quadrada, mostra a superfície de um lago com várias *ninféias* sobre ele, algumas com flores vermelho-escuras. A superfície do lago um pouco turva reflete o azul do céu e a copa das árvores ao seu redor. Na pintura predominam tons de azul e verde. Na parte superior esquerda a segunda pintura, retangular na vertical, retrata o entardecer, as *ninféias* estão escuras e pouco nítidas, já na água está refletido o céu alaranjado entre a silhueta da copa de duas árvores. Na pintura inferior esquerda, quadrada, as *ninféias* em verde-claro com alguns botões vermelho-escuro preenchem quase toda superfície do lago, algumas manchas do céu azul aparecem entre as manchas de verde das copas das árvores. A pintura inferior direita, retangular horizontal, é um detalhe. Nela os tons azuis predominam e no centro algumas *ninféias* em verde folha azulado com duas flores brancas ganham destaque.

Na série que leva o nome *Ninféias*, realizada de 1904 até a morte do pintor, é possível perceber que vários fatores modificam a percepção visual de uma cena, sejam eles pessoais, climáticos ou espaciais. Essas alterações ocorrem a depender do período do dia em que é visto, condições climáticas, ângulo do qual é observado. Ou ainda podem ser por questões fisiológicas, como foi também o caso de Monet, que durante a execução dessa série ficou praticamente cego e recorreu à cirurgia oftalmológica no olho direito para poder continuar as pinturas. A cirurgia precisou ser refeita, deixando uma sequela, em decorrência da qual precisou usar óculos. O olho direito enxergava diferentemente daquele não operado, o que o prejudicava, pois tinha um tom amarelado na sua visão, “distorção cromática que foi corrigida pelo artista com a ajuda de um oculista, com lentes coloridas” (SÁNCHEZ, 2007, p. 86). Mas tais imprevistos não o impediram de continuar seu trabalho de observar, interpretar e construir imagens. O exemplo de Monet chama a atenção para o fato de que uma única situação pode dar aos observadores inúmeras possibilidades de imagens. Mas é preciso ressaltar também que tal característica não é restrita ao que se vê, pois também as palavras carregam essa potencialidade. Um texto possibilita a cada um de seus leitores a construção mental de visualidades, e dessa maneira a narrativa dada verbalmente possibilita interpretações visuais na mente de quem as lê. A produção imagética a partir de palavras será mais aprofundada no decorrer deste texto.

Para adentrar as questões do ângulo de observação e do olhar partiremos das imagens técnicas produzidas, que, em geral, têm por orientação a altura dos olhos como referência. Existem pontos de vista utilizados para fotografar que, permitem um deslocamento do observador e possibilitam um olhar diferenciado. Um está no 'mergulho', em que a imagem é feita de cima para baixo, um ponto de vista aéreo. Outro está no 'contra-mergulho', que constrói a fotografia de baixo para cima, tendo com referente o olhar rasteiro. Esses aspectos ficam também evidentes nos registros feitos pelos satélites enviados ao espaço. Esses equipamentos são previamente programados para produzir registro em determinados espaços de tempo, e foi a partir deles que pudemos ter imagens do nosso planeta visto de fora dele.

Na música *Tententender*⁸, é apresentada, de forma poética, uma cena que normalmente passa sem ser notada. Nela também podemos identificar aspectos relacionados ao olhar acostumado a partir do trecho: “Se eu disser que vi rastejar/ a sombra do avião/ feito cobra no chão/ tent'entender minha alegria/ a sombra mostrou o que a luz escondia/ (...) tent'entender tent'enxergar/ o meu olhar pela janela do avião” (GESSINGER; LEINDECKER, 2009, faixa 15). Na obra completa percebemos que somente foi possível ao personagem ver de forma clara o impasse amoroso em que estava a partir do distanciamento físico. Só então ele pode ver com clareza e analisar a situação. O que nos permite dizer que para desconstruir o olhar contaminado cotidianamente é necessário afastarmo-nos um pouco e assim tornar o olhar livre para poder ver.

Atentando-nos ao recorte acima, que corresponde ao início da música, percebemos também a existência de uma outra forma de cegueira que nos acomete. Os artistas falam que a sombra possibilitou ver o que a luz omite – ampliamos para o olhar acomodado que geralmente só vê o que foi programado para ser visto –, os detalhes e outros pontos de vista que geralmente passam despercebidos. Como diz a letra, o que a luz esconde em determinados momentos, só pode ser visto ao deslocarmos o nosso olhar, ao mudarmos a posição de onde olhamos, ou então, ao projetarmos algumas sombras. E ainda, “é preciso, portanto, vigiar durante a noite para que a aurora de um dia nos interpele com uma nova imagem que nos aguarde, no batismo do inédito, para que possamos nomeá-la e fazê-la nossa” (BAVCAR, 2005, P. 157).

No entanto, somos programados para ver os clichês, como diz Bavcar (1994), imagens que se repetem, olhares cativos, e dessa forma deixamos de ter um ponto de vista próprio. Nos abtemos de criar imagens que estão nas sombras da luz, seja ela a luz dos holofotes ou dos *flashes*, para consumirmos de forma passiva os olhares de outros e ainda assim muitas vezes não vemos além da luz. Quando começarmos a olhar para o mundo a partir das sombras, provavelmente veremos imagens que nos dizem muito mais do que aquelas que a luz permite ver num primeiro momento.

⁸ Música *Tententender* faixa 15 do CD *Pouca vogal – Ao vivo em Porto Alegre*, de 2009, dos compositores e interpretes Humberto Gessinger e Duca Leindecker.

Bavcar salienta que “se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis” (BAVCAR, 1994, p. 461). Destaca ainda que não é possível compreender o que é a luz sem pensar a escuridão e sem entender que a imagem não é somente fruto do visual, mas que todas elas carregam em si imagens originadas na escuridão ou trevas. Segundo o fotógrafo, “as trevas condicionam a instauração da luz, são sua pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis” (*idem, ibidem*, p. 462). Ou seja, é apenas a condição das trevas que permite a chegada da luz e assim as imagens podem começar a ser construídas. Sem escuridão não há luz, e na ausência deste entre também não há imagens.

Habitamos um contexto sociocultural baseado na visão e, geralmente, esquecemos que as imagens, abordadas agora também como *medium*, não ficam restritas a um único sentido. Como bem destaca Mitchell, não existem mídias puramente visuais, pois “do ponto da modalidade sensorial, todas as mídias são 'mistas'” (MITCHELL, 2009, p. 167). Isso permite dizer que a construção das imagens perpassam todos os sentidos, ou a associação de dois ou mais deles. Vemos com os olhos, mas também com o tato, o olfato, a audição, o paladar, e ainda, com elementos, repertórios da memória. Podemos dizer que vemos a partir da associação de percepções sensoriais.

A história da produção de uma imagem muito conhecida na área da Arte pode ajudar nessa linha de pensamento: a gravura de um rinoceronte que Albrecht Dürer (1471-1528) realizou em 1515. De acordo com os registros históricos, Dürer nunca teria visto pessoalmente, ao menos até a realização da gravura, um rinoceronte. Ele fez o desenho com base em relatos descritivos de quem tivesse estado frente a frente com o animal, e também por um esboço feito por autor desconhecido, que lhe permitiu uma compreensão anatômica do animal.

A descrição de Gaspar Correia, português que teve contato com o animal na Índia por volta de 1512, dizia o seguinte: “um animal doce, de corpo baixo, um pouco longo; o couro, os pés e as patas de elefante; a cabeça comprida como a de um porco; os olhos próximos do focinho; e sobre o nariz tem um corno grosso e curto, afiado na ponta. Come erva, palha e arroz cozido” (TIRAPICOS, 2013).

A gravura apresenta diferenças quando comparada ao animal, mas durante mais de dois séculos foi considerada, no mundo ocidental, como a representação de um rinoceronte.

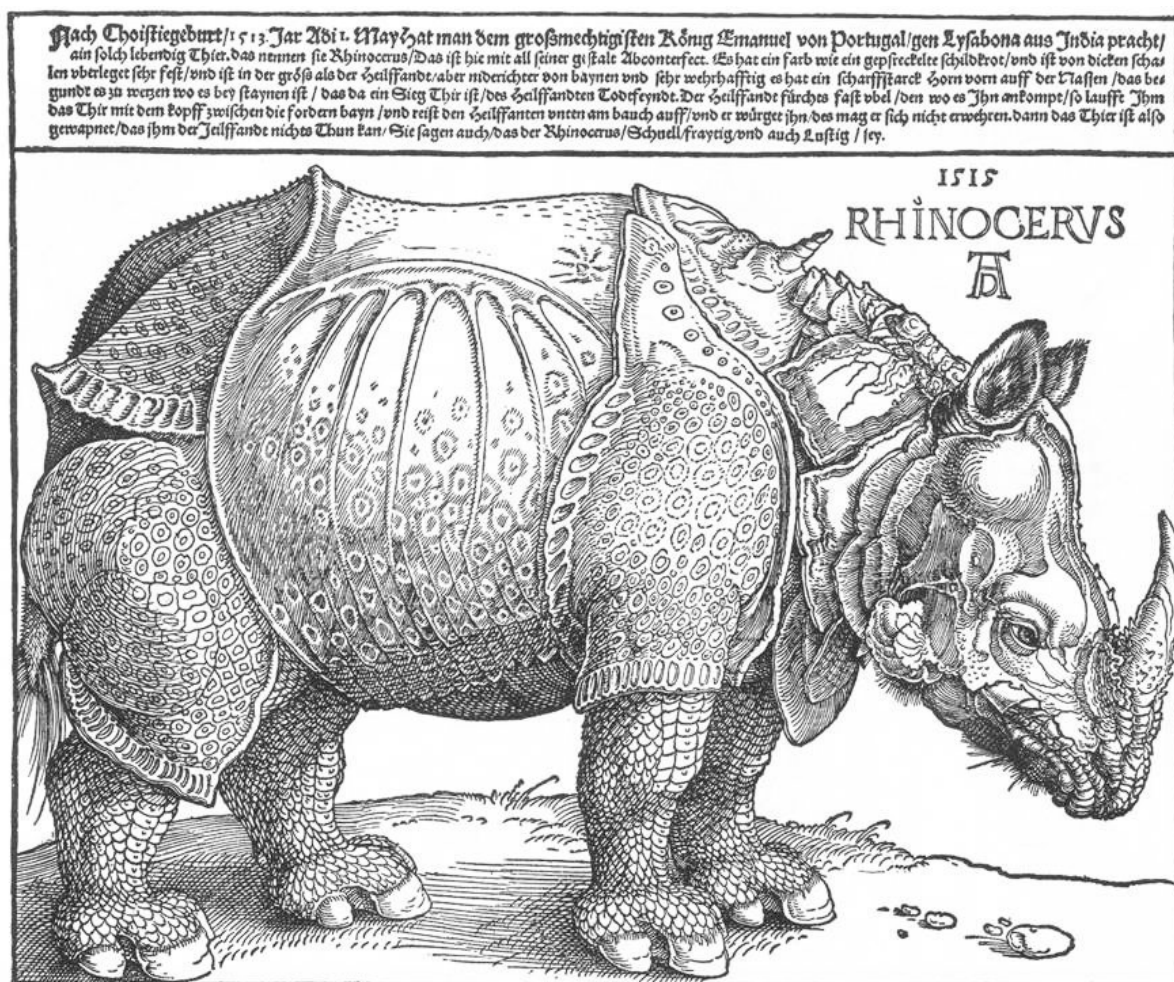


Figura 2: Rinoceronte, xilogravura, 1515. Albrecht Dürer.

A considerar que Dürer nunca tivesse antes visto seu referente, a maneira como construiu a imagem, possivelmente, foi a partir de comparativos com alguma figura que já lhe fosse conhecida, apoiando-se em um esboço e nos relatos a que teve acesso. Desse conjunto de informações originou-se uma imagem da ordem do 'transver', como mencionado pelo poeta Manoel de Barros no documentário *Janela*

da Alma, 2001, do diretor Walter Carvalho, e aqui utilizamos como metáfora para tratar, o que propomos ser, o modo como construímos as imagens. Podemos dizer que ele vai 'ver', através do esboço e do relato; 'rever' com elementos referentes da sua memória; e 'transver' adicionando, ao ver e rever, o imaginar. A imaginação de Dürer criou uma imagem, que foi referida com real até o início do século XIX, mesmo sendo sua interpretação particular do que fosse um rinoceronte.

O primeiro contato com as imagens que, para os videntes, se dá basicamente pelo órgão da visão, para Bavar só é possível pelos demais sentidos que propiciam ao terceiro olho, o olho da mente, olhar de outras maneiras. O terceiro olho tem por característica a visão própria dos cegos e também daqueles “que aceitam a cegueira como a única possibilidade, no sentido da verdade tridimensional do mundo. O olhar a três dimensões é o do corpo” (BAVCAR, 2003, p.181). Percebido pelo corpo como totalidade aberta, é elaborado no cérebro, o olho da mente, pela imaginação. Mitchell (2009) esforça-se para desconstruir a ideia de visão como algo unicamente do olho. Diz que a visão está intimamente relacionada ao tato. E cita a teoria de Bishop Berkeley elaborada com base em pesquisas com pessoas operadas de catarata que voltam a ver depois de longo período de cegueira. Pode-se constatar que esses recém-videntes eram incapazes de reconhecer objetos sem antes apreender suas formas estabelecendo relações entre o tátil e o visual. Segundo Mitchell, Berkeley “defendia que a visão não é um processo puramente óptico, mas envolve uma “linguagem visual” que requer a coordenação de impressões ópticas e táteis a fim de reconstruir um campo visual estável e coerente” (BERKELEY *apud* MITCHELL, 2009, p. 174).

Tal apontamento pode ser ilustrado pelo filme *À primeira vista* (1999), do diretor Irwin Winkler, baseado na história do dr. Oliver Sacks a respeito da experiência de Virgil, em seu processo de reaprender a ver. A imagem da figura três, referente a uma cena extraída do longa-metragem, corresponde ao momento em que Virgil procura o terapeuta da visão para auxiliá-lo a entender o que se passa com seus olhos. O especialista pega um 'objeto' e pergunta o que tem em mãos, Virgil só consegue responder que é uma maçã após tocá-la. Em seguida é mostrada a fotografia de uma maçã estampada na página de uma revista, e é repetida a pergunta. Ao responder que é uma maçã acrescenta-lhe outra: trata-se de uma

maçã ou da imagem dela? Sem saber o que falar, ele toca a revista e segue com indagações, que o levam a perceber que os olhos de certo modo podem mentir, ou melhor, pregar-lhe algumas peças.



Figura 3: Imagem extraída do filme *À primeira vista*, 1999, de Irwin Winkler.

Em 2009 o jornal The New York Times publicou o artigo *The Vision to Depict It Their Way* relativo a uma exposição da produção de artistas com deficiência visual severa ou total. Nele, o jornalista Chris Colin refere-se ao trabalho do psicólogo perceptivo John M. Kennedy, que pesquisa sobre cegueira e produções artísticas. Relata que mesmo entre indivíduos cegos inatos, ou seja, que nasceram cegos, a mente possui como característica presente as figuras e representações. Mas é também possível chegar até elas de outras maneiras, por outros estímulos. Colin (2009) traz a explanação de Nina Levent, diretora da *Art Education for the Blind* e do Instituto Beyond Sight de Nova York, quando salienta que atualmente tem ocorrido uma mudança de interpretação dessa questão. Com isso, as pessoas estão começando a considerar o fato de que a arte e a imagem são mais mentais do que

visuais. Nesses termos, o coração do trabalho artístico desprende-se da centralidade da visão, organizando-se por escolhas apontadas por outras referências. Tais escolhas correspondem ao processo de criação. Segundo Ostrower “criar é, basicamente, formar. É dar uma forma a fenômenos que foram relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos” (1977, p. 11). A autora entende esse processo “como uma síntese de múltiplos processos de relacionar-ordenar-significar” (1977, p. 11). O que torna evidente a intenção por trás da ação. Tudo que um indivíduo percebe e faça se reflete em suas ordenações interiores, particulares. Ou seja,

corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico. As coisas aparentemente mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas. (1977, p. 26)

É possível dizer, assim, que o ver imagens para os cegos se dá no plano do mental. Como não podem ver as imagens primeiramente com os olhos físicos, só chegam até elas a partir do tato, um ato associado as percepções dos demais sentidos, e também pela descrição feita por alguém. Como a descrição ouvida vem de uma pessoa que está frente à imagem ou cena, o que é descrito não é mais a cena puramente, mas a imagem 'revista' com base nas memórias de quem está vendo, ou até mesmo já 'transvistas' por ele. Dessa forma o relato que chega é um produto do 'rever', é a partir dele que o cego vai reunir informações para construir sua primeira imagem mental modelando e montando o que lhe foi narrado tendo como referência seu repertório individual. Com a reunião de vários pedaços de um espelho quebrado é que ele começa a 'transver' o mundo e as imagens produzidas nele. O que Bavcar (2003) quer dizer com 'espelho partido' é que ele não possui mais uma imagem única e intacta das cenas com que se depara, mas possui fragmentos, cacos do espelho, de várias imagens que ele recorre para 'transver' o mundo e cada recorte dele.

É por este espelho partido que ele olha o seu entorno. De acordo com Tiburi, ao “olhar o objeto visto aparece em seus estilhaços de ser e só com muito custo é que se recupera para ele a síntese que nos possibilita reconstruir o objeto” (2012, s/ p.). O ver não está nas imagens, mas na predisposição de vê-las e 'transvê-las'. Podemos dizer então que é o terceiro olho, o olho da mente que nos

proporciona 'transver o mundo', como sugere Manoel de Barros (2001).

Esse olhar deslocado e aproximado do fotógrafo cego sobre as imagens encontra seu lugar no 'entre'. Este pode ser entendido como o espaço do invisível para o visível, das bordas – lugar onde o cego se encontra – para o centro, no mundo oculocentrista. Tal lugar é defendido por Dias (2011) na sua argumentação sobre a epistemologia da fronteira em que aponta o surgimento de um “outro pensamento”, que desloca os binários eu/outro, e provoca um deslocamento das rígidas noções de expectativa, análise de imagens, modos de ver e questões de posicionalidade. Segundo Martins, A. F. (2012) “a importância atribuída às abordagens que transbordam dos limites disciplinares não deve ser entendida como sinônimo de 'fim de fronteiras'” (2012, p. 225), ou fim de teorias, mas como uma possibilidade de trânsito mais fluido e cambiável entre as bordas e o centro.

É nesse espaço entre fronteiras antes intransponíveis que encontramos o lugar desta pesquisa. Esse lugar nos é assegurado também pelos estudos da cultura visual, que “tem sido este caminho que possibilita novas entradas, novas brechas, novos percursos e diferentes trilhas para melhor convivermos com os velhos parâmetros do campo da educação e da arte” (OLIVEIRA, 2011, p. 991). E também por “não ser partícipe dos exclusivismos e unilateralidades, ao contrário, alimentar-se da dispersão, por querer dialogar com várias perspectivas teóricas e metodológicas, [e ainda] por representar uma outra estratégia de interpretação” (p. 991). É com base nesses aspectos que pensamos possível colocar em questão a imagem e o ato de ver a partir do olhar dos deficientes visuais. E também abordar outros modos de ver que não o único imposto primeiramente pelo olho. Nesse sentido, segundo Martins pode ser possível ainda esboçar “uma história do ato de ver, que interroga sobre os dispositivos com os quais se vê, e sobre a construção sociocultural da visão” (MARTINS, A.F. 2012, p. 216). Uma vez que interessa também à cultura visual tal construção “e de como se vê o que se vê, então é de se supor que ela pergunte como o sujeito percebe e se apropria daquilo que vê, de que pontos de vista, por meio de que aparatos” (p. 217). Com base nessas questões, suposições e abordagens é que propomos a ampliação do que é o ver e a possibilidade de olharmos uma imagem e perceber nela a existência de um olhar que supere e recrie o que é dado a vista.

FOTOGRAFIAS DO 'TRANSVER'

*“A câmera é a substituta da bengala mostrando a imagem.”
 “Mais do que ver, é sentir aquilo que está sendo fotografado.”
 Teco Barbero⁹*

A fotografia, desde seus experimentos iniciais – que antecederam os primeiros processos considerados fotográficos –, ainda no final do século XVIII e início do século XIX, passou por várias modificações até chegar aos trabalhos, processos e equipamentos disponíveis hoje. No início se pensou que a fotografia poderia substituir as formas tradicionais de produção de imagens, principalmente a pintura, por tratar-se de um processo mais rápido e com resultado mais próximo do referente. Mas isso não aconteceu. Ao contrário, a partir de então os pintores e demais artistas ganharam autonomia nas suas criações podendo se dedicar a outras maneiras de representar o mundo. Desde a daguerreotipia¹⁰ (1839) até os atuais aparelhos e procedimentos fotográficos, a funcionalidade da câmera é basicamente a mesma: permitir que a luz adentre as trevas da câmera escura e assim faça surgir a imagem sobre uma superfície fotossensível. A imagem começa na escuridão. É desse modo que Bavcar (2010) descreve, em palestra realizada em São Paulo, como as imagens ganham forma: “eu pessoalmente também vivo em uma câmera obscura que é o mundo. O mundo conhece o dia e conhece a noite.

⁹ Fala de Teco Barbero extraída do documentário Fotografia para deficientes visuais, de 2012.

¹⁰ A daguerreotipia é uma técnica de produção de imagem pelo processo positivo desenvolvida em 1839 pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem se forma sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Esta placa é colocada numa câmara escura - o daguerreótipo -, que tem um pequeno orifício por onde entra um feixe de luz que projeta sobre a placa as imagens dos objetos que estão no exterior. Como a prata é sensível à luz, as imagens ficam registradas na placa que, a seguir, é revelada em vapor de mercúrio. Obtêm-se assim uma imagem em negativo que, ao ser fixada em solução alcalina, torna-se positiva. Na verdade, a daguerreotipia nasceu de um princípio descoberto por Joseph Niepce (1765-1833), que usava betume e lavanda sob a ação da luz para produzir imagens. Contudo, os primeiros negativos que obteve apresentavam baixa densidade, ou seja, eram esbranquiçados, com pouco contraste entre claro e escuro. Niepce teria realizado a primeira fotografia do mundo por volta de 1826. Daguerre se associou a Niepce em 1829, com a finalidade de aperfeiçoarem o processo inicial. No entanto, com a morte de Niepce, Daguerre continuou pesquisando e conseguiu melhorar a impressão das imagens, introduzindo o uso da prata. Na Europa, esse processo teve utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Já no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870.

