

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ARTE

LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS CRÍTICOS DAS ARTES

FILIPPE PASSOS DE OLIVEIRA

**O CEGO, SUA RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COMO FOTÓGRAFO E SUA  
RELAÇÃO COM O PÚBLICO.**

Niterói

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

048c Oliveira, FILIPE PASSOS DE  
O CEGO, SUA RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COMO FOTÓGRAFO E SUA  
RELAÇÃO COM O PÚBLICO / FILIPE PASSOS DE Oliveira ; LUCIANO  
VINHOSA SIMÃO, orientador. Niterói, 2019.  
72 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2019.m.07395633784>

1. Fotografia. 2. Cegueira. 3. Artes gráficas. 4.  
Produção intelectual. I. SIMÃO, LUCIANO VINHOSA, orientador.  
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e  
Comunicação Social. III. Título.

CDD -

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ARTE

Filipe Passos de Oliveira

**O CEGO, SUA RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COMO FOTÓGRAFO E SUA  
RELAÇÃO COM O PÚBLICO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em “Estudos Contemporâneos da Arte”. Orientador: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Niterói

2019

Filipe Passos de Oliveira

**O CEGO, SUA RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COMO FOTÓGRAFO E SUA  
RELAÇÃO COM O PÚBLICO.**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

---

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara

---

Prof. Dra. Beatriz Pimenta Velloso

*“Felizmente, a maioria de nós é capaz de ver com os ouvidos de ouvir, e ver também com o cérebro, e com o estômago, e com a alma. Creio que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente”.*

**Wim Wenders**

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Vinhosa, não apenas pela orientação em si, mas também pela paciência em receber como orientando um aluno já há muito tempo afastado dos estudos científicos e das artes, e com tão pouco tempo para dedicação exclusiva.

Ao Prof. Dr. Maurícus Martins Farina, pela participação na banca de qualificação, cujas críticas foram de suma importância para o andamento da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Giuliano Obici também pela participação na banca de qualificação e críticas que muito enriqueceram esse trabalho.

Aos Prof. Drs. Luiz Guilherme Vergara e Beatriz pimenta Velloso por terem aceitado participar da banca de defesa, e terem ricamente contribuído para o conteúdo da pesquisa.

À Rosângela Cerveró, minha chefe, por ter me permitido permanecer no Rio de Janeiro enquanto acabavam as aulas presenciais e pelo incentivo ao trabalho.

Aos meus pais e irmãos que sempre me apoiaram quando escolhi a arte como um caminho a ser trilhado.

À minha esposa, Aline Ferreira, por todo apoio, suporte e compreensão pelo tempo dedicado.

Aos meus amigos pelas palavras de incentivo e por toda força a mim encaminhada.

## RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa é analisar a relação dos fotógrafos cegos e a sua produção fotográfica com as teorias da imagem, o público cego e também o público vidente. É tentar perceber como que pessoas, que uma vez privadas do mundo visual, se inserem no universo da fotografia, uma arte, em teoria essencialmente visual, criando imagens fotográficas do que nunca foi de fato visto por completo, algumas vezes partindo apenas da imaginação ou da memória visual, outras percebidas a partir de outros sentidos que não o da visão. Sinestesia essa que posteriormente é novamente levantada quando exposta a obra para o público também cego, quando as fotografias são transformadas em textos sonoros ou táteis, para que esse público possa então formar uma imagem mental a partir do som ou da imagem física registrada no papel. Não será o objetivo aqui levantar juízo de valores quanto às obras referidas ou demonstradas, tanto menos discutir quanto à validade dessas obras ou desses fotógrafos enquanto produtores artísticos, tais questionamentos podem ser levantados por alguns incautos, ou outsiders, como chamaria Howard Becker, porém não é o meu interesse. Meu objetivo é levantar como o trabalho fotográfico produzido por artistas cegos, conhecido como “Fotografia Cega”, define a imagem dentro de suas concepções teóricas, e como essa mesma imagem se transporta entre a imaginação do autor e a imaginação do espectador.

Palavras Chaves: Fotografia; fotografia cega; arte; sinestesia.

## **ABSTRACT**

The main objective of this research is to analyze the relation between blind photographers and their photography production with the images theories, the blind public and also the sighted public; in the attempt to notice how those people, once deprived from the visual world, get into the photography universe, an art essentially visual, creating photographic images from what has never been fully seen, sometimes starting from the imagination or from the artist's visual memory, and other times noticed by the other senses that is not the vision. This Synesthesia is later used again when it is showed to the public that is blind too, when the photography is turned into audible or tactile texts, to allow this public to create a mental image from the sound or the physical image written on the paper. The objective is not to create a value judgment of the referred or showed artwork, even less to discuss the validity of those artworks or those photographers as art producers, this kind of questioning may be brought up by some incautious people, or "outsiders", as Howard Backer would call them, but it's not my point. My objective is to bring up how the photography work produced by blind artists, known as "blind photography", defines the image in their theoretical conceptions, and how such image transports itself from the author's imagination to the viewer's imagination.