Minha experiência de dia é à noite” (2010)¹¹. Fala ainda que o aparelho fotográfico “também conhece a noite quando fechado, e quando aberto, o dia entra no aparelho. Quando uma pessoa me conta minhas fotografias, a luz do dia entra em minha obscuridade pessoal, em minha câmera obscura pessoal” (2010). Sobre essa obscuridade interior, ele define:

Eu não vivo em uma obscuridade, que se pode entender como uma obscuridade plana, como algo que se pode ver sobre um muro. Mas vivo na obscuridade das sombras como volumes. Meu mundo é um volume da obscuridade. (...) Isso é muito importante para entender minha fotografia. (2010)

A característica principal de uma imagem técnica é ser resultado de texto científico aplicado, produzido por aparelho. Sendo a fotografia uma imagem produzida por um aparelho pré-programado, ela é por definição primeiramente uma imagem técnica. Por esta razão, consideramos relevante destacar a escolha de utilizar o termo aparelho ou aparato fotográfico ao invés do comumente usado máquina fotográfica. Para tanto é preciso entender que os aparelhos não trabalham, e sim, “informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos” (FLUSSER, 1985, p. 14).

O aparelho não trabalha, por essa razão não é uma máquina. Uma vez que as máquinas foram criadas para potencializar os instrumentos – que são prolongamentos de órgãos e servem para dar mais eficiência as ações humanas –, fazem com que o homem passe a trabalhar para que ela funcione em prol dos seus interesses. Sendo assim, podemos dizer que a máquina faz de seu usuário um funcionário, pois, de certo modo, ele apenas aciona o botão que desencadeia as ações programadas previamente para serem realizadas. Santos denomina tal funcionário de “o apertador de teclas engajado” (SANTOS, 2010, p. 89), pois age de acordo com o que foi pensado para que fosse feito. No entanto, no caso dos fotógrafos cegos que aqui estudamos, a sua relação com a máquina fotográfica é desconstruída, eles não tem a possibilidade de apenas apertar o botão. Para que suas imagens sejam produzidas, utilizam-se do aparelho como uma extensão dos próprios sentidos, escolhendo o momento e as circunstâncias para a construção da

¹¹ Citações extraídas da palestra Estética do (In)visível, realizada em São Paulo por Evgen Bavcar em 2010. Disponível online.

imagem.

É sabido que tais aparelhos são previamente programados para executar determinados procedimentos. Mas esses fotógrafos cegos não 'tiram' fotos, eles as 'fazem', as constroem. Ao produzir suas fotografias o fotógrafo elabora a imagem com base nos seus olhares e impõem ao aparato fotográfico o seu ponto de vista, para que funcione. Essa é a razão de utilizarmos a expressão *aparelho fotográfico* e não *máquina*, por entendermos que ele oferece muitas possibilidades ao fotógrafo, que pode a partir delas desconstruir, reinventar e transpor o usual do programa ao criar suas imagens.

Durante muito tempo a fotografia foi vista apenas como um registro do 'real', uma imagem que representa uma cena de modo 'fiel'. “Construída ou tomada no calor da hora, a fotografia é vista pela sociedade como a evidência do que aconteceu no momento em que o operador voltou sua câmara para um determinado referente” (FABRIS, 2007, p. 8). Seu aspecto testemunhal “parece fornecer uma âncora a uma sociedade que não consegue romper de vez com a materialidade do mundo” (p. 9). Talvez, por essa razão, geralmente considerada apenas “como simples ferramenta útil, suas produções têm sido, cada vez mais, apreciadas pelo que são em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 15), como um índice. Mas a fotografia é mais do que isso. Ao ver uma fotografia é importante saber que “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009, p. 19). Temos que ver além do apresentado pela imagem técnica.

Com base nisso Fabris (2007) aponta a crítica de Rouillé ao modelo do índice trabalhado por Dubois em *O ato fotográfico*, de 1983, por reduzir a fotografia ao simples funcionamento do aparelho. Ainda de acordo com a autora, Dubois (1983) discute as questões do realismo na fotografia e propõe uma análise a partir de três modelos teóricos, para estabelecer relações da imagem técnica com seu referente. São eles, segundo a autora: o espelho do real, ou seja, o discurso da mimese – realidade, verdade e autenticidade; a transformação do real, como discurso do código e da desconstrução – converte-se numa interpretação-transformação, culturalmente codificada da realidade; e o “vestígio de um real

(discurso do índice e da referência)” (FABRIS, 2007, p. 2). Essa pode ser uma das razões que levam as pessoas a esquecer, de modo geral, quando em contato com uma fotografia, que trata-se da interpretação de uma dada cena – construída ou não – por um fotógrafo, ou seja, é também carregada de escolhas e intenções. Segundo Rouillé, ao recusarmos os contextos e particularidades que envolvem a fotografia, ficamos presos apenas a sua essência, e isso

traz como consequência reduzir 'a' fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim, 'a' fotografia tem seu paradigma construído a partir do grau zero, do seu princípio técnico, muitas vezes confundido com um simples automatismo. (ROUILLÉ, 2009, p. 17-18)

Por acreditar nas potencialidades da fotografia enquanto processo e imagem, concordamos que “mesmo escrita no singular, aqui “a” fotografia será sempre pensada no plural, em suas singularidades e transformações, a fim de captar dos procedimentos e os acontecimentos em que ela se situa” (ROUILLÉ, 2009, p. 18). Rouillé afirma que mesmo a fotografia documental não representa o real de modo automático, pois as imagens fotográficas são construções do início ao fim, elas fabricam e fazem surgir mundos. Ele acrescenta que esse valor documental dado à fotografia declinou juntamente com a sociedade industrial e com isso se abriu caminho para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a fotografia-expressão. Como salienta Rouillé, “a fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos” (ROUILLÉ, 2009, p. 161). Ou seja, trata-se, na representação, de dar forma a elementos que muitas vezes extrapolam a ordem do visível, de dar 'corpo' à ‘atmosfera’ ou ao ‘espírito’ daquilo que está sendo retratado. O que permite a substituição do “uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens” (2009, p. 15).

Rouillé enfatiza que “a verdade do documento não é a verdade da expressão” (*idem, ibidem*, p.19), por entender que mesmo a fotografia documental considerada mais pura é inseparável da expressão. Para o autor a diferença entre esses dois tipos de fotografia não se encontra na sua essência, e sim no grau, que pode ser entendido como o de envolvimento e entrega tanto de quem faz como

daquele que vê a imagem.

O que é então a fotografia? Basicamente é “a impressão da aparência plana do corpo sob luz e subsequentemente no papel” (BELTING, 2005, p. 71). Ou ainda “fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”. (FLUSSER, 1985, p. 19). Já o fotógrafo cego Bavcar, em entrevista concedida às pesquisadoras Fernanda Magalhães e Karen Debértolis, diz que

a fotografia, para as pessoas, é uma coisa técnica e tecnológica, um trabalho de memória, uma impressão do real que não é possível. Para mim é a mesma coisa. Só que para mim ela não contém uma estética direta, um sentimento direto, mas indireto. Não há um sentimento direto, como se olhasse uma escultura ou a cara de uma pessoa, mas indireto, porque é com a palavra que eu entro nesta realidade visual. (MAGALHÃES e DEBÉRTOLIS, 2003, p. 25)

A fotografia é experiência capturada, e não se trata de “uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e ciência” (SONTAG, 2004, p. 16-17). Toda construção fotográfica passa por questões pessoais, de gosto do fotógrafo, e da ciência, relativo a técnica e processos químicos e/ou digitais. Segundo a autora toda fotografia possui muitos significados. Segundo a autora,

a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: 'Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto'. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p. 33)

Ainda de acordo com Sontag, a fotografia faz crer que conhecemos o mundo caso o aceitemos unicamente como o aparelho o registrou, como uma verdade, mas na realidade é uma interpretação do que ele aparenta ou pode ser. O mundo é mais do que as imagens fotográficas mostram. Para compreender tais imagens é preciso ver além delas. É necessário 'transver'. “Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não” (p. 33), de questionar e buscar outras possibilidades. Para a autora, a fotografia deve sempre ocultar mais do que mostrar, revelar. Outro apontamento feito por ela é de que uma fotografia

pode ter outros significados dependendo do contexto em que a olhamos. Se entendemos que a imagem fotográfica muda de acordo com a circunstância em que é vista, é possível dizer também que o ato de ver é muito mais emocional, sensório e relacionado às memórias e imaginação, do que necessariamente ligado à visão. E, ainda, que “a fotografia está intimamente ligada a maneiras descontínuas de ver (a questão é precisamente ver o todo por meio de uma parte – um detalhe impressionante, um tipo surpreendente de corte)” (SONTAG, 2004, p. 186). Corroba, também, com esta colocação, Mauad, que pensa a fotografia como “um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos (...), o espaço da figuração e o das vivências, comportamentos e representações sociais” (MAUAD, 2004, p. 26). Para a autora, a fotografia incita a imaginação, e por isso não importa se ela mente, mas é importante saber o porquê e de que modo mentiu.

Hoje, a fotografia, do modo como é feita, disseminada e vista na cultura contemporânea, “estimula a valorização da aparência, do superficial, do que se mostra como sendo real, sem o conteúdo e a subjetividade” (MAGALHÃES e DEBÉRTOLIS, 2003, p. 28). Em entrevista concedida aos autores citados, Bavcar acredita que isso se dá pela facilidade de todas as pessoas fazerem fotografias. E acaba por produzir uma espécie de monocultura. No entanto, “quando alguém faz a fotografia que eu chamo artística, quando cria as imagens, é como um camponês que resiste à monocultura e isto é muito difícil. Sou contra esta monocultura, contra esta ditadura das imagens, que é uma ditadura global” (p. 28). E resulta em milhares de imagens de diferentes culturas mas em grande parte iguais.

A existência de uma infinidade de fotos redundantes em nosso cotidiano, segundo Flusser (1985), se dá pelo fato de a maioria das pessoas e fotógrafos amadores explorarem apenas algumas possibilidades do aparelho fotográfico. Mas existem outras tantas regiões pouco exploradas, e é nelas que os fotógrafos navegam “para produzir imagens jamais vistas. Imagens 'informativas'. O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (FLUSSER, 1985, p. 20). afinal, para criar imagens, é necessária a capacidade de imaginar.

Imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em mundo tornado impalpável, inconcebível e inimaginável por abstração desvairada. (FLUSSER, 1985, p. 60)

Sabemos que “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena” (p. 18). Flusser diz ainda que no ato fotográfico o fotógrafo migra entre as regiões da imaginação do aparelho transpondo suas barreiras. Ele sai de uma categoria de tempo e de espaço para outras, sendo estas categorias inscritas no aparelho passíveis de manipulação. Ao manipular o lado *output*¹² do aparelho ele formula conceitos. Com isso “o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (p. 19). Pois “toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagens” (FLUSSER, 1985, p. 19).

De acordo com Flusser (1985), sempre que um fotógrafo se depara com algum limite de alguma categoria do aparelho, ele hesita, pois percebe a existência de outros pontos de vista, outras possibilidades no programa. Ele descobre que “seu gesto de caçar é movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que vale não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista” (p. 20). Ainda segundo o autor, no ato fotográfico temos a combinação da intenção do aparelho que foi previamente programada e a intenção de quem faz a fotografia, e, para decifrar determinadas imagens técnicas em algum grau é necessário analisar como se dá a colaboração e as tensões dessas colaborações. O autor acredita que “se conseguíssemos captar a involução inseparável das intenções codificadoras do fotógrafo e do aparelho, teríamos decifrado, satisfatoriamente, a fotografia resultante” (p. 24).

No entanto, se ficarmos presos apenas às intenções do momento em que a fotografia é produzida para o deciframento da imagem, não chegaremos a criar significações que façam sentido para aquele que se depara com tais imagens. Ficaríamos restritos àquilo que o fotógrafo pensou e pretendia passar enquanto

¹² *Output* – saída, informações resultantes do processo do interior do aparelho.

intenção. Isso reduz uma imagem que poderia ser rica em interpretações. Nesse sentido buscamos a fotografia *Veronika*, de 1990, que Evgen Bavcar produziu em preto e branco.



Figura 4: Veronica, 1990. Fotografia de Evgen Bavcar.

Nesta imagem a intenção do fotógrafo, sua preocupação no momento de acionar o aparelho, foi registrar sua sobrinha Veronika e o campo que vira durante a infância. Pediu à sua sobrinha para correr e dançar sobre ele. Mas, para tornar possível a realização da imagem, uma vez que é cego desde os 12 anos, entregou a ela um pequeno sino. Na posse desse objeto que produz som, ao deslocar-se pelo campo, Veronika possibilitou ao fotógrafo localizá-la e assim direcionar a lente de seu aparelho fotográfico para capturar as imagens. Bavcar tinha a intenção de

fotografar sua sobrinha correndo sobre o campo, mas o que ele registrou foi o movimento e o som do sino que dançava à sua frente. Se ficarmos presos apenas ao deciframento da fotografia com base na intenção do fotógrafo e do aparelho, ignoraremos que tais imagens são capazes de produzir diferentes significados para cada um que se dispocha a olhá-las de modo mais aproximado. Por exemplo, como fez a pesquisadora, jornalista e fotógrafa Isabella Valle, que, ao ver essa fotografia de Bavcar, escreveu:

Veronica sou eu. Aquela menina livre, de roupa solta, em meio à natureza, flutuando com o vento que bate no corpo, cantando ao mesmo vento, sou eu. Enquadrada no canto esquerdo da foto, nunca no centro, sou eu. Em um plano levemente inclinado, misterioso, cheio de texturas a serem sentidas e descobertas pelos pés (suponho) descalços, mas sempre no chão. Sou eu. Posso sentir o dia de domingo. Posso sentir o cheiro bom do mato. Posso ouvir as músicas que cantarolo e para as quais, ao mesmo tempo, bailo. Em um baile à liberdade, à leveza, à felicidade. A dança daquela menina é a dança que dancei um dia e que, vez ou outra, me permito (re)experimentar e decidir, mais uma vez, que é preciso voltar a ensaiá-la mais vezes. Como é bom! Como é leve! Como é gostoso! Passaria horas ali, viajando na minha dança de menina, sem vergonhas, sem inseguranças, sem desconfianças, apenas sendo, como sou, através da foto de Bavcar.

O fotógrafo é cego. Ele não via a sobrinha. A foto, na verdade, não tem Veronica como referente. Nem (muito menos) eu. A garota leva um sininho, que, este sim, para Bavcar, era a referência sensível. Ele não a via, ele ouvia o sininho. E foi o sininho que foi fotografado. Esta é uma foto do som que ecoava sobre aquele campo. Bavcar define, então, esta foto como uma “fotografia do invisível”. (...) Ela, para mim, é como um autorretrato, daqueles que sai de dentro, do fundo, pra fora. Mas, nesse caso, foi meu autorretrato que entrou em mim. (VALLE, 2013)

Tendo como ponto de partida a sensível colocação supracitada, podemos perceber que Bavcar não estava fotografando o que estava dado a ver, mas sim aquilo que seus demais órgãos do sentido percebiam. Como elucida de modo mais aprofundado Alves (2011) ao mencionar que,

do ponto de vista da configuração mental da imagem, a sonoridade do guizo estava vinculada, indiciariamente, à pessoa que o portava, no entanto, na passagem transfiguradora da imagem mental para a imagem fotográfica o que é retido e fixado não é a dimensão do audível, uma vez que o aparelho maquínico se orienta pela dimensão do visível: a menina, medusianamente estática. Com isso, Bavcar põe em relevo os índices de invisibilidade inerentes ao fotográfico, cuja re(a)presentação de um ausente

(a referência) não dá conta de outros sinais mobilizados nos contextos de fotografiação. (ALVES, 2011, p. 9)

Assim como aborda Belting (2005), a imagem é a presença de uma ausência. Essa fotografia de Bavcar é também a presença de várias ausências. Primeiro por se tratar do registro de uma cena que não existe mais, só é possível ser vista na fotografia. Depois por ser a imagem de um som, ela presentifica-o, embora não vejamos. E também por ser uma fotografia que faz presente uma imagem que tal como é não existe para Bavcar, é a produção visual do invisível para ele. Segundo Sontag, fotografar “é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

Outro aspecto da fotografia abordado por Flusser diz respeito ao seu caráter cromático. Ele diz que no mundo como o vemos não existe em preto-e-branco, estas “são situações 'ideais', situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. (...) Cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, sim” (1985, p. 22). De acordo com o autor, se pudéssemos ver o mundo nessa circunstância, tudo poderia ser explicado de forma lógica. Tudo seria preto ou branco, com seus intermediários em tons de cinza, segundo ele a cor da teoria. E as fotografias seriam então “cinzentas: imagens de teorias (ópticas e outras) a respeito do mundo” (FLUSSER, 1985, p. 22).

Mas temos ainda a nosso dispor as fotografias coloridas, que segundo Flusser são ainda mais abstratas que as preto-e-branco. Pois, “quanto mais 'fiéis' se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (p. 23). Ele destaca nesse ponto as diferenças existentes entre as cores resultantes dos filmes fotográficos das diferentes fabricantes. Também surgem variações nas cores da fotografia a depender da manipulação e intenção do fotógrafo no momento e tempo de exposição do filme, como também no processo de revelação dos mesmos. Os resultados dessas manipulações em fotografias analógicas só são visualizadas

apenas após a revelação e podem apresentar imagens inesperadas, como é o caso da fotografia *Babá Patchouli*, de 1986, do fotógrafo brasileiro Luiz Braga.



Figura 5: *Babá Patchouli*, 1986, Luiz Braga.

Quando produziu essa imagem, Luiz Braga utilizava uma Nikon F2A, um aparelho fotográfico analógico. “Ele desmontava, fuçava e remontava a peça para descobrir (ou inventar) efeitos que nem o próprio fabricante cogitaria. Foi numa dessas experimentações, subvertendo o óbvio, que surgiu uma de suas fotos mais admiradas: *Babá Patchouli*” (JOTA, 2011, s/ p.). Ao ver a imagem, percebeu a variação das cores, principalmente o verde, o que considerou um erro, por não ser aquilo que fotografou. Ele então deixou tal fotografia em uma gaveta por seis meses, “até se convencer de que ela poderia apontar um novo caminho” (s/ p.). A partir disso começou a trabalhar ainda mais as possibilidades e sutilezas da linguagem. Passou a explorar as potencialidades do aparelho e criar suas imagens

repletas de nuances. Atitudes como essas, de se questionar e permitir reinventar, abrem caminhos para experimentar novas maneiras de olhar o mundo e as incontáveis possibilidades de imagens que podem ser vistas e construídas nele e sobre ele. Esse novo ver, que não se acomoda em um primeiro olhar e busca 'transver' é também o lugar da imaginação.

Dentre as cores o preto e branco – da descrição uma tradução

Evgen Bavcar dificilmente fotografa em cores. Segundo ele, a recordação que possui da cor “é de quando tinha 4 ou 5 anos. Eu perdi um pouco as cores, não me lembro. Depois que tenho esse aparato que fala as cores, me pergunto onde estão as minhas cores” (BAVCAR, 2010). Ele demonstra interesse em fotografar em cores, mas prefere as fotografias em preto e branco, por ser

mais simples o preto e branco, claro e escuro. É mais simples também para a descrição, porque as cores são mais subjetivas com descrição, e menos reais que o branco e preto. Prefiro preto e branco, mas tenho também as cores. A gente sabe que as cores são uma realidade muito falsa, mais falsa que claro e escuro, ao menos para mim pessoalmente. (BAVCAR, 2010, s/p.)

Contribuem para esse argumento de Bavcar os apontamentos de Flusser acerca da fotografia e seu funcionamento complexo. De acordo com o filósofo tcheco, as imagens fotográficas

funcionam da seguinte forma: transcodificam determinadas teorias (em primeiro lugar, teorias da Ótica) em imagem. Ao fazê-lo, magicizam tais teorias. Transformam seus conceitos em cenas. As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. (FLUSSER, 1985, p. 23)

Belting destaca um aspecto importante quando se compara discurso e imagem, pois “a palavra visível não pertence à mesma categoria da ausência visível, uma vez que imagens não têm um código seguro que as conecte a seu modelo” (BELTING, 2005, p. 75-76). Nesse sentido ele aborda a ausência como invisibilidade e a presença como a visibilidade. Segundo Bavcar ao confundirmos “visual e visível, invisível e ausência de visão, tornamo-nos escravos das imagens, como se estas formassem uma cadeia inquebrável, em que nenhum elo fosse diferente dos outros” (BAVCAR, 2005, p. 151). Cometer esse engano é tolher as possibilidades que a imagem oferece, é ficarmos presos apenas a um aspecto da imagem e impedir que ela nos fale além do visível. Também é negar que ela é constituída por palavras, e que estas são tão ou mais férteis na construção tanto mental quanto física das imagens. As imagens devem ser vistas como possibilidade de vários textos, onde cada um que as veja possa criar seus próprios conceitos, definições e interpretações, e não como um único texto que deva ser visto e lido da mesma forma por todas as pessoas.

Bavcar considera difícil tratar das imagens sem relacioná-las à palavra. Pois, “imagem-palavra, ao mesmo tempo unida – hoje – e antes, separada, é, no entanto, difícil de compreender e, sobretudo, de conceber como uma igualdade recíproca ou como uma ligação fatal, em que uma sobrepunha à outra” (2005, p. 145). Ao refletir sobre esse apontamento, ele pergunta se é mais prático e simples ler ou olhar. E para respondê-la traz uma questão de Leonardo Da Vinci acompanhada de uma reflexão a respeito desta. Segundo Bavcar, Da Vinci indagava:

'Se possuímos a imagem de uma pessoa amada e um poema sobre essa pessoa, a qual daremos preferência?'. Trata-se, pois, de uma imagem como lembrança de uma presença ou texto que comunique a beleza de uma mulher pela magia da palavra. (BAVCAR, 2005, p. 145)

O filósofo e fotógrafo esloveno diz que, apesar do tempo que se passou, essas questões ainda são atuais, e que em tempo tão visual quanto o de hoje, discutir e refletir sobre a imagem é um privilégio, mas também uma tarefa difícil.

Bavcar afirma que “as trevas permanecem para sempre o berço primeiro da imagem, sua terra natal, mas também seu túmulo na escuridão do Verbo” (BAVCAR, 2005, p. 145). E acrescenta: “a arte cristã, por exemplo, é inteiramente a expressão dessa narração: é a palavra tornada imagem, isto é, a imagem saída da cegueira da palavra” (p. 147). Prossegue refletindo sobre o assunto, ao dizer que “se a palavra se torna invisível, ela nos deixa ver tudo aquilo que não é mais ela mesma, tudo aquilo no qual ela não pode se tornar, isto é, ela se explica por si mesma” (BAVCAR, 2005, p. 147). Ela nos permite transcender, ver além, produzir imagens mentais ou visuais que não se limitam a visão, ela nos possibilita imaginar, ‘transver’ o verbo e as imagens produzidas ou traduzidas por ele. Sem a “narração, o mundo das imagens é dos fogos de artifício, que nos fornecem o tempo todo a promessa da festa, sem que possamos festejar o que quer que seja” (2005, p. 151). Ou seja, sem a possibilidade de relacionar palavras às imagens, estas se tornam vazias, aparecem e somem sem produzir sentidos, por não permitirem que nos relacionemos com elas, apenas as olhemos e logo passemos a próxima. Segundo o filósofo, quando as imagens não são sustentadas pelo discurso repetitivo, estão condenadas a se perder, pois tornam-se demasiadamente frágeis para resistir ao esquecimento. Fala ainda que o verbo a todo momento promove o retorno do invisível e com isso nos oferece a possibilidade de novos olhares. E “se quisermos encontrar a imagem em paridade com o verbo, seremos obrigados a restabelecer uma forma de arqueologia do invisível para dar novo sentido ao olhar que recusa tornar-se prisioneiro da modernidade imposta” (2005, p. 156-157).

Por essa e também outras razões é que Evgen Bavcar prefere fotografar durante a noite, ou em locais que traduzem as condições da noite. Seu trabalho é na “obscuridade com as lanternas, com elas eu provoço que os objetos do meu fotografar entrem no campo do visível. Significa a existência do visível. Há sempre este lugar entre o visível e o invisível. Há coisas que se veem e coisas que não se veem” (BAVCAR, 2010). Busca realizar suas fotografias à noite, num espaço obscuro, para entrar a luz com as lanternas, fazendo surgir outras possibilidades.

Depois desse trabalho preciso de uma pessoa que me descreva, que com a palavra entre em minha câmera obscura existencial, e que me diga 'tu sabe que em tua imagem se apresenta, por exemplo, uma criança, uma

casa, uma paisagem, um outra coisa'. Isso que conto é uma realidade muito especial do meu trabalho fotográfico. (BAVCAR, 2010)

Quando Bavcar fala da questão das descrições, das formas de descrição, ele se refere também à maneira como se aproxima das imagens e das próprias fotografias a partir da palavra do outro. A descrição permite uma aproximação, é mais uma luz que adentra e assim a imagem se faz surgir. Ele diz não fazer as fotografias para a beleza mas sim para comunicar e dialogar com as outras pessoas. Para o filósofo, “uma foto é algo muito silencioso, não fala, não diz nada, e para isso preciso de uma pessoa que diga o que se vê, o que se pode ver sobre as minhas fotos” (2010). É interessante salientar que Bavcar fala a respeito do ver 'sobre' as fotos, e não 'nas' fotografias. Entendemos com isso a espera por uma descrição mais pessoal, mais perceptiva e sensitiva do que meramente formal. Uma não exclui a outra, é possível falar o que se vê nas fotografias e a partir disso expor aquilo que se pode ver sobre ela também. Com isso novas imagens surgem de uma mesma fotografia. Para Bavcar esse é também um perigo da descrição. Ele necessita encontrar pessoas que narrem de maneira mais detalhada para ter uma referência mais aproximada da imagem que produziu. Do contrário, sem este descrever, poderia ter muitas imagens diferentes. Pois “a descrição é como um caminho do invisível no visível. E se não tiver essa metodologia tão precisa, a descrição pode ser muito perigosa, muito subjetiva, uma forma de fantasia” (2010).

A esse respeito ele menciona algo muito interessante:

Para mim descrição é toda uma metodologia, um trabalho muito importante. Porque a gente descreve sempre com certos 'clichês'. Eu não preciso de uma descrição que diga: à esquerda tem isso, à direita isso sobre... Isso é simples. A mim interessa a descrição que diga as coisas essenciais, as coisas importantes. (2010)

Essa fala faz lembrar de um trecho do longa-metragem *À primeira vista* de 1999, em que Virgil, o personagem cego, se defronta com uma situação/cena desconhecida e pede para que sua acompanhante descreva o que vê.

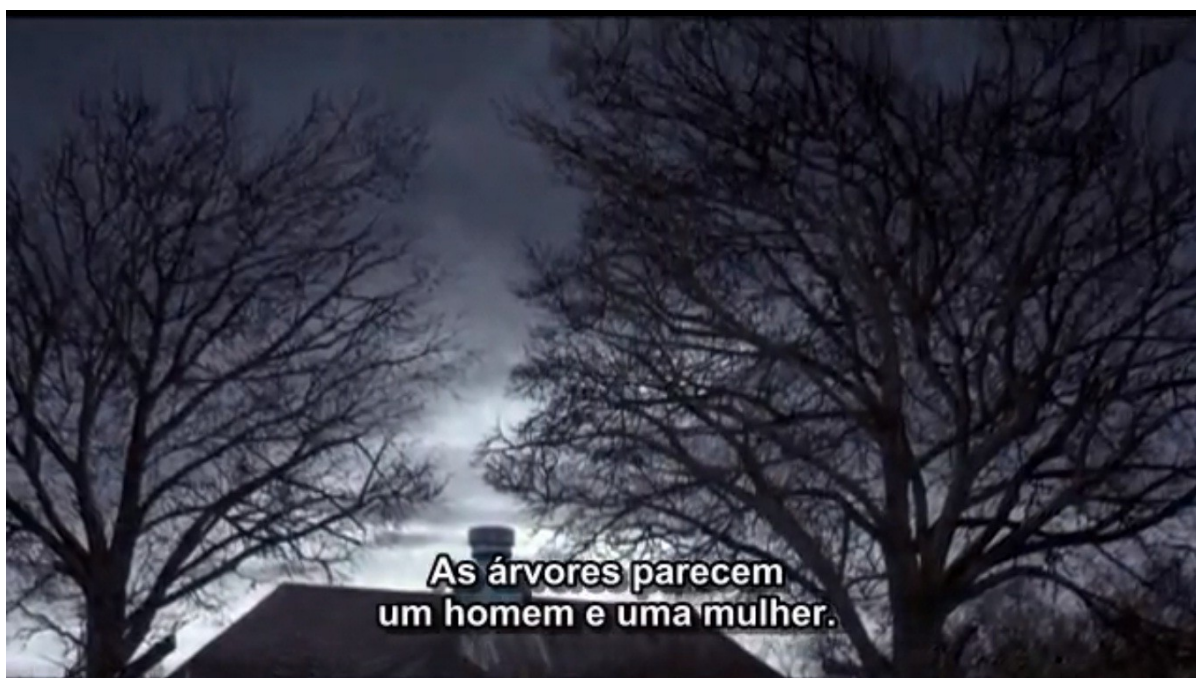


Figura 6: Cena extraída do filme *À primeira vista*, 1999, de Irwin Winkler.

Amy inicia indicando/situando a presença de um edifício velho no final da rua. E prossegue a descrição dizendo que “é um pouco delapidada e fica no meio de duas árvores no campo. As árvores parecem um homem e uma mulher. Está convidando a mulher para dançar. Ela está na ponta dos pés se decidindo” (fala da personagem Amy no filme *À primeira vista*, 1999). Quando Bavcar menciona que prefere descrições que digam coisas essenciais, é nesse tipo de descrição, que a moça fez ao personagem do filme, que acreditamos ele estar se referindo. Esse relato foge aos 'clichês formais' e revela as emoções, as interpretações que a imagem provoca, e não apenas as formas e localizações. Esse tipo de descrição torna o invisível mais visível, leva luz a escuridão interior, as nossas 'caixas pretas', e permite que construamos imagens.

Assim a preferência de Bavcar, com relação à interpretação das imagens fotográficas, é reforçada por Sontag, na afirmação de que

a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: 'Aí está a superfície.

Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto'. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia". (2004, p. 33)

Enquanto Monet interpretava as cenas que presenciava e suas tênues transformações ao longo de um dia, baseado no que observava e percebia, e a partir disso produzia pinturas diferentes uma das outras, é possível dizer que uma mesma cena possibilita diversas interpretações. Mas isso não se dá apenas com um referente visual, ou seja, não é somente a partir de uma situação vista que se pode gerar várias imagens. As palavras também são geradoras de imagens, sendo elas, num primeiro momento mentais, para depois serem construídas em imagem visual. Um dado texto ou palavras ordenadas a fim de descrever uma cena também permitem elaborações visuais distintas. Se pararmos para refletir sobre isso, podemos perceber, por exemplo, nas adaptações literárias para o cinema, que as palavras, inicialmente consideradas como catalisadoras de uma única imagem, são também elas potencializadoras de diferentes interpretações visuais. Nesses casos não é incomum que alguém que tenha lido a história anteriormente, ao assistir ao filme fique um tanto frustrado com a forma as representações visuais do diretor, e prefira as próprias construídas durante a leitura. Bavcar trata desse assunto ao mencionar a descrição oral, modo pelo qual ele se aproxima dos conceitos apresentados nas imagens e pode formular suas próprias mentalmente. Sabendo das potencialidades da descrição para a construção de imagens, abordaremos agora mais especificamente a questão da palavra, do verbo e da língua nesse processo.

Para Bavcar, imagem e verbo, imagem e palavra, imagem e texto estão intimamente ligados, pois, quando "não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades" (1994, p. 461). Ele indica que para chegarmos a origem da imagem visual é preciso transitar pelo "esboço do invisível" do verbo, da "noite que precede o dia das figuras conhecíveis", pois para conceber a luz é preciso que haja escuridão. É na escuridão das palavras que a imagem é elaborada. Ou seja, as imagens são construções assim como a realidade em que vivemos. Com base em Flusser pensamos a realidade como uma estrutura restrita

dentro de um cosmos maior. Segundo Flusser “essa estrutura se identifica com a língua” (1985, p. 33), sendo ainda as noções de 'conhecimento', 'realidade' e 'verdade' aspectos da língua. Por essa razão esses três aspectos são sempre passíveis de mudanças de acordo com a língua dada. Para entender o que Flusser fala ao identificar a língua com a estrutura do cosmos é preciso colocar “em parênteses os conhecimentos acumulados no curso da história, deixá-los em pendência, como que disponíveis para futura referência, e aproximarmo-nos da língua despidos desses conhecimentos” (1985, p. 36).

De acordo com Flusser os sentidos são os doadores imediatos de dados ao intelecto. Mas ao mesmo tempo em que são doadores são também dados. A maioria dos dados que dispomos são recebidos pela visão e audição, uma vez que a maior parte destes provêm de palavras lidas ou ouvidas. Segundo o filósofo, “a matéria-prima do nosso pensamento consiste, em sua maioria, de palavras” (p. 40). Os sentidos nos fornecem outros dados além de palavras. Mas esses são dados brutos, inarticulados que para serem computados pelo intelecto e formarem o *Eu*, precisam antes ser transformados em palavras. As palavras que nos chegam por meio dos sentidos originam frases quando agrupadas em obediência a regras preestabelecidas. Ao “conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras preestabelecidas” (p. 41), chamamos de língua. E são as palavras os elementos do cosmos da língua. Ainda de acordo com Flusser, as palavras são apreendidas e compreendidas como símbolos, elas tem significado, substituem, apontam e/ou procuram algo além da língua.

No entanto, o intelecto só se forma a partir de palavras, e, se algum dado bruto não pode ser traduzido em palavra ele não é reconhecido pelo intelecto. Como no caso anteriormente citado do massagista cego Virgil, do filme *À primeira vista*, em que, ao ver uma maçã pela primeira vez, não a reconhece, é um 'corpo' sem significado e não pode ser traduzida em palavras a partir do olhar. Ele só a identifica depois de tocar, com as mãos ele pode nominar o 'corpo' e informar ao intelecto.

O intelecto que tem, segundo Flusser, sua infraestrutura nos sentidos e superestrutura no espírito (ou outra expressão), forma o *Eu*. O *Eu*, com suas raízes nos sentidos, estes ancorados na realidade, passa pelo intelecto que transforma os dados colhidos e assim produz significados. Ou melhor explicado pelo próprio

filósofo, “o *Eu* é inteiramente feito da realidade colhida pelos sentidos, não passando de um canal através do qual a realidade se derrama em direção ao futuro” (1985, p. 46). Nesse processo a realidade transforma-se em palavras. O intelecto só sabe do mundo na forma de palavras. É desse modo que ele pensa, articula e se realiza na conversação. Segundo Flusser o que transforma o caos dos dados brutos trazidos pelos sentidos em realidade é a possibilidade da conversação, do ir e vir da língua e entre línguas, na tradução. É como se o intelecto dispusesse de uma coleção de óculos, das diferentes línguas, para observar e articular. E toda vez que troca de óculos, de língua, a realidade se modifica.

Um caso pertinente trazido por Flusser para pensar esse aspecto é o da ciência, em que o método de pesquisar a realidade nos dados brutos parece não recorrer a nenhuma língua específica, por aparentar realizar-se em qualquer delas. Mas “a ciência longe de ser válida para todas as línguas, é ela própria uma língua a ser traduzida para as demais a fim de realizar-se nelas” (FLUSSER, 1985, p. 54). Alguns podem dizer que ela funcione independentemente de qualquer tradução, pois os aviões voam e bombas explodem por todo o planeta, mas isso pode ser aplicado não somente a ciência e sim a todas as línguas. Assim como um sapateiro germânico consegue vender seus produtos para alguém que não fala alemão. Tanto a bomba, da língua da ciência, quanto o sapato da língua alemã são dados brutos a serem apreendidos na forma de palavras por uma dada língua. Esses dados brutos só existem quando produzem significado para cada um na sua própria língua e graças a conversação e à possibilidade de tradução podem ser apreendidos também enquanto significação na ciência e no alemão.

A tradução se dá entre línguas, é o processo de transferir significados de uma dada língua para outra. Ela pode ser denotativa e/ou conotativa. Ou seja, ter tradução igual e/ou similar, ou então por aproximação de significados. Flusser aponta que as traduções “são possíveis, porque alguns sistemas coincidem de alguma maneira. (Essa coincidência é a traduzibilidade entre tais sistemas)” (2013), e que “traduções entre línguas tem a ver com coincidência e divergência de repertórios, de estruturas, e de relações significativas” (2013). Quando uma palavra não encontra similaridade no repertório de outra língua ela é considerada intraduzível. Como salienta Flusser, “toda língua absorve elementos de qualquer

outra, assimila e digere aqueles que pode, e deixa, como corpos estranhos, porém integrados, aqueles elementos que é incapaz de assimilar” (FLUSSER, 1985, p. 60). Este é um dos limites encontrados na tradução, ou seja, palavras ou expressões em uma dada língua que não encontram significado igual, similar e nem aproximado na outra dada língua, por isso mantidas em suspense, o que pode prejudicar a conversação, mas também pode ser incorporado pela língua no processo.

Quando entre línguas de raízes fundantes comuns ou similares, a tradução se torna mais facilitada e aproximada ao sentido da língua de origem. Ela encontra significado correspondente na dada língua mesmo quando necessárias adequações de acordo com as regras estabelecidas em cada uma. No entanto quando as línguas são incongruentes, com regras e estruturas bastante distintas, como é o caso dos ideogramas das línguas orientais, para a tradução ser possível é preciso ser traduzida primeiramente para a língua chinesa, por exemplo, onde o símbolo ganha significado em palavras que só então possibilita a tradução para a língua portuguesa. Já com relação ao sentido conferido, se ele tem mesmo a ver com o sentido original é uma questão de enfoque. Há ainda um tipo de conversação possível ao se traduzir, por exemplo, uma pintura para a língua portuguesa, esse processo se dá por transferência indireta, numa terceira língua distinta denominada por Flusser de metalíngua. E “o fato de ser uma língua dada metalíngua da outra língua dada tem a ver com a práxis da tradução” (2013). Por exemplo é uma questão de enfoque, se um texto imagético é traduzível, tem sentido articulável na língua portuguesa.

Segundo Flusser a possibilidade da tradução seja uma “das poucas possibilidades, talvez a única praticável, de o intelecto superar os horizontes da língua. Durante esse processo, ele se aniquila provisoriamente. Evapora-se ao deixar o território da língua original, para condensar-se de novo ao alcançar a língua da tradução” (1985, p.61). Dessa forma também é que entendemos o 'transver' permitido e praticável na tradução. É nesse momento de superar os horizontes que a palavra é traduzida e pode ser 'transvista'. É assim que as imagens chegam aos deficientes visuais e eles as podem 'transver'. Na tradução realizada a partir da descrição de uma cena ou imagem visual em palavras. Esse é o modo também que pensamos possível a fotografia dos cegos, uma tradução de palavras em imagens

mentais, e, estas 'tranvistas' e traduzidas em fotografias.

Assim, a realidade muda de acordo com a língua. Cada língua produz uma dada realidade. Por isso, na tradução de uma língua para outra, há de se concluir que a realidade também se modifique. Desse modo podemos dizer que a tradução produz outra realidade. Assim um vidente ao descrever uma imagem visual, sua dada realidade, para um cego, ele está a fazer uma tradução, do visual em palavras para a percepção do deficiente visual. Nesse processo ele começa a criar uma realidade, que a partir do próprio repertório 'transvê' e cria a sua imagem traduzida. Para Flusser “toda realidade vem do nada e trata do nada. (...) O nada torna-se um superconceito sinônimo do indizível”. (1985, p. 132) Segundo o filósofo a conversação, que aqui aproximamos a aplicação da tradução, vem desse indizível e é de que trata, ela discute o indiscutível e significa para além de si.

Talvez seja essa a razão pela qual Bavcar não se considere um fotógrafo, preferindo ser chamado de artista conceitual. Por considerar que o mais importante não é a imagem que cria, ao menos não unicamente enquanto forma e composição. O importante mesmo para ele são as relações que cada um estabelece ao entrar em contato com suas fotografias. Provavelmente porque nelas o interesse não esteja necessariamente na imagem fotográfica, mas nas coisas que elas suscitam, no modo como as pessoas se relacionam com elas. As imagens que Bavcar busca não estão na superfície do papel sensível, elas estão na interação no que surge entre o *kolossos* e pessoa que o olha.

O ver além do olhar dos fotógrafos cegos

“Pessoas com visão não sabem como é ser cego,
então não terei as mesmas limitações que eles têm,
porque não tenho ideia do que é possível.”

Pete Eckert

Por serem parte fundante da pesquisa e possuírem trabalhos e reflexões importantes acerca de suas produções, processos e formas de ver o mundo,

consideramos relevante abrir espaço para apresentar os fotógrafos cegos Evgen Bavcar, Pete Eckert e Teco Barbero, bem como algumas explicações a respeito das suas experiências.

Como se pode perceber no corpo do texto até aqui, Bavcar além de fotógrafo é um filósofo relevante para este trabalho, e também foi referência para o curso de Alfabetização visual do SENAC-SP. Nascido em 1946, na Eslovênia, Evgen Bavcar, ficou completamente cego aos 12 anos de idade, após sofrer dois acidentes seguidos. Perdeu a visão do olho esquerdo na colisão com um galho de árvore e, um ano depois, do olho direito na explosão de um detonador de minas com o qual brincava. Ao falar a respeito dessas fatalidades ele lembra que a perda da visão do olho direito veio aos poucos, com o passar dos meses, como um longo adeus à luz. Nesse período, que durou oito meses, aproveitou para guardar o máximo de informações visuais que podia.

O interesse de Bavcar pela fotografia veio por volta dos 16 anos, quando pegou emprestada de sua irmã. Era uma Zork 6, câmera russa. Queria fotografar uma colega de escola de quem gostava. Quando levou o filme para um fotógrafo revelar, ocorreu um fato inusitado. Lá estavam imagens. Surpreso com o resultado, percebeu que mesmo não vendo as imagens, ainda assim era capaz de fazê-las. Durante a adolescência ficou bastante sozinho e por incentivo de sua mãe passou a se dedicar aos estudos, principalmente de idiomas. Por essa razão, o fotógrafo fala mais de oito idiomas fluentemente. Formado em história pela Universidade de Ljubljana, foi o primeiro professor cego nessa área em seu país. É doutor em história, filosofia e estética, e, atua como professor convidado na Sorbonne, em Paris. Desenvolve um trabalho envolvendo fotografia e filosofia em que traz para discussão a relação entre percepção, invisibilidade e existência. Ele fala que a fotografia permite a todos “a possibilidade de exprimir as imagens interiores e escrevê-las com a luz” (BAVCAR, 2010).

Bavcar se considera um artista conceitual muito mais que um fotógrafo, pois necessita sempre pré-imaginar a imagem, e quando alguém olha diretamente suas fotografias, como ele mesmo ressalta no fechamento do texto, dá a ele a possibilidade de se assegurar da realidade materializada dos seus atos mentais. Por isso, “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, 2006, p.466). Para ele, imagem e linguagem estão ligadas, pois mesmo o verbo sendo cego, é o verbo que torna visível, que cria as imagens.

Por mais que as imagens falem dele próprio, demonstrem o seu olhar sobre aquilo que fotografa, elas dizem muito do que é fotografado. Como é o caso da fotografia que fez da atriz Hanna Schygulla, em preto e branco.



Figura 7: Fotografia de Hanna Schygulla com a coruja de Athena feita por Evgen Bavcar.

No documentário *Janela da Alma*, de 2001, ela fala que ao receber a fotografia fez “uma estranha descoberta. Ele havia colocado uma coruja sobre meu ombro. Minha mãe, quando eu era criança costumava me chamar de corujinha, pois eu não queria ir dormir à noite. Eu queria viver de noite, e ainda tenho esse problema” (JANELA..., 2001). Bavcar não sabia disso, ele foi falar de suas impressões e acabou falando mais que isso. Sobre essa imagem ele comenta ser “uma foto noturna pois a fotografei na obscuridade e depois coloquei a coruja de Minerva, de Atena, para simbolizar a sabedoria e, ao mesmo tempo, o olhar que se

constrói, que se realiza nas trevas, isto é, no mundo das corujas, no mundo da sabedoria” (JANELA..., 2001). Hanna salienta que a fotografia se mostra na fronteira entre ser quem ela é e também são sê-la, e isso é o mais interessante, pois ele faz suas fotografias com a mente.

Outro exemplo de relevância sobre o olhar e construções elaboradas por Bavcar, é a fotografia feita de Umberto Eco, com a sobreposição de um pêndulo. Em que fez referência ao livro *O pêndulo de Foucault* escrito por ele, “é um pêndulo que se move e exprime a gravitação da Terra. Eu vi e toquei este pêndulo no museu, e quando encontrei Umberto Eco, fiz uma imagem dele e depois sobrepus esse pêndulo. Esta é minha interpretação do retrato de Umberto Eco com um pêndulo” (BAVCAR, 2010).



Figura 8: Fotografia de Umberto Eco com pêndulo feita por Evgen Bavcar.

Sobre a inserção de elementos nas fotografias e os significados que estes

tem, Bavcar explica fazendo um paralelo com as estrelas. Ele diz que ele não pode olhar as estrelas. Mas ressalta que as pessoas, quando as observam, não sabem que, possivelmente, elas já estejam mortas. Ou seja, elas também não estão mais lá, são apenas resquícios. Sendo assim, suas estrelas são estrelas da sua própria fantasia, da sua imaginação. E quando ele coloca estrelas sobre uma moça, por exemplo, esta moça está mais distante, como uma estrela. Ou então, como a coruja colocada sobre o ombro de Hanna Schygulla, que simboliza a sabedoria e o olhar se realiza nas trevas.

Bavcar tem muito a compartilhar tanto com os fotógrafos deficientes visuais quanto com os que possuem o recurso da visão. Cada fotografia produzida por ele é perfeitamente organizada em sua cabeça antes do disparo. Ele posiciona a câmera na altura da boca. É dessa forma que fotografa as pessoas enquanto as ouve falar. A possibilidade do foco automático ajuda, mas ele consegue produzir imagens mesmo sem a ajuda deste recurso. Para isso é preciso apenas medir a distância com as mãos e o resto é feito através do seu desejo interno de fazer imagens. Bavcar tem consciência de que muitas coisas passam despercebidas, mas isto também acontece com os outros fotógrafos. Suas imagens são frágeis, ele nunca as viu, mas sabe que elas existem.

Assim como seu colega esloveno, Pete Eckert escolheu começar a fotografar para mostrar ao mundo que pode ver usando os outros sentidos, as lembranças e as emoções. Com isso a discussão se volta para além do ato fotográfico adentrando a questão do ver e de como as imagens se formam na nossa memória. Este assunto também foi abordado no filme “A Prova”, 1999, com direção de Jocelyn Moorhouse, assim como no documentário “Janela da Alma”, de 2001 e direção de João Jardim e Walter Carvalho.

Pete Eckert é um fotógrafo cego estadunidense formado em cerâmica e escultura pelo Instituto de Artes de Boston e em desenho industrial pela Universidade Estadual de São Francisco. Ambas titulações vieram após começar a perder a visão. Foi diagnosticado com retinose pigmentar enquanto planejava cursar arquitetura. Acabou desistindo. Demorou dois anos para que se recuperasse da notícia e começasse pensar no que fazer. Ele era carpinteiro na época e, em decorrência da perda rápida da visão, trabalhar na construção civil se tornou

perigoso.

Pete Eckert tem hoje 56 anos. Desde 1983 tornou-se legalmente cego e, em 2003 perdeu completamente a visão. Quando se formou, sua visão já era de túnel estreito. Preocupado com o futuro, foi cursar MBA em Connecticut, onde morava, logo após casar-se com Amy. Já formado, foi visitar um amigo em Sacramento e percebeu que era um bom lugar para as pessoas cegas, pois é uma cidade plana, as ruas são definidas para a bússola e tem bom transporte urbano. Aproximadamente depois de um ano, voltou a se dedicar à arte, produzindo xilogravuras. Pete Eckert comenta, em seu site, que com o tempo, passou a fazer xilogravuras cada vez maiores, para que pudesse sentir a imagem. Cada vez que Amy chegava em casa, ele fazia outro teste de impressão. Ela mal podia se sentar e ele já perguntava como parecia. Pete Eckert percebeu que a “estava deixando louca. Eu precisava de uma nova mídia mais rápido” (ECKERT, 2014).

Um dia, limpando uma gaveta, encontrou uma câmera velha de sua mãe. Era uma Kodak 1950. Por gostar de coisas mecânicas, pediu à esposa para descrever as configurações, para que pudesse descobrir como usá-la. Achou a câmera ainda mais fascinante ao descobriu que tinha uma opção de infravermelho. “Eu pensei que um cara cego fazendo fotos em um comprimento de onda não-visível seria divertido. (...) Eu não sabia nada sobre o filme ou câmeras manuais” (ECKERT, 2014). Suas primeiras fotos saíram depois de muitas perguntas a um fotógrafo que conhecia a história da câmera e tudo mais.

Pete Eckert diz que sentia estar no mundo mas sem adentrá-lo, e precisava de algo mais, “eu procurava fotos por trás das portas do mundo do cego, para levá-las à luz aos videntes” (ECKERT, 2014). Para ele, seu trabalho focou-se no que o olho da mente fotografava. Suas influências estão nas memórias “de arte do passado e no que é feito offline. Não estou preocupado com suposições dos videntes e suas limitações” (ECKERT, 2014). Pete Eckert fala que o que ele consegue ao fazer as fotografias não é um retrato e sim evento. E que, ao conversar com as pessoas, constrói uma ponte, estabelece relações entre o que tem em mente e o seu trabalho. A partir da tradução das fotografia em palavras suas imagens mentais se constroem visualmente. A fotografia “é só uma desculpa para organizar minha mente numa ideia e descobrir o que está ao meu redor. (...) É

sempre como ver pela primeira vez” (LUZ..., 2009).

Pete Eckert se denomina um turista no mundo visual, é mais um artista conceitual do que um fotógrafo. Suas fotografias surpreendem, como é possível conferir na figura 9, produzida com a técnica de *light paint*, intitulada Serene. A imagem tem o fundo completamente negro e torna visível, na parte inferior, em primeiro plano, um pequeno barco com um remo todo iluminado. Na parte superior, ao fundo, também em destaque mas não muito nítido, está o que parece ser a silhueta em arco de um homem deitado de perfil com as mãos sobre o peito.



Figura 9: Serene. Fotografia colorida em light paint de Pete Eckert. Fonte: <<http://www.peteeckert.com/gallery2.php>>.

Pete Eckert já participou de muitas exposições e foi personagem de vários documentários e programas de televisão. Em abril de 2010, Pete Eckert e Bruce Hall foram convidados a fotografar para a edição estadunidense da revista Playboy. Foram os primeiros fotógrafos cegos a fotografar, quarenta anos depois da primeira edição em braille daquela revista. Na figura 10 chamada *Blind girl* (garota cega), Pete Eckert traz a modelo nipônica Hiromi Oshima, de *lingerie* e óculos escuros segurando a bengala com as duas mãos à sua frente. Ela está para e tem a cidade como plano de fundo. A fotografia foi feita em *light paint* e a imagem da modelo parece ter sido sobreposta ao fundo, um pouco transparente, no centro cena.

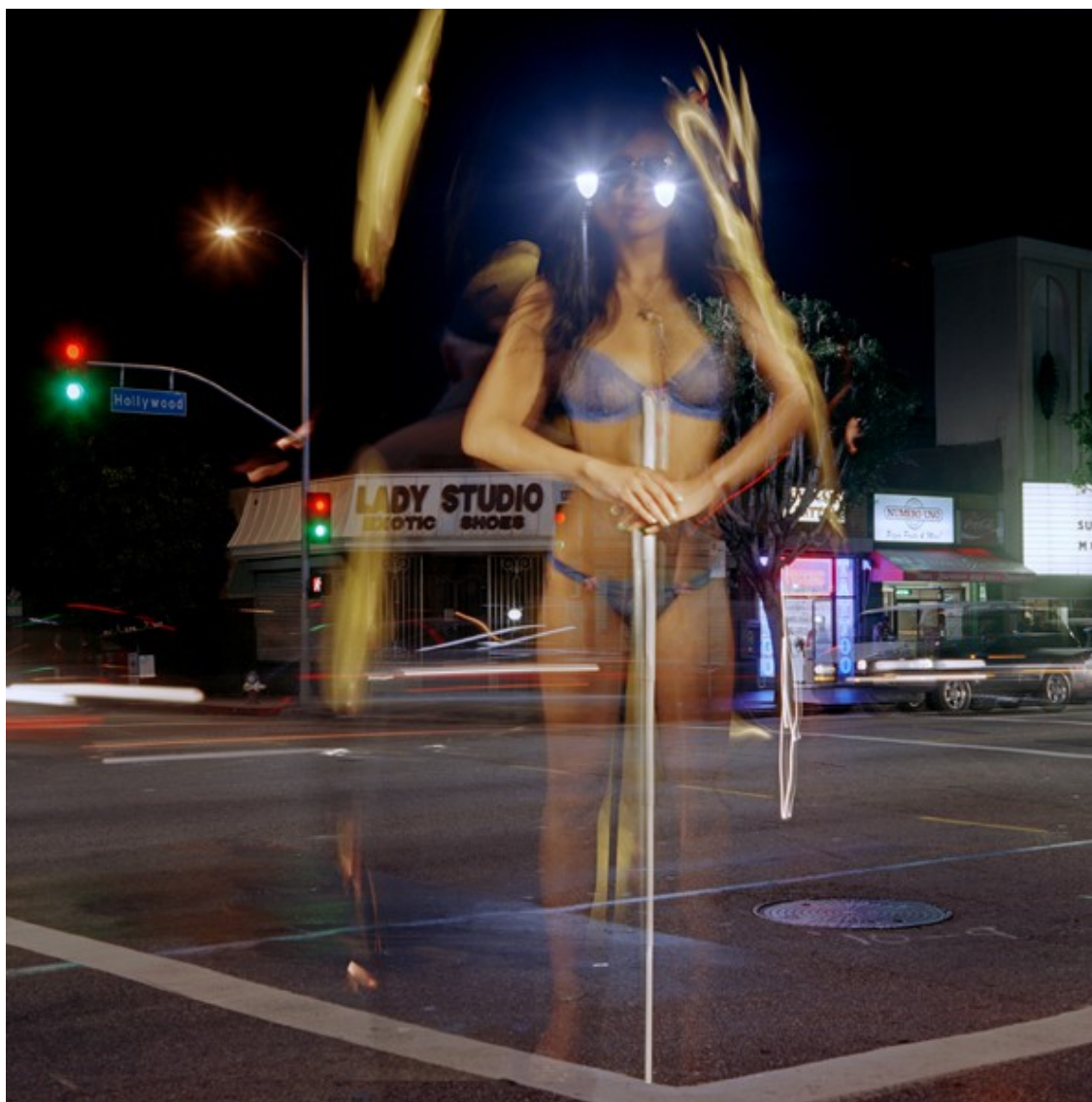


Figura 10: *Blind girl*, 2010. Fotografia em *light paint* de Pete Eckert. Fonte: Site.

É comum se pensar que a fotografia feita por deficientes visuais é fruto do acaso, mas isso é um engano. Douglas McCulloh, curador da exposição *Sight Unseen*, comenta no documentário *Luz escura: a arte dos fotógrafos cegos*, de 2009, dirigido por Neil Leifer, que “esses fotógrafos não trabalham com o acaso. Eu achava que a fotografia de cegos fosse o tipo de fotografia mais ao acaso e sem controle. (...) Há muito acaso no trabalho deles porque eles não podem ver, mas eles tem muito controle sobre as belas fotos que tiram” (LUZ..., 2009). Pete Eckert costuma trabalhar sozinho, sem esquecer é claro de seu fiel companheiro nas saídas para fotografar, seu cão-guia Uzu. Ele fala que quando faz a fotografia ele pode vê-la.

Pete comenta que todo processo fotográfico é feito de modo solitário. Ele manuseia a câmera, revela o filme, imprime as imagens, “tudo isso, no evento. Eu tenho controle total. Eu não envolvo ninguém que enxerga. (...) Não seria do mundo cego. Não seria uma colaboração. Eu estou tentando mostrar minha perspectiva do mundo. Não tem nada a ver com a perspectiva de quem vê” (LUZ..., 2009). Destaca ainda que começou a fazer fotografia para substituir a visão e com ela está aprendendo a ver novamente.

Antônio Valter Barbero, ou simplesmente Teco Barbero, com prefere ser chamado, é jornalista, fotógrafo e deficiente visual profundo desde a mais tenra infância. Este brasileiro de Sorocaba, hoje fotógrafo profissional, fez sua primeira fotografia aos 12 anos durante uma viagem à Suíça, depois que o pai reclamou que não apareceria em nenhuma imagem. Só voltou a fotografar 4 anos depois, em 2002, quando o fotógrafo Werington Kermes, após assistir ao documentário *Janela da alma*, decidiu ofertar um curso de fotografia para deficientes visuais. Teco Barbero percebeu nessa iniciativa a oportunidade de aprender a fotografar, já que na faculdade se aproximava o momento de cursar a disciplina de fotojornalismo. No curso aprendeu a usar os outros sentidos do corpo, a pegar na câmera e focar. Teco fala ainda que enquanto Werington ensinava as técnicas, eles foram lhe ensinando a como os ensinar.

Este também é um aspecto importante evidenciado por João Kulcsár no curso de Alfabetização visual, um grande desafio a ser enfrentado no início. Eles

tinham o conhecimento técnico e teórico, sabiam o que queriam ensinar no curso, mas não sabiam como. Foi quando perceberam que a melhor forma de fazer era explicar os objetivos da aula e ouvir dos deficientes visuais a maneira como eles poderiam executar. Teco lembra que Werington “ensinou também a não se preocupar com o enquadramento, com a qualidade da foto, e, sim, com o teor dela” (OUTRO..., 2012), este é também outro princípio ressaltado por Kulcsár. Teco Barbero lembra que foi no curso que aprendeu a ver de outro modo e isso se deu graças à interação com os outros deficientes visuais, pois, até aquele momento só havia convivido com videntes. Ele fala que, ao fotografar, mostra às pessoas a sua visão de mundo, por meio das mãos e que sua forma de sentir vai refletir nas suas fotografias. Assim, “as outras pessoas vão poder ver através da minha visão. Então, não importa se está bem enquadrado ou não, e sim o que estou mostrando, o que estou sentindo e o que estou vendo” (OUTRO..., 2012).

Teco Barbero possui de 3 a 5% da visão. É considerado próximo à cegueira total a acuidade visual inferior a 10%. O percentual abaixo de 5 significa que o indivíduo consegue captar um mínimo resquício de projeção de luz, mas não imagens. O que é considerado uma margem significativa, pois as pessoas acometidas pela Persistência de Vitrio Primário, como é o caso de Teco, normalmente não têm nenhuma porcentagem de visão. Foi devido a essa pequena, mas considerável margem de visão que Teco pode fazer, desde muito pequeno, tratamentos e treinamentos em uma clínica no Rio de Janeiro, que trabalha com o desenvolvimento do potencial humano, permitindo ao paciente usar maior porcentagem do cérebro, e, assim, otimizar suas funções. Com os treinamentos repetitivos, principalmente com o auxílio de uma caixa de luz, ele aprendeu a identificar as cores. A primeira que decorou foi a vermelha, depois a preta e a branca. Talvez seja por isso que, para ele, as cores sejam fundamentais, e sempre busque fazer fotografias coloridas. Como ele mesmo destaca, elas “são fundamentais para representar o estado de espírito que eu estou vivendo” (FOTOGRAFIA..., 2012). Para ele, “a fotografia significa comunicação com o mundo. É a forma de mostrar como eu vejo uma determinada coisa, (...), mais do que ver, é sentir aquilo que está sendo fotografado” (FOTOGRAFIA..., 2012).

Em 2009 Teco Barbero foi convidado pela Associação desportiva para

deficientes – ADD, a fotografar a campanha da instituição, que pode ser vista no link <https://www.youtube.com/watch?v=FLKZ8SBI_KM>. Também é possível ver o making of do trabalho com depoimento do fotógrafo no link <<https://www.youtube.com/watch?v=1GO0bUdQbo8>>. O site da instituição não está mais disponível para acesso, mas algumas imagens ainda podem ser encontradas em alguns sites e blogs, como a fotografia em preto e branco da figura 11, de um atleta a perna direita amputada, que corre da esquerda para a direita com uma prótese do joelho para baixo. Na parte inferior direita da imagem está a frase: “Um deficiente pode fazer muito mais do que você pensa, uma prova disso é que esta foto foi tirada por um cego”.



Figura 11: Fotografia de Teco Barbero para a campanha da ADD, 2010. Fonte: <<http://cara-coroa.blogspot.com.br/2010/10/associacao-desportiva-para-deficientes.html>>.

Teco Barbero desenvolve outros trabalhos como fotógrafo profissional, principalmente, em eventos promovidos na área da deficiência, como podem ser conferidos em seu blog <<http://tecobarbero.blogspot.com.br/>>. Atua também como professor em cursos de fotografia para deficientes visuais. Ele não oferta os cursos, mas tem viajado o país a convite de instituições para falar de seu trabalho e ensinar cegos a fotografar.

O interesse para que Teco Barbero participe de eventos, ministre oficinas faça palestras e fotografe, parte da necessidade daqueles que o convidam, por terem em seu corpo discente ou frequentadores alguém com deficiência visual, como foi o caso da Universidade Federal de Santa Maria, Campus de Frederico Westphalen. Lá ministrou a palestra "Jornalismo e cidadania" e “o objetivo do curso foi ensinar aos estudantes de jornalismo como fotografar sem usar a visão. E ainda, ensinar a aluna Rubian Stefani, deficiente visual a fotografar” (BARBERO, 2012). Também participou em setembro de 2011 do seminário "Deficiência visual e as múltiplas deficiências", promovido em Pelotas-RS, pela escola de educação especial Louis Braille, onde também deu aulas de fotografia para os frequentadores. Os dois cursos citados são recentes, mas Teco já os ofertou em eventos de grande importância na área, que podem ser conferidos em seu blog, assim como entrevistas em que conta sobre sua trajetória e trabalho.

Além de fotografar eventos, traz imagens feitas na Casa de Dom Inácio, durante viagem a Abadiânia-Go. Teco comenta ter sido emocionante poder sentir a energia do lugar, e, “poder fotografar o médium João de Farias foi quando pude sentir toda a sua vibração. E a foto mais difícil foi a do João porque haviam muita gente em volta dele” (BARBERO, 2014).



Figura 12: João de Deus. 2013. Fotografia de Teco Barbero feita durante viagem a Abadiânia-GO. Fonte: <www.tecobarbero.blog.com>.

Uma das fotografias feitas na ocasião é apresentada na figura 12. É um retrato aproximado, um recorte de busto em que João de Deus, como é conhecido o médium, aparece sorridente vestindo camisa branca.

Na figura 13, temos outra fotografia feita durante a viagem. Nela, em primeiro plano, em destaque como elemento principal, visualizamos a imagem de

uma Nossa Senhora segurando o menino em seus braços. Ao fundo, formando uma diagonal da esquerda para a direita, em azul e branco, é possível ver a casa de Dom Inácio.



Figura 13: Nossa Senhora na entrada da casa de Dom Inácio. Fotografia de Teco Barbero em viagem a Abadiânia-GO. Fonte: <<http://www.tecobarbero.blogspot.com>>.

NAS TREVAS DA TRADUÇÃO A IMAGEM GANHA FORMA

Toda pesquisa é um processo. Todo processo se dá por etapas. Algumas delas são subsequentes, outras são concomitantes. Neste capítulo apresentaremos o trabalho e relato dos fotógrafos cegos que participaram do trabalho. Além de suas produções fotográficas, estarão as considerações e reflexões por eles tecidas a respeito dos seus modos de ver e da fotografia. Ana Domingues, Josias Neto e Lelo Araujo: estes são os protagonistas desta narrativa. Todos paulistanos, cada um tem um modo particular de perceber e encarar o seu meio. Em comum, todos cultivam a mesma paixão: a fotografia.

Lelo Araujo

Seresteiro de profissão, Lelo Araujo é um apaixonado por música e fotografia. Começou a perder a visão aos 10 anos, acometido de retinose pigmentar. Está com 5% da sua capacidade visual há 15 anos, ou seja, desde os 33 anos. No momento da entrevista, Lelo estava com 48 anos. Ainda tem alguma referência visual, principalmente para distinção de luminosidade, mas sem nitidez nas imagens e formas. Diz possuir memória visual de formas e das cores. Utiliza essa memória visual para tudo, inclusive na sua relação com a fotografia. O primeiro contato que manteve com a fotografia foi a partir do curso feito com o fotógrafo Teco Barbero. Sempre gostou de fotografia, desde quando enxergava um pouco mais, esporadicamente costumava fazer fotos. Hoje uniu isso com as oportunidades para os deficientes visuais, como é o caso do curso de fotografia, para o qual foi convidado em 2012. Ele fala que a partir disso pode desenvolver e aprimorar suas técnicas, e crê que a fotografia sempre estará presente em sua vida, assim como a música. “Hoje a fotografia já faz parte da minha vida. Então, hoje, a fotografia tá

bem ligada na minha vida, como a música. Antes eu chegava com um violão e hoje eu chego com a câmera (pensou um pouco e complementou 'e um violão')” (ARAUJO, 2013).

No momento em que está fazendo suas fotografias, Lelo diz buscar a originalidade “da coisa”, para não precisar recorrer aos programas de edição de imagem, pois não gosta desse artifício. “Na verdade eu achava que os fotógrafos viviam assim, de fotografar o que você tá vendo, mas eles não, eles constroem tudo. Eles constroem a imagem que eles querem de você. No meu caso eu já gosto da coisa natural” (ARAUJO, 2013). Ele procura registrar sem interferir posteriormente. Já com relação às técnicas de intervenção durante o processo fotográfico ele não tem nenhuma objeção. Este é o caso do *light paint*, é uma forma de construir a imagem. Segundo ele, a imagem continua sendo a mesma, tendo acrescentado apenas um brilho diferente.

Quando vai fotografar, Lelo relata que se deixa guiar pelos sentimentos, emoções. Procura fazer imagens que consigam “transmitir alguma coisa pra alguém ao ver aquela cena. As vezes você monta também, mas a cena montada nunca é como aquela que você pega as coisas agindo naturalmente” (ARAUJO, 2013). Durante o processo fotográfico precisa da ajuda de outras pessoas principalmente para descrever o ambiente. Mas prefere que seu acompanhante tenha afinidades em comum, e conheça seu estilo, para que as imagens fiquem mais próximas do que espera. Além disso, esse auxílio é importante também na hora de configurar a máquina e para orientações espaciais.

Eu acho que pra sair uma coisa do jeito que você quer você precisa do olhar de alguém, mesmo que esse alguém não tenha conhecimento (técnico), mas você simplesmente vai emprestar os olhos dele, só isso, pra o seu conhecimento. (ARAUJO, 2013)

Quando vai escolher as fotografias que fez, prefere que a pessoa tenha afinidade com o seu ponto de vista, apesar de “muita gente falar que não se deve viver preso ao olhar de outra pessoa, as vezes ela não achou legal a foto mas a foto tá legal, mas pra ela não tá. Então, pra isso precisa haver sintonia” (ARAUJO, 2013).

Nas fotografias feitas durante viagem a São Vicente, litoral de São Paulo,

Lelo Araujo pode contar com a ajuda de uma amiga, que segundo ele tem bastante sintonia com os seus gostos e percepções. Foi ela quem o auxiliou para fazer a fotografia *Um olhar de São Vicente*, da figura 14.

Descrição da imagem¹³: foto horizontal, a imagem é dividida em $\frac{3}{4}$ de paisagem e no $\frac{1}{4}$ inferior direito aparecem algumas pessoas de costas caminhando em direção a algumas construções, mas as pessoas não são o foco principal da imagem. A imagem em foco e em tons de verde, que ocupa a metade esquerda da foto e está bem próxima a câmera é de um galho de árvore, que emoldura o caminho a percorrer pelas pessoas que estão ao fundo. No primeiro plano mostra-se um galho, dando segmento em segundo plano um grupo de pessoas caminhando em direção à cidade que aparece em terceiro plano.



Figura 14: Um olhar de São Vicente, 2013. Fotografia de Lelo Araujo. Fonte: Arquivo pessoal.

¹³ As descrições das fotografia do Lelo Araujo e Josias Neto foram feitas por Dânia Soldera especialmente para a pesquisa.

A fotografia foi feita de cima de um banco embaixo da árvore que Lelo Araujo estava. Com o auxílio da amiga, ele se posicionou entre os galhos para registrar o momento de chegada da turma à cidade de São Vicente, em São Paulo.

Na figura 15, chamada *Aproveitando um momento fotografado*, Lelo quis aproveitar a situação e registrar a pose feita para um outro fotógrafo. Ele fala que ouviu a conversa das pessoas e, ao perceber que eles se preparavam para fazer uma foto, decidiu fotografá-los também. Como precisava aproveitar aquele momento, o enquadramento da imagem foi instintiva, pois não houve tempo para pedir ajuda de ninguém.



Figura 15: Aproveitando o momento fotografado, 2013. Fotografia de Lelo Araújo. Fonte: Arquivo pessoal.

Descrição da figura 15: horizontal, no centro da imagem aparecem 3 pessoas de óculos, da esquerda para a direita estão duas mulheres e um homem com roupas formando um degradê do vestido preto a camiseta branca. Eles estão

em ângulo de $\frac{3}{4}$ para a foto, abraçados e sorrindo para o outro fotógrafo que está a sua frente. Ao fundo aparecem algumas árvores e no lado direito uma tenda de lona azul onde aparece um homem grisalho sentado e envolto por cadeiras vagas.

Uma característica importante sobre a fotografia de Lelo Araujo é a busca por registrar, eternizar situações vividas e vivenciadas. Em entrevista concedida a esta pesquisa, Lelo fala que fotografar é registrar imagens, momentos. E por ser um registro só vai saber o que é aquela imagem quem fez a foto, pois

you can see the photo but you didn't live the moment. You know that I was there, but you didn't live the emotions, you didn't see anything, I didn't feel anything. The image has a big difference for who sees and for who produced it. I learned that with this difference, you have to live, the value of the image is the moment that you live it. This was the lesson that I learned and it was those days that I learned it. I had a different image from what was photography, I thought it was always professional, magnificent, that you had to have a good equipment out of the box for you to be someone, understood. It's not like that. You have to be at the right time, at the right moment, for you to have the right image. (ARAUJO, 2013)

A fotografia *Metade de mim* expressa bem isso, pois ele percebeu aquele instante, e fotografou. Lelo lembra que a pose foi planejada por ele, mas sem interferir. Ele estava com uma lente de 800 milímetros. Posicionou a câmera, recortou o que interessava e fez a imagem. O grupo passeava pela pequena cidade de São Vicente. Por ser um lugar tranquilo todos agiam naturalmente. Foi nesse momento que ele percebeu o rapaz, que também é deficiente visual, falando ao celular sem nenhuma preocupação e decidiu registrar. A situação registrada torna-se mais significativa para Lelo, pois lembra que na região metropolitana de São Paulo, seria potencialmente perigosa de acontecer, ainda mais se tratando de um deficiente visual.

O título escolhido para a fotografia, *Metade de mim*, remete também ao caráter importante que as informações captadas pela audição tem na vida de um deficiente visual. Uma vez que, a maior parte das referências utilizadas em seu cotidiano tem origem oral. Na contemporaneidade os aparelhos celulares tornaram-se uma ferramenta útil e tem facilitado a mobilidade e interação social das pessoas com deficiência visual, graças a recursos e aplicativos desenvolvidos, sejam eles pensados para este público, ou não.

Descrição da figura 16, *Metade de mim*: horizontal, detalhe, no lado esquerdo da imagem aparece metade do rosto de um homem que usa camiseta clara, óculos escuros e segura um aparelho celular preto na orelha. A lateral do seu rosto e braço forma uma linha diagonal do canto superior esquerdo até o centro da imagem contrastado com o fundo cerâmico que imita a textura de tramas em tons de laranjado, também formando uma diagonal até o canto inferior direito. No canto superior direito aparece pequena parte de um objeto metálico e um fio preto que também sugere uma pequena diagonal.



Figura 16: *Metade de mim*, 2013. Fotografia de Lelo Araujo. Fonte: Arquivo pessoal.

Lelo é cantor de serestas há muitos anos e, ao lado da fotografia, a música também é sua paixão. Isso fica muito evidente em seu trabalho fotográfico, pois o tema música é recorrente e resulta em imagens reveladoras. Na figura 17, intitulada *Oportunidade para todos*, ele registrou o exato momento que o músico local entrega

o microfone para um dos excursionistas cantar. Para conseguir essa imagem, Lelo utilizou o recurso de disparo contínuo, assim posteriormente poderia escolher a fotografia que melhor mostrasse o momento da entrega. A imagem foi feita durante o passeio, o que não lhe possibilitou conhecer o espaço detalhadamente. Com certa surpresa, na descrição da imagem, ele ouviu que ao fundo era possível ver uma gaiola de pássaros pendurada e disse que esses elementos inusitados ajudaram a complementar o contexto.

Descrição da figura 17: fotografia horizontal, centralizada, no lado esquerdo um homem grisalho de óculos escuros e camiseta preta entrega um microfone com a mão direita para um homem de camiseta azulada que segura uma bengala na mão esquerda. Ao fundo aparece parte da fachada de uma casa branca com detalhes azuis e algumas pessoas, bem na parte central superior da foto, entre os dois homens, pendurada na parede da casa, é possível ver uma gaiola de pássaros em tom dourado.



Figura 17: Oportunidade para todos, 2013. Fotografia de Lelo Araujo. Fonte: Arquivo pessoal.

A fotografia *O coração musicado*, figura 18, também se refere ao tema música e ela foi feita pois Lelo sentiu que a cidade de Conservatória, no Rio de Janeiro, compartilha sua paixão. Afinal, na praça central está a estátua de corpo inteiro de um seresteiro. Ele achou interessante o fato da cidade também girar em torno da música. Lá se toca seresta do amanhecer ao final do dia.

Descrição da figura 18: fotografia horizontal, centralizada do monumento de um seresteiro em tom azulado clarinho. Ele usa um chapéu, camisa e lenço no pescoço, abraça o violão com o braço direito sobre a barriga e estendendo a mão esquerda para frente, por baixo do braço do violão, com a palma voltada para cima. O monumento tem a cidade de fundo, é possível ver uma mulher de casaco vermelho e calça azul sentada no banco do lado esquerdo que parece conversar com uma mulher de blusa azul, do outro lado, na calçada a sua frente.

Para Lelo Araujo, essa fotografia representa a consolidação da música na imagem do seresteiro. Mostra o amor pela música presente na cidade e que ele próprio experimenta.



Figura 18: *O coração musicado*, 2013. Fotografia de Lelo Araujo. Fonte: Arquivo pessoal.

A figura 19, *Lembranças ocultas*, traz à tona as lembranças de viagem que Lelo guarda na memória. Mesmo não estando lá, a imagem carrega recordações dos diferentes momentos vividos. Ela fala das memórias sem mostrar quais são. Por isso foi escolhida pelo fotógrafo para falar dos seus modos de ver, pois, assim como suas fotografias, ele fala tanto sem muito dizer. Para fazer essa imagem utilizou uma grande angular de 24 mm.

Descrição da fotografia, figura 19: horizontal, imagem de um quintal, no centro aparece o chão com piso de pedras irregulares, na esquerda em diagonal a varanda e canto de uma casa de parede marrom com janelas brancas, ao fundo um muro verde e algumas plantas e a direita parte de uma piscina retangular com uma fonte de água alto na cabeceira da piscina e que se destaca no centro da imagem, mas no momento não parece estar ligada.

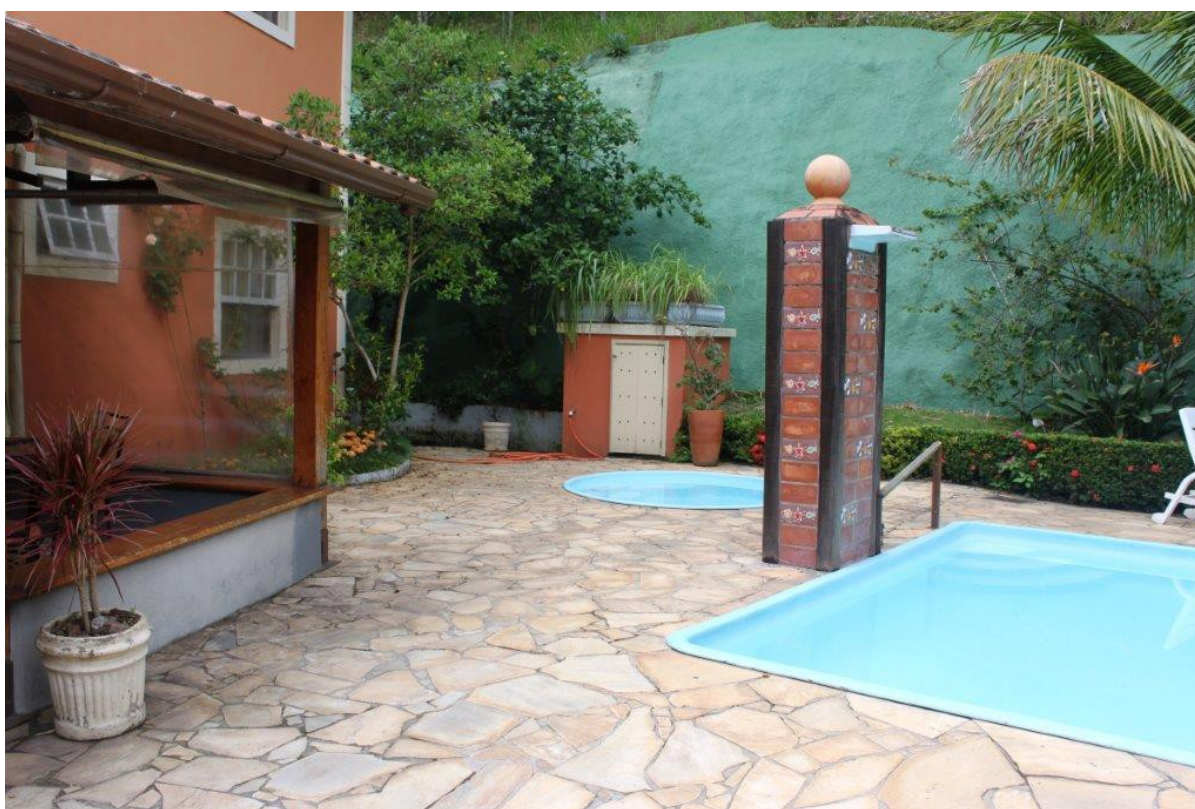


Figura 19: *Lembranças ocultas*, 2013. Fotografia de Lelo Araujo. Fonte: Arquivo pessoal.

Fotografar paisagens é uma das preferências de Lelo Araújo, que buscando mostrar, a escada e além dela, fez a fotografia *Dupla construção* (figura 20). Com uma lente grande angular, buscou retratar seu olhar subindo a escada e se perdendo por trás da casa entre as árvores, sumindo no percorrer dos degraus.

Descrição da figura 20: escada, velhos degraus rumo ao verde das árvores. Imagem dividida ao meio verticalmente, na parte inferior do lado direito um muro verde baixinho apoia uma casa laranjada parcialmente escondida pelas plantas que se emaranham na cerca de arames com postes brancos que demarcam a divisa com uma antiga escadas cinza que leva morro a cima até sumir em curva atrás da casa entre as árvores que lhe acompanham por todo percurso do lado esquerdo. O caminho da escala parece espelhado no céu que se mostra em copa das árvores, construindo assim dois percursos possíveis.



Figura 20: Dupla construção, 2013. Fotografia de Lelo Araújo. Fonte: Arquivo pessoal.

À primeira vista, as fotografias de Lelo Araujo parecem se tratar de registros. Mas, apesar dessa impressão inicial, elas carregam consigo um caráter poético, pois, conforme o próprio fotógrafo comenta, “se você fotografa com emoção eu acho que tem que ter um pouco de poesia na coisa, senão você não consegue transmitir o sentimento” (ARAUJO, 2013).

Ana Domingues

Ana Cláudia Domingues, ou simplesmente Ana Domingues, como costuma assinar nas exposições, também exala sensibilidade em suas fotografias. Antes de começarmos a nos perder entre as belas palavras que ela utiliza para falar sobre a sua vida, a maneira como encara o mundo e seus modos de ver, precisamos fazer um pequeno parêntese para explicar alguns contratempos do percurso de sua participação nesta pesquisa. Apesar de sempre muito solícita e animada nessa participação não contamos com muitas fotografias suas, pois, devido a uma série de problemas de saúde em sua família, ela não pode dedicar mais tempo à busca pelas imagens, e para fazer as descrições. Isso não acarretou, contudo, nenhuma perda ao trabalho, já que na entrevista ela expôs toda riqueza, beleza e complexidade do seu modo de ver por meio das palavras. Quanto às fotografias foi possível ter uma ideia do seu trabalho e dedicação a partir das três imagens cedidas.

Ana Domingues foi diagnosticada com retinose pigmentar ainda na infância e manteve essa baixa visão, com acuidade visual de 26-28%, até a fase adulta. Durante a gravidez de sua filha AB¹⁴, a perda acabou se agravando, chegando a cerca de 10%. Nos 5 anos seguintes, foi perdendo a visão gradativamente até ficar com 1% em um olho e 0,5% em outro, que é quase nada. Foi mantida, apenas, a percepção de luz, desde que com contraste forte, sem foco. A percepção é ínfima,

¹⁴ AB é a abreviação utilizada no texto para identificar a filha de Ana Domingues como forma de preservar a menor de idade.

quase nula. Desde 2008 está totalmente cega. Foi a partir disso que decidi fazer reabilitação, e aprender a usar bengala. Ela relata que até então não era necessário, pois tinha baixa visão praticamente boa: “Conseguia me deslocar sem o uso de bengala. Fiz reabilitação, mobilidade, braille, fisioterapia, porque mexe com o equilíbrio. Eu fui fazer todo esse processo em 2008 e finalizei em 2009, durou 1 ano e, de lá pra cá, a vida continua” (DOMINGUES, 2013).

Dentre tantos, uma fala se destaca, é quando Ana diz que jamais pensou que poderia falar que a visão não lhe faz falta. Mas “hoje eu me adaptei tão bem a minha rotina, a buscar as coisas que eu quero, que hoje eu não tenho mesmo essa falta da visão” (DOMINGUES, 2013). Por muito tempo, sua família esteve em busca de todos os recursos disponíveis. Descobriram que em Cuba, é feita a cirurgia de retinose, e, em Michigan a instalação de protótipo. Isso já havia se tornado uma neurose, e Ana decidiu se desprender, já não é uma coisa que a angustia. Ela percebe a capacidade de adaptação do ser humano como algo sensacional, “mas mais do que isso, a gente se redescobre. Hoje, eu sou uma pessoa com mais essência do que antes, sou mais feliz até” (DOMINGUES, 2013).

No princípio Ana acreditava que a presença de um vidente no momento em que faz as fotografias era obrigatória, mas aos pouco foi desmistificando essa ideia ao começar a fazer uso das próprias percepções para fazer suas fotografias, e descobriu nesse movimento uma satisfação que a faz não lamentar a ausência da visão.

O ver, para Ana Domingues, é algo que vai além do olhar físico. Na entrevista destaca que

o ver é o sentir, buscar referências nas minhas percepções. Essa é uma coisa que eu busco e tenho esse retorno muito forte, tipo assim, saber enxergar mesmo através do som, através do gosto, através do cheiro, do toque. E eu acho que isso, olhando pra trás, foi um processo de descoberta muito grande pra mim, porque enquanto eu tinha um resíduo visual mesmo que pequeno, eu me apoiava muito em cima desse resquício visual e até não me aceitava enquanto deficiente visual enquanto eu enxergava. Só caiu a ficha mesmo quando eu perdi totalmente a visão. E aí existe esse momento de introspecção, onde a gente se fecha, só que ao mesmo tempo eu comecei a descobrir que tinha um mundo a parte. É meio, sabe, não é nada palpável, é até bem filosófico, mas é algo tão real e tão consistente na prática, porque aí eu comecei a buscar mais referências nos meus sentidos. Então essas questões foram fluindo de forma tão natural e aí eu fui aprendendo a enxergar isso. (DOMINGUES, 2013)

A questão da perda visual não abala mais o equilíbrio emocional de Ana Domingues, como no início, pois percebeu que isso trouxe outros ganhos, como a descoberta do potencial da construção do ver pelas suas percepções. A fotografia e a maneira como se relaciona com ela, é uma delas. Ana consegue curtir o processo fotográfico sem ficar presa ao resultado das imagens, “eu me apoio nas minhas percepções e vou embora fotografar” (DOMINGUES, 2013).

Ana Domingues já gostava de fotografar quando tinha baixa visão, e retomou esta atividade em 2012, quando começou a frequentar o curso de Alfabetização Visual. O ingresso no projeto lhe devolveu a confiança e ajudou a desmistificar muitos padrões que considerava inerentes a fotografia. Ele também contribuiu para o desenvolvimento e descoberta do seu olhar e suas percepções. Foi então que percebeu a necessidade de buscar certa autonomia para fazer suas fotos, pois nem sempre tinha a disposição alguém para fazer as descrições. A partir disso percebeu que poderia fotografar com base nas percepções da sua audição, por exemplo. O curso teve papel importante nesse processo, pois

foi estimulando essa questão do meu olhar mais interno. Aí eu pude perceber que dava pra fazer recortes e registro de imagens curtindo esse processo, sem me preocupar com resultado de cabeça cortada, de desfocado, ou, enfim, não passar mensagem. E a partir do momento que eu me desprendi disso consequentemente as minhas imagens começaram a melhorar também. Porque eu não ficava mais presa aquele conceito padronizado. Então o curso me ajudou muito a desenvolver esse olhar mesmo, um olhar mais interno, um olhar mais a partir do sentir. Aí eu falo que o bichinho da fotografia me mordeu, porque hoje a câmera sempre tá presente e eu fotografo muito. Isso foi muito legal e foi construído coletivamente lá no projeto. (DOMINGUES, 2013)

Como já experimentou enxergar, Ana ainda mantém latentes as referências de cor e consegue formular as imagens que lhe são descritas com base nas experiências vividas e, assim, produzir suas construções mentais. Então, “quando existe esse movimento de fotografar algo, automaticamente é uma coisa que estimula esse resgate nos meus mapas mentais” (DOMINGUES, 2013), e isso é algo muito prazeroso para ela. Quando alguém descreve uma cena, ao ouvir, “você vai construindo isso mentalmente e aí você volta um pouco nas percepções que você tinha quando você enxergava. Ou mesmo, é uma forma da imagem atualizar a

gente naquilo que foi evoluindo enquanto a gente perdeu a visão” (DOMINGUES, 2013). Ana entende esse processo da fotografia como uma forma de continuar enxergando.

A fotografia *Meu Show* (figura 21), em *light paint*, da AB tocando violão com os ursos de pelúcia como sua plateia, tem significado muito especial para Ana Domingues. Apesar de não ter muita familiaridade com a técnica de *light paint*, fez a fotografia para atender ao gosto da filha e percebeu que ao trabalhar com esta técnica, estava lidando com o lúdico. “Aquela coisa da imaginação, de criar, não tem muita forma certa, né. Então você pode tanto pintar como desenhar e a AB gosta muito” (DOMINGUES, 2013). Aproveitando que estavam numa tarde ociosa em casa, convidou a filha, para juntas, produzirem algumas imagens.

Na entrevista, Ana descreve detalhadamente o processo de construção da fotografia *Meu Show*, figura 21:

Eu perguntei como ela queria fazer, porque a AB adora tocar violão, faz aula de violão. E ela falou que queria tocar violão. Eu falei que legal, mas e aí como vai ser de plateia. E ela respondeu os bichinhos de pelúcia, que são outra coisa que ela adora também. Então a gente foi construindo. Ah, os bichinhos de pelúcia, então, onde a gente vai colocar. Ela sugeriu a minha cama e aí a gente foi. Eu falei pra ela fazer de conta que ia cantar, “você vai ser a cantora principal desse show e você vai cantar pros seus bichinhos. Que música você vai escolher?”.

Eu já tinha preparado, colocado no bubi, colocado no tripé com a ajuda da AB, porque tem uma parte chata de encaixar a câmera no tripé, a AB me ajudou. Aí pra fazer o foco também, posicionei, ela me ajudou, “olha os bichinhos tão aqui – ela disponibilizou os bichinhos na cama, eu fui escolhendo pelo tato –, então, eu penso que a câmera tem que ficar aqui, olha pra mamãe se realmente a gente consegue pegar toda a cama com os bichinhos, com você cantando no meio.”. Ela falou, “É mamãe, tá aqui, tá ótimo”. Então a partir disso eu acionei a câmera e fui pintar. E por incrível que pareça, o *light paint* também é assim, é tentativa e erro, e aquela foi a primeira foto que já deu certo, ficou ótima. Aí a AB falou, “bom mamãe, ficou muito legal”, e ela fez a descrição de como ficou a foto. (DOMINGUES, 2013)

Depois do processo, Ana percebeu que essa não foi só a construção da imagem pela imagem, ela envolveu muito mais coisas que isso. Naquela tarde muitas outras fotos foram feitas, mas a primeira delas acabou escolhida e publicada em uma rede social. Nesse processo de postar imagens, Ana já tem certa independência, já conhece a página e os caminhos que deve seguir, mas, em

alguns momentos, conta com a ajuda da filha e esposo. Quando fez a descrição, a emoção ainda se fazia muito presente, e saiu de forma quase automática, mas impregnada de sensibilidade.

Descrição da figura 21, *Meu show* elaborada por Ana Domingues:

foto horizontal colorida, feita com a técnica do *light paint* (pintura com a luz) que a partir do ponto de vista do observador encontra-se ao centro da imagem uma *pop star* que foi pintada com uma luz de cor verde: a linda AB que está ajoelhada em cima da cama tocando o seu violão roxo. E ainda compondo esse cenário temos uma plateia que ela adora: bichinhos de pelúcia que foram pintados com uma luz vermelha, são eles: do lado esquerdo sua onça-pintada Manu, e sua grande Hello Kit, já deitadinha ao seu lado direito está sua cachorra pretinha e não poderia faltar seu companheiro de nove anos o urso Victor. (DOMINGUES, 2013)



Figura 21: *Meu show*, 2013. Fotografia de Ana Domingues. Fonte: Arquivo pessoal

Um exemplo interessante desse olhar para o sensível, foi a saída em grupo realizada em São Paulo pra fazer uma jornada fotográfica, no segundo semestre de 2013. Essa jornada inclui fotógrafos amadores e profissionais que uma vez por mês

se reúnem e vão fazer fotos. Tem uma pessoa que coordena, membro da secretaria de cultura, e naquele dia a ideia era fotografar as igrejas do centro de São Paulo. Ana disse que nesse dia teve total certeza que não tem uma boa relação com a arquitetura na fotografia. Ao final da jornada cada participante tinha que mandar três fotos para o coordenador. Passados alguns dias ela recebeu o retorno. Segundo ela, dizia: “Ana Cláudia, nós estávamos em 52 fotógrafos e as únicas fotos que se destacam do coletivo são as tuas”. A figura 22, intitulada *Flores*, foi uma das enviadas e o apontado pelo coordenador pode ser melhor entendido na descrição feita pela Ana Domingues que lembra:

Numa das igrejas eu senti um forte cheiro de flor. Tudo bem. Eu fotografei a arquitetura, o pessoal foi fazendo a descrição. Fotografei os vitrais da igreja, o altar e tal, mas aonde eu fui buscar mesmo foi nas flores que eu tava sentindo. Eu pedi pro Edu [esposo] me levar porque eu estava sentindo, e ele falou “é, inclusive, foi dia de uma santa e tem várias oferendas”. Então uma das fotos que eu mandei foi a das flores. Por quê? Porque eu tinha sentido o cheiro, eu fui buscar aquela imagem a partir do que eu senti. (DOMINGUES, 2013)



Figura 22: *Flores*, 2013. Fotografia de Ana Domingues. Fonte: Arquivo pessoal.

Podemos perceber, nessa fotografia e descrição, que a imagem foi gerada por algo que a tocou pelos sentidos, enquanto os demais fotógrafos ficaram fotografando a arquitetura que viam, e foi essa sensibilidade que chamou a atenção do coordenador. Assim como a imagem da figura 23, aqui na pesquisa intitulada *Vento de luz*, e Domingues descreveu assim:

Essa foto foi de quando a gente tava na igreja das almas e ela tem uma parte subterrânea que é onde o pessoal faz a oferenda das velas. Tem vela de tudo quanto é tamanho lá e aí eu percebi que tinha um vento e perguntei pro Edu “Tem saída de vento?”. Eu senti quando eu tava descendo que era um ambiente extremamente quente, e o Edu falou “oh Clau, aqui ficam as velas, tal e tal”. Eu falei, então é por isso desse calor. E aí eu percebi que tinha um vento que vinha de algum lugar e ele falou que tem. Aí eu fui fazer dois recortes. Eu falei “olha, nesse lugar que tá entrando o vento é aonde?”, ele falou “é assim, assim...”, falei “legal. E próximo tem essas velas?”, “tem, Clau”. Então eu dividi a imagem no meio e quis mostrar o ambiente, da onde vinha esse vento dava pra rua, então era um ambiente aberto, e onde eu tava era um ambiente fechado que tinha as velas. Então eu fiz um recorte ali. Bom, se tem esse vento vai ter um deslocamento da chama das velas, e eu quis pegar esse deslocamento em baixa velocidade. (DOMINGUES, 2013)



Figura 23: *Vento de luz*, 2013. Fotografia de Ana Domingues. Fonte: Arquivo pessoal

Na resposta à pergunta feita por Ana Domingues, o coordenador falou que “enquanto tinha vários recortes de imagens com arquitetura, com santo e com fachada de igreja, você me mandou foto das flores, da chama da vela...”. Mas ela destaca que buscou essas imagens do que percebeu nos lugares, e que é esse tipo de imagem que a toca mais. Lembra ainda que fez

umas imagens super bacanas de fachadas de igrejas, de altar e tudo mais, mas isso pra mim não teve muito sentido ali. As fotos que mais me tocaram mesmo foram as que eu mandei. Então eu to insistindo muito nessa questão das percepções, pra gente se desprender daquela coisa do vidente fazer a descrição e a gente ficar focado no olhar de quem tá fazendo a descrição.

De certo modo, a partir do que refletimos com a pesquisa, também consideramos que a descrição deve ser mais utilizada para conhecer o ambiente, situar o fotógrafo e a cena, mas para selecionar a imagem deveria sempre ser buscada a referência nas próprias percepções, como destacado por ela. Ana Domingues lembra ainda que, enquanto tinha resquício visual, ficava muito presa a ele, “a esse resquício e ao mesmo tempo dessa coisa mais padronizada, convencional. Até mesmo naquela coisa de não se assumir deficiente. E hoje eu sou muito mais feliz porque eu me libertei desses padrões e cada vez quero mais” (DOMINGUES, 2013).

Josias Neto

Josias Neto é estudante de filosofia, tem 30 anos e há sete perdeu a visão de maneira total e imediata por descolamento da retina bilateral, uma retinopatia

diabética. Antes de ficar cego não gostava de fotografia, de ser fotografado, tinha ojeriza, como costuma falar. Seu interesse veio como um desafio, quando em 2009 uma professora de informática do Espaço Braille, da biblioteca do SENAC-SP, comentou sobre o curso de fotografia para deficientes visuais e perguntou se gostaria de participar. Como já não gostava de fotografia exitou um pouco mas pensou:

“Ahh, eu não vou me dar bem. Já não gosto.”. Mas depois, eu entrei no curso e o pessoal me ensinou as técnicas iniciais de fotografar com a câmera embaixo do queixo, centralizar a câmera, maneira de segurar a câmera, e tudo. A partir daí, a primeira foto que eu tirei achei que ficou boa, aí pensei, “acho que eu consigo fazer esse negócio”. (Neto, 2013)

Fotografar criando as imagens, isso foi o que mais fascinou Josias. Quando vai em determinados lugares para fotografar, sempre pergunta para alguma pessoa como é o ambiente, o lugar, a luz, as cores predominantes, e assim, vai criando a imagem como quer. E quando se depara com uma cena que não pode ser modificada, mas que lhe agrada o pensamento, o modo de enxergar a foto, faz o clique para ter a imagem registrada.

No autorretrato *Espelho*, de 2012, é possível conhecer um pouco mais de Josias Neto. Mesmo não gostando de ser fotografado mostrou com essa imagem um pouco de sua essência, seus valores e, principalmente, seu posicionamento e forma de encarar o mundo.

Josias Neto fez essa fotografia com o auxílio de uma das educadoras do projeto num estúdio da própria instituição. Primeiro desenhou o arco de luz branca e depois com papel-celofane azul fez o fundo. Essa imagem foi feita como proposta de exercício de autorretrato e a falta do sorriso é reflexo do seu posicionamento para com o mundo. Ele comentou que não gosta de ser fotografado, prefere ficar atrás das lentes, mas tentou se mostrar como é. Com essa fotografia mostra sua personalidade. A imagem fala da seriedade com que Josias Neto encara tudo o que faz, ele age desse modo para não perder o foco das coisas que deseja. Para o fotógrafo “quando você se olha no espelho ele não mente, pois ele mostra o que é colocado a sua frente. Ele vai te confrontar. Ele mostra o que eu sou” (NETO, 2013).

Descrição da figura 24, *Espelho*: autorretrato em *light paint* na cor azul. Pose levemente em $\frac{3}{4}$ voltada para a direita com uma espécie de arco azul ao fundo emoldurando e iluminando o semblante sério e compenetrado desse homem de olhos azuis.



Figura 24: *Espelho*, 2012. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

Josias lembra que quando enxergava era muito preso a visualização e, com isso, muitas coisas que aconteciam ao seu redor passavam despercebidas. Sua compreensão sobre o ver passa por esse ponto, pois entende que quando a pessoa se identifica intimamente, tem prazer com aquilo que está enxergando, há um interesse de parar para ver, caso contrário, ela só visualiza. Pois o ver demanda que realmente se compreenda as coisas dadas a vista, que refletem o olhar e passam em imagens, “ver é você aprofundar o conhecimento do seu campo visual. É você sentir, compreender e conhecer totalmente, não simplesmente só bater o olho e tá bom. Acho que o ver vai além disso, é mais profundo, ele é algo inteiro, por inteiro” (NETO, 2013). Ou seja, o ver é algo que relaciona todos os sentidos, não apenas a

visão.

Sempre gostou muito de filmes, entender as imagens, mas não tinha muito interesse por fotografia. Por vezes quando assiste a um filme, Josias diz que ainda bate aquela sensação “Como eu queria tá vendo isso agora, daria tudo pra tá vendo isso agora” (NETO, 2013). Mas sempre depende da descrição de alguém pra tentar formar aquela imagem na memória. As pessoas ainda tem muita dificuldade em descrever, o que gera uma imagem diferenciada pra pessoa que não enxerga. Esse problema de tradução é uma das principais dificuldades encontradas pelos deficientes visuais de grau severo, pois cria uma barreira difícil de transpor. Josias acredita que em muitos casos aquilo que lhe é descrito e ele imagina são situações e cenas bastante distintas, pois são raras as descrições feitas e as imagens que um deficiente visual imagina, que tem uma referência total, que sejam quase idênticas. Mas apesar disso é possível criar uma imagem pra ajudar a compreender melhor os fatos que se passam.

Para escolher suas fotografias, Josias assegura que sempre é preciso a ajuda de alguém que enxerga pra descrevê-la, sendo essa uma maneira da imagem se consolidar. É a partir da descrição, ou seja, da tradução da imagem em palavras, que as formas vão se tornando aos poucos mais concretas. Por essa razão, sempre que possível, ele ouve a descrição/tradução de mais de uma pessoa, por entender que os olhares são diferenciados e se complementam na imagem. Como apontado por Josias Neto, o olhar é diferenciado, é particular e “está muito ligado ao coração”, ou seja, “o olhar é sempre diferenciado pelo coração da pessoa”. Acredita ainda, “que aquilo que seu coração sente ele busca, então, às vezes a mesma foto tem um detalhe que o olhar de uma pessoa capta e a outra não vai nem notar, ela nem prestou atenção” (NETO, 2013). Na escolha das imagens, além das descrições/traduições que levam à construção delas, Josias Neto, por exemplo, leva em consideração também a maneira como a pessoa fala. É assim que ele avalia se a fotografia ficou boa ou não. É a partir desse conjunto que ele seleciona as imagens e é também nesse momento que outro processo de tradução inicia, na formulação da descrição/ legenda, que acompanha a fotografia, elaborada pelo fotógrafo, juntamente ao título.

Esse processo de ver por meio de palavras, pela tradução, ajuda a

compreender melhor o que se passa no ambiente. Josias destaca esse aspecto pela performance que fotografou, de que trataremos em seguida. Mesmo com a tradução do educador que o acompanha e da audiodescrição do próprio espetáculo, às vezes ficava difícil de entender, devido ao barulho, ou por longos períodos sem fala. Mas há outros fatores que igualmente dificultam o processo, principalmente na hora de fotografar. Neste caso da performance, o desafio estava nos muitos movimentos. Ele dependia de gestos e posições, o que resultou em muitas imagens que não lhe agradaram. Mas houve duas que atenderam suas expectativas.

A fotografia da figura 25, chamada + *Sentidos*, é recente e por isso, segundo Josias, ainda não foi devidamente trabalhada. Essa imagem foi feita durante uma performance teatral parte da programação do evento + *Sentidos*, em São Paulo, realizado por e para pessoas com diferentes tipos e graus de deficiências. Para fazer esse recorte, Josias precisou chegar bem próximo, assim pode captar o momento em que a bailarina amarrava o cadarço da bota com a boca. Ele explica que estava “com uma lente 35mm, então cheguei bem próximo a ela, por ser uma performance o público estava bem perto, e como eram pessoas com deficiências o pessoal a via com dificuldade e ia ajudar. Então fiquei bem de frente” (NETO, 2013). A performer sabia que quem a fotografava era um deficiente visual e o ajudou com suas poses.

Esse trabalho fotográfico foi um pouco diferente do que costuma fazer, pois estava ali para fotografar o espetáculo. Josias além de contar com a descrição da performance feita pelo aluno/educador do curso, que o acompanhava, tinha também a opção da audiodescrição do próprio espetáculo, já que o evento era voltado para abranger o público com deficiência. Ele fala que fez essa foto por perceber pelas descrições que aquele era um momento que mostrava bastante precisão na execução da ação que tinha grande grau de dificuldade, não só pela forma inusitada com que acontecia, mas também, pela performer ter algum tipo de limitação no braço esquerdo. Para Josias essa fotografia fala de superação e reinvenção, e também de adaptação, já que a sociedade de modo geral ainda possui um pensamento perigoso e equivocado com relação as pessoas com deficiência.

Descrição da imagem: horizontal, colorida. *Close* na bailarina/performer

amarrando o cadarço do pé esquerdo com a boca e mão direita, ela aparece com a perna esquerda cruzada sobre a direita e o corpo inclinado sobre a perna para amarrar o cadarço. Na imagem não é possível ver o braço esquerdo, apenas o ombro direito, os cabelos loiros curtos e parte da perna esquerda. Ela veste uma blusa rosa bebê de manga princesa e uma regata amarela da seleção brasileira. Ainda é possível ver parte da saia verde petróleo, meia arrastão de trama mais fechada preta e tênis botinha preto com amarelo, estampa de oncinha. A cabeça e o pé na parte superior esquerda da imagem formam uma diagonal até com o ombro e joelho, no canto inferior direito.



Figura 25: + Sentidos, 2013. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

A outra imagem feita durante o espetáculo Josias Neto chamou de Performance, nela a bailarina, como ele se referiu, estava “travestidas de várias roupas, com uma máscara, com um óculos desenhado com olho, um arquinho da Minie que piscava” (NETO, 2013). Segundo Josias, ela estava deitada em um

tablado preto parecendo uma estátua, um enfeite. Ele escolheu esta posição para fotografar por demonstrar uma encenação de fato. Para ele essa imagem faz lembrar a forma como a mulher é vista, ainda nos dias atuais, pela sociedade machista brasileira, como um objeto, um enfeite. E o fato da performer estar totalmente coberta por fantasias e adereços, enfatiza uma construção, onde a mulher não é vista como realmente é. Traz a tona a visão do homem sobre as mulheres, que na maioria é distorcida e deturpada.

Descrição da figura 26: Bailarina deitada sobre uma superfície preta no centro da imagem, ao fundo é possível ver parte da plateia sentada e o chão é marrom caramelo. A bailarina está deitada de barriga para cima com os pés e mãos para o alto. Ela usa uma espécie de máscara preta e na cabeça uma tiara com orelhas da Minnie. Nas mãos calça botas de cano longo douradas, no pé direito uma sandália verde claro e meia rosa *pink*, já no esquerdo um tênis botinha de oncinha.



Figura 26: *Performance*, 2013. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

Hoje, sem dispor da percepção pelo órgão da visão, Josias tem uma maneira diferente de enxergar as coisas, não se prende ao sentido visão, só olhar e pronto. Ele tenta compreender melhor sentindo e perguntando. As vezes ele tem a impressão de incomodar, pois tem pessoas que não gostam, não tem paciência, até mesmo entre os familiares.

Mas essa é uma maneira que nós temos, não é porque não enxergamos que a gente tá nulo de ver nada. Então essa questão de estar sempre perguntando para saber como é, é pra gente ter uma referência do que tá acontecendo, das coisas que tá surgindo novas. É pra gente não ficar alheio, nulo na sociedade por causa da ausência da visão. (NETO, 2013)

O fato de frequentar o curso de Alfabetização Visual não mudou o seu modo de entender o que é ver e o que é imagem, mas ajudou a compor compreensão que formulou. Ver para ele, “é sentir mais as coisas, é ter um conhecimento maior daquilo que você busca olhar. Eu não tenho a imagem, então, pra eu ver ou enxergar é preciso sentir completamente aquilo que eu tô querendo transformar em imagem” (NETO, 2013). Em suas fotografias, Josias não busca a formosura e beleza, prefere colocar conceitos na imagem. Ele gosta de expressar o que sente, o que pensa,

pras pessoas olharem e refletirem sobre aquele conceito, aquele pensamento. Os padrões estéticos são importantes, mas não essenciais. O essencial é você compreender o pensamento, o sentimento daquilo que tá sendo exposto e não mostrar beleza, a estética das coisas, porque isso é muito passageiro. (NETO, 2013)

Quando fotografa Josias Neto procura transmitir pensamentos, conceitos na imagem e não buscar beleza somente. O conceito que busca, geralmente, é indicado através do título, da descrição da imagem, para que as pessoas tenham uma noção daquilo que procura expressar.

Na fotografia *Sala urbana*, que faz parte do projeto *O que a cidade não vê*¹⁵, é possível entender mais sobre seu posicionamento. O projeto executado em 2012, foi elaborado por Josias e contou com a parceria de dois amigos e fotógrafos cegos.

¹⁵ Para saber mais sobre o projeto visite a *fanpage* <<https://www.facebook.com/Oqueacidadenaove?fref=ts>>

Foi desenvolvido para mostrar a cultura dos moradores das periferias das zonas leste, sul, norte e oeste de São Paulo, regiões abandonadas pelo governo, e, vistas como pobres e vazias de tudo, pela sociedade de modo geral. A imagem é desfocada para falar do descaso, da cegueira das pessoas que ali moram e ao passar por situações como essa fazem não ver. É comum o descarte de objetos e outras coisas nas ruas, tornando a calçada um depósito de lixo. As pessoas fazem das ruas extensão de suas casas, as transformam em seus quintais, não se preocupam com o outro. Com essa fotografia Josias coloca em discussão também a transformação dos espaços públicos em privados. Ele disse que essas cenas se tornam clichês, mas servem para chamar atenção para o olhar e para a cegueira.

Descrição da figura 27: fotografia horizontal, com um leve desfoque. No chão um pouco de sujeira, duas embalagens amarelas sobressaem, mas o destaque fica para uma TV antiga quase no centro da foto que está encostada em um muro velho, sujo e com algumas pichações principalmente no lado direito.



Figura 27: Sala urbana, 2012. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

Questionado sobre como define o que é imagem, Josias diz entender a imagem como sendo uma história. “Tudo tem uma história, toda imagem tem um fato por trás dela, uma história, e ela marca determinado instante dessa história” (NETO, 2013). Em suas fotografias procura mostrar o lado mais poético com a imagem e não só registrar algo que aconteceu, mesmo que elas sejam um registro. Contar uma história. A legenda e o título ajudam a contar essa história, dar indícios dela.

Descrição da fotografia *Eros*: imagem horizontal em *light paint*. Fotografia do perfil de um homem e uma jovem mulher (foto da cintura para cima, centralizada) que estão frente a frente de mãos dadas num universo vermelho realçados por pontos focais de luz. O homem está a esquerda, de olhos fechados segurando as mãos da amada que está de óculos escuros, cabelos presos em coque volumoso e usa um relógio no pulso esquerdo. Ela veste uma blusa florida de fundo escuro e ele uma camisa social de meio tom. No ombro direito do homem é possível ver a mão de alguém, como um sinal de apoio, segurança.



Figura 28: *Eros*, 2012. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

Eros, que significa amor em grego, foi o título escolhido por Josias Neto para a fotografia da figura 28, onde trabalha a questão do olhar. Nela um homem mais velho está de frente a uma mulher mais jovem, em posição que lembra uma cena matrimonial. Josias aborda o amor com um olhar sem julgamento, por isso, os personagens estão de olhos fechados.

A pose, as expressões e a cor, foram planejadas para falar de amor e também do preconceito. Preconceito do amor entre pessoas de diferentes idades, do amor entre alguém com visão normal e um cego, entre um rico e um pobre. Josias comenta que é muito fácil para as pessoas falarem da vida do outro sem conhecer, e destina essa fotografia ao amor sem preconceitos. Para o fotógrafo, o homem de olhos fechados está sentindo a mulher que, por sua vez, está feliz por conhecê-lo como ele é e não a partir do que os outros veem e falam.

A fotografia da figura 29, chamada *Visão*, foi feita à noite, nas ruas de São Paulo. A partir da descrição feita pelo amigo que o acompanhava, Josias foi montando a composição da imagem, que trabalha com jogo de luz e sombra para dar esse efeito mais técnico e estético. Josias diz gostar de brincar com a sombra porque proporciona resultados bacanas e com isso faz com que as pessoas reflitam sobre seu próprio modo de ver, pois ao mesmo tempo que é possível ver a silhueta de uma pessoa, não dá para ver como ela é. Isso tem relação direta com a deficiência visual, esse saber sem saber, para que as pessoas entendam com é para um deficiente visual conhecer alguém. Sempre fica essa ideia de vulto, pois você toma conhecimento de que uma determinada pessoa está presente, mas não consegue saber muito além disso. São dois estranhos, e aí está a ambiguidade da foto, “ele me vê e eu não o vejo, a imagem retrata a visão de duas diferenças” (NETO, 2013), por serem dois estranhos um virou um vulto, uma sobra para o outro.

Em suas fotografias, Josias não busca mostrar beleza, ele quer evidenciar conceitos, trabalhar emoções, propor reflexões sobre lugares e modos de viver. Ele procura mostrar o que a sociedade aparenta não querer ver. Por acreditar que o olhar da sociedade para com a periferia é preconceituoso, ele se dedicou a comunidade de forma real, com seus diferentes aspectos. Para ele, a fotografia não deve ser apenas visualizada pelo aspecto estético, ela precisa falar da sensibilidade e do momento em que é feita.

Descrição da figura 29: fotografia horizontal de um homem vestindo jeans, camiseta branca e jaqueta verde militar aberta. A fotografia está centralizada e balanceada por duas figuras masculinas, o entre eles divide a imagem ao meio verticalmente. O homem de frente mais ao fundo, parece olhar para o fotógrafo que aparece pela sua sombra projetada na parede, apesar de sobre a parede, a sombra por ser maior, parece estar na frente, entre o rapaz e a câmera, mais próxima do fotógrafo, tal impressão se dá também pela sombra ter o topo da cabeça e parte das pernas cortadas da foto. Mistura de sombra e luz em um retrato com autorretrato.



Figura 29: Visão, 2012. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

A fotografia *Reminiscências*, feita no início de uma tarde nublada de outono em 2012, é uma das preferidas e mais significativas para o fotógrafo. Antes de fazer a fotografia, Josias ficou parado na posição escolhida por alguns minutos para sentir o lugar e, posteriormente, poder lembrar da imagem e das impressões do local. Deixou o diafragma da câmera bem aberto para entrar bastante luz e resultar num excesso de brilho que não permite ver com detalhes, como quando se olha contra o

sol mesmo. Desse efeito que buscou reproduzir, vem o título da fotografia *Reminiscências*, que significa uma vaga lembrança.

Descrição da figura 30: fotografia horizontal, tirada de baixo para cima. O sol aparece na parte superior central da imagem atrás de três fios de luz. Logo abaixo outros três fios de eletricidade sustentam seis pares de tênis amarrados aos pares pelos cadarços e que ali foram lançados. Os tênis são vistos apenas como silhuetas, por estarem contra o sol.



Figura 30: Reminiscências, 2012. Fotografia de Josias Neto. Fonte: Arquivo pessoal.

A fotografia *Reminiscências*, tem um significado muito especial para Josias, pois faz lembrar de quando ainda enxergava e costumava olhar para o sol. Ele era um apaixonado pelo pôr do sol e, sempre que possível, gostava de parar para admirar esse momento, e diz que ainda faz isso, mesmo sem ver. Por ser tão belo, era também um momento de reflexão, de lembrar de situações vividas durante a

infância, por isso deu esse nome a fotografia. E os sapatos velhos representam uma questão de relação de tempo e memória, quando calçados passearam por diversos lugares e, depois, lançados aos fios.

Josias, assim como outros fotógrafos cegos, não entende muito bem o que as pessoas querem saber, quando questionam qual a graça de fotografar se ele não pode ver. Para essa indagação ele responde: “A graça é completa, porque não precisa ver o que fez, mas sim, sentir”. Só ver não representa muito no contexto de suas fotografias.

DO QUERER SE FAZ O VER

Na busca por mais informações sobre cursos de fotografia para deficientes visuais, como os oferecidos por Teco Barbero, descobrimos que vários deles já aconteceram e continuam a ser realizados pelo Brasil, alguns por iniciativa dos próprios fotógrafos – tanto cegos quanto videntes-, geralmente em oficinas e outros por meio de instituições e eventos. Grande parte dessas iniciativas são desenvolvidas por influência do trabalho de Evgen Bavcar, seja ela provocada pelo contato com a sua obra, como pela repercussão do documentário *Janela da Alma* (2001), de Walter Carvalho. Werrington Kermes, com quem Teco Barbero fez o curso em 2002, foi um desses casos, e, também, a artista fotógrafa Fernanda Magalhães que conheceu os textos de Bavcar e se interessou pelo assunto. Magalhães aliou-se à jornalista Karen Debértolis, e juntas criaram e coordenaram um curso de fotografia para deficientes visuais durante todo o ano de 2002. O projeto *A Expressão Fotográfica e os Cegos*, desenvolvido com um grupo de vinte alunos do Instituto Londrinense de Instrução e Trabalho para Cegos (ILITC), foi “embasado na experiência de Bavcar com a fotografia e a partir dos discursos criados por ele e sobre o seu trabalho” (MAGALHÃES, 2010, p.2). Como encerramento do projeto, foi realizado um evento de 24 a 29 de novembro que incluiu um Workshop de fotografia, saída fotográfica e exposição com o Evgen Bavcar, além de mesa redonda com a presença de Adauto Novaes entre outros convidados. Em outubro de 2009 teve início em Recife o curso Fotografia Sensível, depois que Sandra Araujo, idealizadora e professora, assistiu a um seminário sobre acessibilidade em museus, e começou um trabalho envolvendo fotografia e os deficientes visuais. O curso foi realizado na Associação Pernambucana dos Cegos, a APEC, em Recife, culminando em janeiro de 2010, com uma exposição das fotografias tiradas durante o curso. A maioria dos cursos e oficinas de fotografia para deficientes visuais de que encontramos registros correspondeu a eventos específicos, com datas para início e término, e já concluídos. Durante o período do mestrado, alguns cursos foram realizados, como os oferecidos pelo fotógrafo Teco

Barbero. Mas, em geral, foram de curta duração e com propostas pontuais.

Foi durante essas buscas na rede internacional de computadores que nos deparamos com o curso de fotografia para deficientes visuais ainda em andamento e oferecido pelo Centro Universitário SENAC Santo Amaro, em São Paulo. Este projeto chamado de Alfabetização Visual, existe desde abril de 2008 e é ofertado semestralmente como curso de extensão vinculado ao curso de bacharelado em fotografia da instituição. Ele surgiu depois que alguns alunos de informática do Espaço Braille, que funciona na biblioteca da instituição e é aberto à comunidade cega em geral, pediram aos funcionários um curso novo, um curso de fotografia para cegos. Motivados pelo desejo de produzir imagens, pela possibilidade de registrar os detalhes do cotidiano, e pela vontade de expressar os olhares já existentes na mente na forma de imagens, eles foram chegando e se encarregando de divulgar aos amigos e conhecidos a oportunidade que se abria.

Tudo começou nos primeiros meses de 1990. João Kulcsár ainda era engenheiro mecânico, quando, segundo destaca, ficou impactado com o poder da televisão de criar um presidente, da influência exercida pela mídia na campanha eleitoral que elegeu o Collor. Em conversas com mais dois amigos, também insatisfeitos com a situação, decidiram se unir e dar aulas de fotografia. Eles tinham o intuito de alertar as pessoas que as imagens são construções de alguém com um objetivo específico. João lembra que era um curso meio ideológico, no geral eles diziam: “Olha, não acreditem na imagem, a imagem não é verdade, a imagem é verdade do fotógrafo, um ponto de vista” (KULCSÁR, 2013). Os dois amigos de Kulcsár trabalhavam com vídeo e ele relacionava-se com fotografia, que era um *hobbie*. Mas, com base nas afinidades, começaram a dar aula em projetos sociais, e, ao mesmo tempo, também iniciaram aulas no SENAC-SP, em cursos livres. Pouco tempo depois, quando os amigos conseguiram outros empregos, João ficou sozinho dando os cursos de fotografia em projetos sociais. Mas ele “queria fazer alguma coisa para a educação do olhar” (KULCSÁR, 2013).

No início de 1996 ganhou uma bolsa do Consulado britânico pra fazer um curso na Inglaterra. Quando foi confirmar a bolsa falaram que ele deveria na verdade era fazer um mestrado, pois já estava trabalhando com fotografia educação, lembra Kulcsár, e foi nesse momento também que pela primeira vez

ouviu falar em “alfabetização visual”. Como não teve formação educacional na área, descobriu que a melhor maneira de trabalhar era fazendo junto com os alunos nas comunidades, ouvir o que eles queriam. O conhecimento sobre educação e aplicação metodológica era empírico. Foi durante o mestrado feito em 1996-97, que aprofundou o conhecimento na parte teórica ao pesquisar sobre como usar a imagem fotográfica para desenvolver a “alfabetização visual”.

Quando voltou para São Paulo, em 1998, continuou os projetos sociais, só que em vez de fazer individualmente, começou também a formar alunos para serem professores em projetos sociais. Com a abertura do curso de bacharelado em fotografia no SENAC, em 1999, deu continuidade ao projeto na instituição. Em 2002-2003 João Kulcsár ganhou uma bolsa da FULLBRIGHT, para participar do *project zero* da escola de pós-graduação e educação de Harvard, foi quando começou a desenvolver o uso de fotografia em sala de aula.

Trabalhar com os deficientes visuais foi um processo, pois ele já atuava com pessoas em grupos de risco, menores infratores, comunidades indígenas, e, em 1998, teve um grupo na Instituição Especial LAPA, em que deu aula para pessoas com deficiência auditiva, intelectual e motora. Eram cursos de três meses e depois iniciava outra turma. Mas segundo o próprio Kulcsár essa experiência fez com que aprendesse muito. Ele não sabia libras, então os alunos faziam leitura labial, aqueles que entendiam melhor explicavam pros outros e todos aprendiam juntos. Com isso, aprendeu a não virar para falar, pois quando virava a aula acabava, aprendeu o modo como mexer as mãos, postura e linguagem corporal e a aprender junto. Segundo ele, “essa é a riqueza de cada hora trabalhar com grupos diferentes” (KULCSÁR, 2013). Então, quando procurado pelas duas pessoas do espaço braille que tinham como interesse aprender o básico de fotografia, pensou que essa seria uma boa oportunidade para integrar ao projeto que desenvolvia. Esse foi o processo. Foi com os próprios deficientes visuais que eles foram aprendendo o como fazer as aulas, e, também, a partir de atividades que funcionaram com outros grupos, e essa foi a forma de construir. Pois os exemplos que existiam de cursos de fotografia para deficientes visuais tinham duração de um mês aproximadamente, o que demandava outras dinâmicas e metodologia. Já o curso de Alfabetização visual, por ser ministrado em uma faculdade, abriu a

possibilidade de desenvolver mais, pois além de oferecer mais tempo, tem outros professores, tem alunos e infraestrutura.

Apesar do foco trabalhado no projeto por Kulcsár ser em desenvolver a expressão dos deficientes visuais na fotografia e despertar o olhar mais reflexivo e crítico com relação à produção e circulação de imagens, assim como todo curso de fotografia há uma preocupação com o ensino voltado a técnica, mas isso surge de acordo com o interesse de cada um. Não é ensinada uma técnica e os alunos saem para praticar, pelo contrário, é a partir da intenção e interesse que eles tem, de um efeito que eles querem dar, que os processos são ensinados para a realização da fotografia. Pois ele acredita que primeiro é preciso desenvolver o que se quer expressar para depois encontrar a maneira de fazê-lo, já que existe uma gama de ferramentas à disposição. Os próprios educadores perceberam que a questão estética não é a mais importante, até porque no bacharelado são muito exigidos para fazer uma foto boa, bonita. E como educadores eles entenderam que esse não é o objetivo principal.

Sempre que começa uma nova turma com deficientes visuais, as quatro primeiras aulas têm caráter mais técnico. A aprendizagem inicia com os modos de segurar a câmera, a posicionar para fazer a fotografia. Essa é a fase que apresenta as maiores dificuldades, daí sua importância. Depois aprendem a ligar e desligar o aparelho, os efeitos que se conseguem inclinando a câmera, colocando para frente, para trás, mais para cima ou para baixo. Segundo Kulcsár essas são questões que não aparecem em um curso com videntes. A partir disso cada um é estimulado a descobrir o que e como prefere fotografar. A técnica de *light paint* é geralmente trabalhada depois que os alunos conhecem a obra de Bavar, que foi também uma das bases referencias para o começo do curso. Na medida em que vão criando intimidade com o aparelho, a linguagem de cada um se torna mais nítida. Tudo é parte de um processo e nesse caminho de descobertas as fotografias vão variando, Kulcsár é enfático ao dizer que o objetivo do projeto não é profissionalizar, mas é fazer uma leitura crítica da vida. A ideia é se expressar, e, para isso, a fotografia é a ferramenta.

O curso básico tem duas funções importantes, uma é ensinar o manuseio da câmera e a outra é desenvolver confiança, a autonomia para fazer a foto e com

isso estimular a imaginação, a reflexão e a participação dos alunos, desenvolvendo sempre a autoestima e abrindo novos canais de comunicação e expressão entre os deficientes visuais e o público vidente. A turma é composta por alunos que possuem diferentes graus de deficiências visuais. O curso, além do que já foi mencionado aqui, ajuda a devolver a autoestima e independência dos alunos, e, a “romper com os estereótipos impostos pela sociedade, desmistificando a condição de impotência que muitos deficientes visuais são submetidos” (LIMA, 2013, p. 28).

O curso de Alfabetização Visual conta, em sua metodologia, com vários processos para estimular e desenvolver a sensibilidade e imaginação, que são construídos de maneira colaborativa entre os educadores – professores, estudantes do bacharelado e outros cursos da instituição –, e os alunos, os fotógrafos com deficiência visual. Os alunos assumem papel central nessa construção, pois são eles que dão as coordenadas para fazer a “teoria funcionar na prática”. É ouvindo as orientações destes que os métodos de aprendizagem são de fato efetivados. Antes disso, o que era pensado pelos educadores ficava falho e não atingia os objetivos estabelecidos para os encontros. Quando os alunos começaram a indicar o modo como entendiam e aprendiam, os conceitos passaram das trevas à luz.

Os métodos de sensibilização aplicados no início das aulas são pensados e preparados pelos educadores previamente. Em geral uma pessoa, a cada semana, fica responsável pela elaboração da atividade. Por exemplo, em uma das reuniões acompanhadas durante a pesquisa, como exercício de sensibilização foi proposta a construção mental de uma imagem elaborada de forma coletiva. Ou seja, cada participante daquele encontro falava uma palavra, que poderia ser referente a um objeto, situação, descrição de algum elemento. As informações de todos os participantes, ao final, reunidos, resultariam numa imagem mental. As luzes foram desligadas para esse momento. Estavam todos sentados em volta de uma grande mesa e, para deflagra a dinâmica, o proponente iniciou com as palavras 'fotografia horizontal', seguidas por: campo, casinha, preto e banco. Nesse momento houve algumas manifestações de pessoas que alegaram verem, suas imagens coloridas. Mas, como a proposta era coletiva, a partir desse momento a imagem passaria a ser em escalas de cinza. Logo deu-se prosseguimento com as palavras: jardim, sol, borboletas, velhinha sentada em uma cadeira de balanço, algo gostoso, uma torta

esfriando na janela, fumaça saindo da chaminé, bola, um tatu passando, crianças correndo atrás da bola, fogão a lenha, ar livre, cachorrinho bem fofinho deitado ao lado da velhinha e uma árvore ao lado da casa. A imagem estava então finalizada. Alguns de seus elementos não poderiam ser vistos, conforme acordado na discussão que se seguiu, como foi o caso do fogão a lenha, por ser uma cena passada ao ar livre. Mas estava lá, pois uma torta acabada de sair do forno esfriava na janela. Assim, apesar de não estar visível todos concordaram que o fogão fazia parte da imagem. Após todas as palavras terem sido incorporadas, um dos alunos do curso encerrou a dinâmica com chave de ouro regada de risos e protestos ao dizer: “É a Dercy Gonçalves no paraíso!”. Mesmo se tratando de uma brincadeira, a partir desse instante não era mais possível pensar na velhinha da imagem sem dar a ela o rosto da Dercy. Isso não descaracterizou a proposta da dinâmica, dando-lhe um toque de humor.

Outra parte das reuniões é marcada pela saída fotográfica. Trata-se de exercitar na prática aspectos e técnicas de fotografia abordados em aula. Elas geralmente são feitas no próprio campus do SENAC Santo Amaro, mas também em estúdio ou saídas para algum espaço aberto, dependendo do objetivo.

Essas saídas podem ter diversas motivações, alguma proposta relacionada a aula ou para produção já voltada à participação em exposição. Geralmente têm uma temática pré-definida. Nesses momentos, os deficientes visuais são acompanhados pelos educadores que, além de guiá-los, vão descrevendo os ambientes e situações, além de auxiliar nas questões técnicas como enquadramento, foco e ângulo. É possível perceber isso na fotografia que segue, figura 31, feita pela Cibeles, ex-aluna/educadora do curso. Nela, é feito o registro do processo de Josias Neto na produção da fotografia *Acessibilidade*, para a exposição realizada em 2009, que leva o mesmo nome. A descrição da imagem foi feita, com o auxílio do próprio Josias pela também ex-aluna Shayane Lima, que defendeu no final de 2013, seu trabalho de conclusão de curso que tratava do projeto.

Descrição da figura 31: “Vertical, colorida. Aluno do curso, Josias Neto, está agachado, com sua câmera próxima ao chão, sobre o piso tátil. Duas educadoras, uma de cada lado, acompanham a execução da foto. Ao fundo, o cinza do chão cria um contraste entre o verde do canteiro” (LIMA, 2013, p. 91).



Figura 31: Processo de produção da fotografia Acessibilidade. Todos tem o direito de ir e vir com total independência, de Josias Neto. 2009. Foto de Cibele. Fonte: Arquivo do projeto Alfabetização Visual.

Depois das imagens feitas os educadores voltam a fazer as descrições para a escolha das fotografias que melhor abordem e expressem a intenção do fotógrafo. Essa etapa é de grande importância e por essa razão costuma ser realizada durante a reunião seguinte as saídas, na presença de todos, para que possam ser discutidas e pensadas em grupo. A fotografia resultante do processo recém-apresentado pode ser conferida na imagem abaixo que acompanha a descrição: “Horizontal, colorida. Ao centro da foto, um homem, de calça jeans e tênis preto com detalhes vermelho, aparece da coxa para baixo caminhando na direção da câmera, usando uma bengala longa e branca sobre piso tátil amarelo” (LIMA, 2013, p. 93).



Figura 32: Acessibilidade. Todos tem o direito de ir e vir com total independência. 2009.Josias Neto.Fonte: Arquivo do projeto Alfabetização Visual.

Um dos aspectos do projeto que mais chama atenção em termos metodológicos é a participação do grupo como um todo na formulação das aulas, o modo que os professores participantes – coordenadores, os educadores – alunos do bacharelado em fotografia e os alunos – deficientes visuais encontraram para desenvolver as atividades. As aulas são planejadas, preparadas e discutidas previamente entre professores e educadores, que também tem a responsabilidade de pensar a atividade de sensibilização. No início essa era a dinâmica utilizada, mas ao perceber que esse processo não estava alcançando os resultados esperados e que a comunicação apresentava muitos ruídos pois o planejado não se aplicava, um terceiro elemento surgiu como ligação entre conceitos e prática, a voz dos alunos. Foi então que os deficientes visuais começaram a apontar seus pontos de vista e indicar maneiras que as atividades e processos poderiam ser feitos para ser melhor compreendidos e realizados por eles. As propostas começaram a ser debatidas em sala e, com isso, o trabalho passou a mostrar respostas mais condizentes tanto com as expectativas dos proponentes quanto dos alunos. Kulcsár fala que o trabalhar junto foi a alternativa mais acertada, pois “as melhores ideias vem sempre do grupo. Nesse jeito de participar não tem como dar errado” (KULCSÁR, 2013). Quando passaram a ouvir e pensar as aulas em grupo, entenderam também que apresentando as questões eles próprios indicariam o que é de interesse e qual a melhor forma de trabalhar. João lembra ainda que em outros projetos acontecia, por exemplo, de ter feito a discussão entre os educadores, a sensibilização e chegar na aula e mudar tudo. As vezes uma palavra faz com que a estrutura seja repensada, o que exige dos educadores flexibilidade, porque as ideias também mudam e com isso o percurso de modifica, mas para isso é preciso estar atento ao outro e aberto para novos caminhos.

Em 2014 o projeto vai entrar num desses novos momentos, de acordo com Kulcsár, o objetivo é desenvolver o trabalho com fotografia dentro das instituições que atendem aos deficientes visuais, como a LARAMARA – Associação Brasileira de Assistência à Pessoa com Deficiência Visual, a ADEVA – Associação dos deficientes visuais e amigos e a Fundação Dorina Nowill para cegos. Essa iniciativa foi pensada para abranger um número maior de deficientes visuais que tem a

vontade fazer o curso, mas que devido a vários fatores, principalmente distância e dificuldade de acesso, não tem como frequentar os encontros no SENAC.

Retomando a abordagem metodológica do curso, o coordenador deixa claro o interesse principal do projeto é trabalhar a expressão dos fotógrafos e não ficar focado nas questões técnicas do processo e câmera. Porque, “não importa se a pessoa vai ser fotógrafa. Todo mundo é fotógrafo, cada um no seu grau. O importante é que a pessoa desenvolva esse olhar crítico” (KULCSÁR, 2013). Salienta que é preciso ser mais crítico em relação aos artefatos visuais propagados, e isso vale não apenas para os deficientes visuais. No projeto a fotografia é um instrumento, uma ferramenta pra refletir a respeito do mundo, questões sócias e políticas, e discutir a leitura dessas imagens em um mundo que tem cada vez mais informações visuais.

Um conceito sobre “alfabetização visual” utilizado por Kulcsár é de que não se aprende “alfabetização visual”, você desenvolve. Inclusive é “empregado entre aspas porque todo mundo é alfabetizado visualmente. Então se você pode ler criticamente uma imagem você também pode produzir alguma imagem, seja fotografia, desenho, você já tem uma base e a partir daí você desenvolve” (KULCSÁR, 2013). Essa é a ideia de ler e escrever com imagem, ler criticamente e escrever também o que você produziu, seu pensamento e expressão. Nesse caso, a apropriação do termo “alfabetização visual” é utilizada para falar de uma forma de cada um se desenvolver, mas existem variações desse emprego e, segundo o coordenador, pessoas que ensinam mais com a linguagem.

O curso de Alfabetização visual não impõem ou propõem a construção de um conjunto de padrões, que fixem o que deveria ser uma linguagem universal, capaz de possibilitar a leitura e produção de imagens como se fossem textos visuais, como lembra Hernández (2009) sobre a conceituação para alfabetização visual apresentada por Dondis (1973) no livro *A primer visual literacy*. Hernández destaca que a reformulação da expressão alfabetização visual é necessária, pois a identificação de códigos e elementos da linguagem visual, a partir de uma perspectiva teórica, semântica, é insuficiente para dar conta da “complexidade que implica as atuais representações e tecnologias da visão. Com esta mudança, se produz um giro na noção de 'ler', indo de um tipo linguístico a uma concepção

sociocultural, que será a orientadora da noção de 'alfabetismo'" (HERNÁNDEZ, 2009, p. 201) da cultura visual.

Assim como Hernández, Kulcsár também trabalha o ler e escrever como prática social e, do mesmo modo que Paulo Freire, pensa a expressão alfabetização como o 'ler a palavra e o mundo', que supõe muito além do decodificar e codificar o impresso. E que "através do esforço das pessoas por atuar sobre o mundo, e por analisar e compreender os resultados de sua ação, elas chegam a conhecer melhor o mundo, de maneira mais profunda e crítica" (LANKSHEAR e KNOBEL apud HERNÁNDEZ, 2009, p. 202). O que podemos perceber é que o emprego do termo alfabetização poderia ser substituído por alfabetismo na denominação do curso oferecido por João Kulcsár, pois nas definições e argumentos amplamente apresentados por Hernández no artigo *Da Alfabetização Visual ao Alfabetismo da Cultura Visual*, existem muitos aspectos aplicados e defendidos no projeto. Mas nesse caso trata-se apenas de uma questão de nomenclatura talvez desatualizada, o que não desqualifica ou limita o trabalho.

A 'alfabetização visual' no contexto do curso acontece de forma mais participativa. É a partir dessa troca que se dá a construção do vocabulário e do imaginário, o vocabulário de texto e de imagem para construção crítica e reflexiva a respeito das coisas. Essa é a maneira como a 'alfabetização visual' é pensada pelo coordenador, o que pode ser considerado um paradoxo se tratando de deficientes visuais. Mas, por outro lado, como o próprio Josias Neto comentou em sala, é preciso lembrar que essa construção vem da imaginação, da construção pelos outros sentidos, e esse é o princípio. E o princípio aplicado no projeto e em qualquer lugar da "alfabetização visual" é construção de conhecimento, é preparação. O jeito de fazer é quem nem em todos os cursos independe da atividade.

NA CÂMARA ESCURA, IMPRESSÕES PROVISÓRIAS

A proposta desta pesquisa demorou um pouco para ganhar alguma delimitação mais precisa. No início, pretendíamos traçar a investigação sobre o modo como os deficientes visuais compreendiam as imagens. Como todo caminho é composto por encontros que nos desafiam e enriquecem, ao nos depararmos com o número significativo de fotógrafos cegos, e com o interesse de muitos deficientes visuais pela produção fotográfica, entendemos que fazer um recorte na área da imagem, e com ênfase na fotografia, poderia propiciar uma pesquisa desafiadora. Pensamos que seria mais interessante, em vez de explorar a compreensão de imagem dos deficientes visuais, refletir sobre os diferentes e possíveis modos de ver. Vislumbramos isso ao perceber que as pessoas que não enxergam também se relacionam com imagens e são produtoras delas. Portanto, se um cego produz imagens, sejam elas mentais ou visuais, de algum modo eles as percebem. Foi por interesse nessa problemática que nos empenhamos na pesquisa para responder a inquietação sobre O que é e como se dão os modos de ver. Buscamos no olhar dos deficientes visuais, mais especificamente, dos fotógrafos cegos, o ponto inicial para essa teia.

O campo de estudos da cultura visual oferece muitos caminhos para a reflexão sobre os modos de ver e entende que a percepção das informações visuais não se bastam no sentido da visão. Amparados nas pesquisas de Mitchell, Sacks, Martins, Ball e Silva, foi possível deflagrar aproximações com estudos da linguagem fotográfica e filosófica a respeito dos modos de ver, produzir e pensar as produções de imagens em fotografia. Bavcar teve papel importante nesta pesquisa, pois além de ser fotógrafo, é historiador, esteta e filósofo. Sobretudo, a partir de suas experiências entrecruzadas, ele se dedica a reflexões sobre as produções imagéticas, as possibilidades oriundas do processo fotográfico, e suas contribuições para discutir o ver, partindo do ponto de vista de um deficiente visual. Seus escritos

não tratam apenas do olhar dos cegos, pois ao trabalhar a questão do olhar, aborda o campo visual e suas formas de percepção.

Pedimos para que os próprios fotógrafos pesquisados escolhessem as fotografias que gostariam de comentar e que integrariam a pesquisa. O pedido foi movido pela intenção de que se identificassem com o processo, e se expressassem. Pois, se partisse de nós a escolha das imagens, estaríamos impondo outros filtros, gostos e pontos de vista, quando no fundo o que queremos mostrar é o modo de ver de cada um deles. Queremos falar que a imagem se constrói na relação de todos os sentidos, e também, na relação com o outro, porque de alguma forma ele tá presente. A imagem não se basta na visão e que a visão pode ser castradora das imagens. A visão muitas vezes nos faz buscar o que queremos ver e não o que está lá para ser visto. Acreditamos que eles próprios, com esse olhar mais sensível e interno, conseguiram mostrar o invisível, ou fazer o comumente invisível ser visto.

Ana Domingues tem um olhar mais voltado a expressão poética e suas percepções se baseiam nas sensações. O Josias Neto traz uma abordagem de cunho filosófico e demonstra uma preocupação com questões sociais e emotivas em suas fotografias. Já Lelo Araújo é um fotógrafo que prima pelos aspectos técnicos, quer ter domínio sobre cada etapa. Busca saber mais a respeito dos aparatos e recursos disponíveis, para registrar momentos que lhe são caros em imagens. São essas diferenças de modos de ver de cada um que é relevante para se mostrar. Muito mais do que estabelecer paralelos, buscamos nas particularidades de cada um ver, as contribuições para enriquecer nosso olhar.

Um aspecto importante apontado pelos fotógrafos cegos corresponde à dificuldade da tradução, principalmente, das imagens em palavras. Se a tradução entre línguas é difícil e passível de diferenças, a tradução entre linguagens distintas, entre imagens e palavras traz desafios, por vezes, insuperáveis.

A descrição das fotografias é uma atividade de tradução. Ela apresenta-se como uma possibilidade para os deficientes visuais. Mas, assim como a tradução entre línguas, também pode deixar lacunas que exigem um processo de adequações. Estas abrem espaços para serem complementados pela imaginação e memória, a partir de associações com outras referências.

As barreiras encontradas pela língua para traduzir imagens e sensações em

palavras são um obstáculo a mais encontrado pelos deficientes visuais em se relacionarem com as imagens, situações e o meio. A tradução de que falamos está presente na descrição das informações visuais feitas para os cegos. A elaboração desta descrição, além de contar com um relato formal, pode conter informações oriundas da memória de quem as faz, e esses dados podem acarretar uma tradução diferente, ou melhor, com diferenças. Esse processo de tradução fica também prejudicado quando não encontramos palavras ou expressões que correspondam à imagem que deve ser descrita. Sinônimos e/ou aproximações quando utilizados, conduzem a aproximações, que nem sempre contemplam a tradução de fato, mas servem como referência para a compreensão do assunto.

As diferenças culturais e/ou de repertório podem acarretar traduções erradas ou incompletas. Por exemplo, a imagem de um aglomerado de pessoas na rua, vestidas de branco, quando mostrada a um japonês pode ser associada à expressão de luto, já um brasileiro pode ver nela uma manifestação pela paz. Mas tal situação pode mudar se acrescentada a informação do contexto em que a imagem foi feita, a intenção de quem fez, ou o contexto em que foi veiculado, Vale lembrar, essas informações não necessariamente precisam acompanhar a imagem para que impressões sejam construídas sobre ela.

Como de antemão suspeitávamos, o ver é muito mais do que o campo específico da visão. O ver é amplo, carregado primeiramente pelo eu afetado pelas sensações, emoções e situações que circundam. O ver se forma a partir de palavras e memórias complementadas pela referência da visão. Mesmo sem as informações passadas pelos olhos o ver existe e a imagem se forma. O ver é tridimensional mesmo no bidimensional, por isso, é possível a todos.

Você vê o que quer ver, pois a partir da situação que visualizar o cérebro complementa a imagem com base nas experiências individuais de cada um e cria uma imagem que pode não ser o que de fato está dado a vista. Por exemplo, um balanço em uma pracinha de recreação visto por uma mãe que teve um trauma em algum momento de sua vida é tido como perigoso, feio, ruim para seu filho e pode criar essa mesma imagem para ele. Por outro lado, se visto por uma mãe que se divertia e vivenciava momentos felizes no balanço, para ela é tido como agradável, interessante e bom. Tais impressões sobre o balanço fazem com que imagens

diferentes dele sejam criadas na memória dessas mães e com isso elas o vejam de modo distinto.

A ideia principal aqui não é falar de um modo de ver superior ou de uma produção fotográfica espetacular e perfeita dentro dos padrões profissionais. O que buscamos evidenciar com essa pesquisa é que o ver não se basta no potencial ocular da visão. E que o ato de ver é amplo, é sinestésico e demanda tempo para se realizar. A escolha por trazer a fotografia e o ponto de vista dos deficientes visuais para abordar as questões da imagem e do ato de ver se deu para, já de imediato intrigar e questionar a errônea impressão da possibilidade de ver ser algo limitado ao olho.

Entre tantos aspectos, outro ensinamento importante que esse período de pesquisa com os deficientes visuais apontou é que cada pessoa tem seu tempo para os processos. Cada um tem um tempo diferente para digerir o que lhe é apresentado e aprender com isso. Para ver é preciso querer e para tanto é necessário tempo.

Fazer este trabalho de dissertação foi muito significativo pois trouxe além de conhecimento, um importante crescimento pessoal e amadurecimento enquanto pesquisadora. No entanto, foi na pesquisa de campo que as maiores descobertas foram feitas e os elementos teóricos analisados até então criaram sentido.

As viagens a São Paulo foram um marco importante deste trabalho. O primeiro contato com o curso de extensão Alfabetização Visual do SENAC-SP foi motivador e mostrou que ali era um local de descobertas. Conhecer os participantes e perceber seus interesses, tanto pela fotografia quanto em colaborar com a pesquisa, trouxe maior determinação para estudar os temas propostos na investigação. A receptividade do professor João Kulcsár, sempre solícito e disponível, permitiu que a experiência se desenvolvesse de modo pleno e os resultados fossem aparecendo. A partir do primeiro encontro foi possível delinear melhor o objeto de estudo e selecionar os participantes para as entrevistas. A cada retorno a curiosidade aumentava acompanhada do desejo de saber mais. Participar das reuniões, entender a metodologia utilizada e conhecer as motivações que levavam cada um ao projeto, trazia muitas respostas aos questionamentos iniciais e suscitava novas perguntas.

Fazer as entrevistas foi um momento de grandes descobertas, a grande quantia de detalhes nos comentários tornou o processo de construção do texto dificultoso, pois ficava difícil escolher as principais informações das respostas tendo em vista a riqueza de elementos e apontamentos. A partir deles, além de conhecer melhor a história de cada um e as razões pela busca da fotografia como linguagem para se expressar, foi possível entender que existem diferentes modos de ver e que cada um desenvolve sua forma particular de exprimi-los.

Durante esse processo meu modo de ver foi ampliado, a maneira de me relacionar com o mundo e com as imagens se modificou, ficou mais atento, sensível e detalhista. Passei a dedicar mais atenção às nuances e perceber que elas são fundamentais para o ver e, principalmente, para falar sobre as imagens com os deficientes visuais. Aprendi que o ver é uma construção gradual e depende as informações captadas pelos órgãos sensoriais, mas também depende das referências contidas nas experiências vividas.

Nesse trabalho falamos dos modos de ver de fotógrafos que ficaram cegos, ou seja, eles já enxergaram o mundo com seus próprios olhos, o que lhes garantiu referências e memórias visuais importantes para construção das imagens. São essas memórias que buscam para entender as cores, formas e conceitos como foco, névoa, borrado, chuva, perspectiva, enfim, elementos que compõem as imagens.

Durante a pesquisa de campo, no último encontro que participei no curso de extensão em Alfabetização Visual do SENAC-SP, tive a oportunidade de conhecer um radialista que nasceu cego. Sua curiosidade em aprender a fotografar para posteriormente produzir também vídeos o levou até o projeto. Sua presença e as contribuições dadas na reunião trouxeram novas percepções e questionamentos sobre os modos de ver.

Apesar de breve o contato com esse novo participante do curso foi suficiente para me fazer repensar vários pontos problematizados desde o início da investigação, principalmente, ao que se refere a construção de imagens por um cego nato. A inquietação surgiu quando o professor João Kulcsár apresentou a fotografia Veronika, de Bavcar, elaborada com texturas e relevos por uma educadora do projeto. A imagem foi adaptada para ser sensível ao toque a partir de

diferentes materiais e texturas. Ela foi entregue ao radialista para que a pudesse sentir e em seguida perguntaram o que ele conseguia perceber da imagem. Ele distinguiu a forma humana mas não entendeu o contexto em que estava inserida. A descrição começou a ser feita para auxiliar nesse processo de construção da imagem. Ao descrever o campo em que a menina está, foi falado que a grama está em foco perto dos pés dela e fica desfocada para a extremidade da fotografia. A textura dada a imagem acompanha essa ideia partindo de uma rugosidade mais saliente e se tornando mais lisa. Mas o radialista disse não entender o que estava representado e também não compreendia o significado de desfocado, borrado ou esfumado. Essas expressões não criavam sentido e nem imagens para ele. Diante da dificuldade encontrada uma jornalista que participava das reuniões começou a fazer analogias da imagem com a linguagem do rádio, conhecida por ele. Tentou aproximar a ideia de desfocado a situações do áudio, como interferência, ruído, chiado, e, assim, por associações ele pode entender e construir a imagem. Seu conhecimento e lembranças não é formado de memórias visuais, então foi preciso encontrar em seu repertório outras referências para elaborar mentalmente as imagens. O processo de tradução foi possível a partir de analogias e associações pensadas para aquela situação.

Apesar de não possuir memórias visuais suas experiências como radialista possibilitaram que esse novo participante do curso se aproximasse da fotografia de Bavcar. A experiência do ato de ver se mostrou ainda mais diversa, profunda e desafiadora que já havia sido percebido até então. Afinal, como Berger apontou em seus escritos, o como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos saber, e isso pode ser identificado no modo de ver deste radialista. Evidenciou-se também que existem muitas outras formas de ver que os apresentados nessa pesquisa e que há ainda muito espaço para novas investigações e outros tantos modos de ver a serem estudados.

Esta pesquisa além de gerar um significativo trabalho textual impregnado de conceitos, contextos e sentidos, mostrou que o outro tem muito para ensinar. Ouvir e dialogar com o outro enriquece nosso próprio crescimento e aprendizado. O outro tem suas maneiras de ver o mundo e elas podem contribuir para a ampliação e construção do nosso modo de ver.

A pesquisa de campo foi um momento de muitas trocas. Diferentes caminhos se entrelaçaram no emaranhado de fios existentes, para dar cor às formas que se esboçavam. Em seus apontamentos, Lelo Araujo, Josias Neto e Ana Domingues, propiciaram compreender que o ato de ver é uma construção, e as imagens, além de serem registros e manifestações da expressão, contam histórias.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO E FILMOGRÁFICO

AGUIRRE, Imanol. Cultura visual, política da estética e educação emancipadora. In: MARTINS, R. e TOURINHO, I. (Orgs.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 69 – 111.

ALVES, Jefferson Fernandes. Por um olhar para além da visão: fotografia e cegueira. In: **34ª Reunião anual da ANPED: Educação e justiça social**. De 02 a 05 de outubro de 2011, Centro de convenções de Natal, RN. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/app/webroot/34reuniao/images/trabalhos/GT24/GT24-572%20int.pdf>>. Acesso em: 18/03/2013.

À primeira vista. Direção de Irwin Winkler. Intérpretes: Val Kilmer, Mira Sorvino, Kelly McGillis, Nathan Lane e outros. EUA: Fox Home Entertainment, 1999. 1 filme (126 min), son., color. Título original: At First Sight.

ARAUJO, L.. **Entrevista**: depoimento. Outubro de 2013. São Paulo. Entrevista concedida a Dânia Soldera.

BAL, Mieke. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. In: **Estudios Visuales**: Ensayo, teoría e crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. Nº2, (Online). CENDEAC: Murcia, Espanha, dezembro de 2004. Disponível em: <[file:///C:/Users/D%C3%A2nia%20Soldera/Downloads/el%20esencialismo%20visual%20y%20el%20objeto%20de%20los%20estudios%20visuales%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/D%C3%A2nia%20Soldera/Downloads/el%20esencialismo%20visual%20y%20el%20objeto%20de%20los%20estudios%20visuales%20(2).pdf)>. Acessado em: 10/04/2014.

BARBERO, Teco. **Teco Barbero** - Fotografa na UFSM no Rio Grande do Sul. Postagem em 14 de julho de 2012. Disponível em: <<http://tecobarbero.blogspot.com.br/2012/07/teco-barbero-fotografa-na-ufsm-no-rio.html>>. Acessado em: 10/04/2014.

_____. **Teco Barbero fotografa o maior Centro de cura espiritual da América**. Postagem em 23 de outubro de 2013. Disponível em: <<http://tecobarbero.blogspot.com.br/2013/10/teco-barbero-fotografa-o-maior-centro.html>>. Acessado em: 10/04/2014.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001. pp. 74-75.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. In: NOVAES, A. (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 461-466.

_____. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.145-157.

_____. O corpo, espelho partido da história. In: NOVAES, A. (Org.). **O homem**

máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 175-190.

_____. **Palestra:** 3 estética do invisível. Estética do (In)visível. SESC-SP, 24 e 25 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uU3TpPkOC8k&feature=relmfu>>. Acesso em: 18/07/2013. (transcrição – tradução livre Dânia Soldera)

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, p. 65-78.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

COLIN, Chris. **The Vision to Depict It Their Way**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/11/29/arts/design/29blind.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 18/07/2013.

DIAS, Belidson. **O I/mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

DOMINGUES, A. C.. **Entrevista:** depoimento. Outubro de 2013. São Paulo. Entrevista concedida a Dânia Soldera.

ECKERT, Pete. **Pete Eckert**. Disponível em: <www.peteeckert.com>. Acessado em: 18/07/2013.

EISNER, Elliot. **Conferência**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3b5H7cH9CKE>>. Acessado em: 10/10/2013.

_____. **Elliot Eisner** - que puede aprender la educacion de las artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4R6rasalOZ0>>. Acessado em: 05/08/2014.

_____. **El ojo ilustrado:** indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa. Barcelona: Paidós, 1998.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da imagem**, Ano I, n. 1, novembro de 2007, p. 1-9.

FARKAS, Alessandra. **Il fotografo che ha vinto la cecità**. Corriere della Sera, 01 de agosto de 2008, p. 39. Disponível em: <http://archiviostorico.corriere.it/2008/agosto/01/fotografo_che_vinto_cecita_co_9_0_80801085.shtml>. Acesso em: 18/07/2013. (tradução livre Dânia Soldera).

FERREIRA, Ilza A.. Entre o ver e o olhar. In: **Conhecimento prático literatura**. Artigo 31, Online, 2010. Disponível em: <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/31/artigo182161-1.asp>>. Acesso em: 18/07/2013.

FOTOGRAFIA para deficientes visuais. Direção: Janaína Maciel. Documentário

sobre Teco Barbero. Dur. 13 minutos. Campinas: UNIP, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CK6zvTPfu3E>>. Acessado em: 10/04/2014.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **Língua e realidade**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Para uma teoria da tradução**. Disponível em: <<http://www.flusserestudios.cl/FLUSSER-WEB/flusser%20archiv/mecanografiado/portugues/teoria-da-trad.pdf>>. Acesso em: 18/07/2013.

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

GESSINGER, Humberto e LEINDECKER, Duca. Tententender (faixa 15). In: _____. **CD Pouca vogal – Ao vivo em Porto Alegre**. 2009.

GREGORY, R. L. **The intelligent eye**. London: Weidenfeld & Nicolson, 1970.

HERNÁNDEZ, Fernando. Da Alfabetização Visual ao Alfabetismo da Cultura Visual. In: MARTINS, R. e TOURINHO, I. (Org.). **Educação da cultura visual – narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009, p. 189-212.

HOCHBERG, J. The representation of things and people. In: GOMBRICH, E. H.; HOCHBERG, J. e BLACK, M. (Eds.). **Art, perception and reality**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, p. 47-94.

JANELA da alma. Direção e roteiro de João Jardim e Walter Carvalho. Intérpretes: Evgen Bavcar, Hanna Schygulla, Arnaldo Godoy, José Saramago e outros. Brasil: Europa Filmes, 2001. 1 documentário (73 min), son., cor e p&b..

JOTA, Patricia. **O pintor preguiçoso**. Revista Bravo!, ed. 172, dezembro 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/o-pintor-preguiçoso#image=especial-para-foto-2>>. Acessado em: 18/07/2013.

KERN, Maria Lucia B.. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, Annateresa. e KERN, Maria Lucia B.. **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 15-30.

KULCSÁR, João. **Alfabetização visual**. Disponível em: <<http://www.alfabetizacaovisual.com.br/>>. Acessado em: 18/04/2014.

_____. **Entrevista**: depoimento. Outubro de 2013. São Paulo. Entrevista concedida a Dânia Soldera.

LIMA, Shayane B. de. **Por que fotografar?** Curso de fotografia para pessoas deficientes visuais. 133 f. Monografia – Curso de bacharelado em fotografia, Centro Universitário SENAC-SP, 2013.

LUZ escura: a arte dos fotógrafos cegos. Direção de Neil Leifer. Intérpretes: Pete Eckert e outros. EUA: 077 HBO Signature, 2009. 1 documentário (60 min), son., color. Título original: Dark Light: The Art of Blind photographers.

MAGALHÃES, Fernanda e DEBÉRTOLIS, Karen. A Câmara Escura de Evgen Bavcar. In: **Coyote Revista de Literatura e Arte**, n.6, p. 22-31, Londrina: Coyote Edições, 2003.

MAGALHÃES, Fernanda. Bavcar, o tempo em suas narrativas. In: **Revista brasileira de tradução visual**. Número 5, volume 5, 2010. Disponível em: <<http://www.rbtv.associadosdainclusao.com.br/index.php/principal/article/view/63/92>>. Acessado em: 10/04/2014.

_____. O corpo performático de Evgen Bavcar. In: **Revista Educação**. PUC – Campinas, n. 16, p. 73-78, junho de 2004. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reeducacao/article/viewFile/287/270>>. Acessado em: 10/04/2014.

MARTINS, A. F.. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual... - anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. In: MARTINS, R. e TOURINHO, I. (Org.). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012, p. 207-230.

MARTINS, R.. Visão, visual e visualidade. In: GUIMARÃES, Leda M. de B. (Org.) **Trama 3**. Faculdade de Artes Visuais. Goiânia: FUNAPE, 2010. p. 146-151.

MARTINS, Raimundo. “Cultura Visual: imagem, subjetividade e cotidiano”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz (Org.). **Arte em pesquisa: especialidades**. Brasília: DF.: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, v. 2, 2004. p. 160-165.

MAUAD, A. M. Fotografia e história. Possibilidade de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (Orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social**. História, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36.

MITCHELL, W. J. Thomas. Não existem mídias visuais. In: Domingues, Diana (Org.). **Arte, Ciência e Tecnologia**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 167-177.

MOSSI, Cristian P. Percursos formativos do corpo – desterritorializações em meio a desvios e sobrejustaposições. In: **21º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas – Vida e ficção: arte e fricção**. De 24 de setembro à 29 de setembro de 2012, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio12/cristian_mossi.pdf>. Acessado em: 10/04/2014. (p. 2126 – 2136)

NETO, J.. **Entrevista**: depoimento. Outubro de 2013. São Paulo. Entrevista concedida a Dânia Soldera.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. A perspectiva da cultura visual, o endereçamento e os diários de aula como elementos para pensar a formação inicial em artes visuais. In: **20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas – Subjetividades, utopias e fabulações**. De 26 de setembro a 01 de outubro de 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/marilda_oliveira_de_oliveira.pdf>. Acessado em: 10/04/2014. (p. 988 – 1000)

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação** – Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.

OUTRO olhar – fotógrafo cego. Produzido pela Associação desportiva para deficientes. TV Brasil, nacional, exibido em 22/08/2012. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/outroolhar/episodio/outro-olhar-fotografo-cego>>. Acessado em: 10/04/2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. (trad. Constança Egrejas) São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

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

SÁNCHEZ, Laura G. **Monet**. Coleção Gênios da Arte [trad. Matias de Abreu Lima Filho]. Barueri, SP: Girassol; Madri: Susaeta Ediciones, 2007.

SANTOS, Noeli Batista. **Imagens técnicas e o ensino de arte: um jogo antropofágico**. Goiânia: PPGACV/UFG. 2010. Dissertação de mestrado. Disponível em: <>. Acessado em: 10/04/2014.

SILVA, María Del Pilar C.. La Cultura Visual al alcance de los niños con ceguera. In: **2º congresso internacional de Arte, Ilustração e Cultura Visual na Educação Infantil e Primária - Processos criativos e discursos culturais orientados para a infância**. Lisboa, Portugal, 2012. Anais online, p. 299 – 304. Disponível em: <[file:///C:/Users/D%C3%A2nia%20Soldera/Downloads/La-cultura-Visual-al-alcance-de-los-ninos-con-ceguera%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/D%C3%A2nia%20Soldera/Downloads/La-cultura-Visual-al-alcance-de-los-ninos-con-ceguera%20(3).pdf)>. Acessado em: 10/04/2014.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar em diagonal. In: TESSLER, Elida, BANDEIRA, João (orgs.). **Evgen Bavcar: Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TIBURI, Márcia. **Aprender a pensar é descobrir o olhar**. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69332&\aprender_a_pensar_e_descobrir_o_olhar> . Acessado em: 18/07/2013.

TIRAPICOS, Luís. **O Rinoceronte de Dürer**. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/e71.html>>. Acessado em: 18/07/2013.

VALENÇA, K. B. C. e MARTINS, Raimundo. Arte contemporânea, cultura visual e a formação do professor de arte. In: **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. De 24 a 28 de setembro de 2007, Florianópolis. Anais online, p. 885 – 892. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/090.pdf>>. Acessado em: 20/02/2014.

VALLE, Isabella C. B. R. do.. Podia ficar olhando sempre esta foto de Evgen Bavcar. Disponível em: <<http://www.7fotografia.com.br/7aniversario-podia-ficar-olhando-para-sempre-esta-foto-de-evgen-bavcar-2/>>. Acesso em: 10/04/2014.