Keywords:

Photography, blind photography, art, synesthesia.

## RELAÇÃO DE FIGURAS

Figura 1: Gerardo Nigenda. Entre lo invisible y lo tangible, llegando a la homeostasis emocional.....	20
Figura 2: João Maia. Paratleta amputado com prótese na perna correndo na pista das Paralimpíadas ao pôr do sol. ....	33
Figura 3: Evgen Bavcar. Sem título .....	38
Figura 4: Evgen Bavcar. Sem título .....	38
Figura 5: Henry Butler. Miss Becky Allen .....	39
Figura 6: Bruce Hall. Garibaldi Lobster.....	41
Figura 7: . Bruce Hall. 6169.....	42
Figura 8: Pete Eckert. Pose Yellow .....	43
Figura 9: Gerardo Nigenda. Exposed to What´s Invisible.....	46
Figura 10: Autor não identificado. Imagem de militares.....	54

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I – A Cegueira .....</b>	<b>7</b>
1.1 - A CEGUEIRA .....	8
1.2 - A CEGUEIRA FÍSICA .....	8
1.3 - A CEGUEIRA ENQUANTO METÁFORA .....	10
1.4 - A IMAGEM MENTAL .....	11
1.5 - O CEGO E AS IMAGENS MENTAIS .....	12
<b>Capítulo II - Questões Psicológicas .....</b>	<b>14</b>
2.1 - O TRAUMA .....	15
2.2 - A CEGUEIRA COMO NOVA COMPANHEIRA .....	17
2.3 - A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO EU: FOTÓGRAFO .....	18
2.4 - A REALIDADE TOMADA PARA SI .....	19
<b>Capítulo III - Questões Sociais .....</b>	<b>22</b>
3.1 - O FOTÓGRAFO CEGO .....	23
3.2 - A ARTE E A FOTOGRAFIA NA VIDA HUMANA .....	24
3.3 - COLABORAÇÃO E AUTORIA .....	26
3.3.1 - COLABORAÇÃO E AUTORIA – Entrevista com Fotógrafos de Eventos .....	27
3.4 - “EU TIRO A FOTO, EU POSSO VER” .....	29
3.5 - CONCLUINDO .....	30
<b>Capítulo IV - Fotografando o Invisível .....</b>	<b>32</b>
4.1 - A FOTOGRAFIA CEGA – JOÃO MAIA .....	33
4.2 - FOTOGRAFANDO O INVISÍVEL – EVGEN BAVCAR .....	36
4.3 - DO SOM A FOTO - HENRY BUTLER .....	39
4.4 - VENDENDO ESTRELAS – BRUCE HALL .....	41
4.5 - FOTOGRAFANDO MEMÓRIAS .....	43
4.6 - SUBVERTENDO SENTIDOS .....	46
<b>Capítulo V - Questões de Análise .....</b>	<b>49</b>

5.1 - QUESTÕES DE ANÁLISE .....	50
5.2 - A FOTOGRAFIA ENQUANTO ATO.....	51
5.3 - FOTO O QUE?.....	54
<b>Conclusão .....</b>	<b>57</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>60</b>

# Introdução

Vivemos em um mundo onde o visual é constantemente destacado e hiper valorizado. Para a maioria de nós é impossível, ou no mínimo muito doloroso imaginar como seria a vida sem enxergar. Não é para menos, a visão é o sentido mais utilizado pelo ser humano, não vou chamá-la de a mais importante, porém a utilizada com maior continuidade.

A você, leitor vidente, proponho o seguinte teste, imagine-se andando nesse exato momento na rua, quais sentidos você consideraria imprescindíveis para se manter em segurança? Poderíamos considerar a audição, e de fato é, mas quantas vezes não nos ensurdecemos ao mundo com fones de ouvidos para escutarmos apenas aquela música que tanto gostamos? O olfato, paladar e o tato são importantes em vários momentos, mas quantas vezes já não estivemos gripados e privados de cheiros e gostos, ou com tantas roupas que, devido ao frio, mal sentimos o que tocamos? Mas como nos privar da visão para a simples tarefa de ir à uma padaria? À maioria de nós pareceria impossível.

A maioria de nós também não tem contato direto com outras pessoas privadas da visão, o que nos torna ainda mais difícil imaginar como coisas simples do dia a dia podem ser executadas com base em outros sentidos. Como compreender então a dedicação de um deficiente visual à uma atividade tida como fiel representação de algo que foi visto?

Dessa forma, a fotografia realizada por cegos causa estranheza para todos que tem seu primeiro contato com ela, a pergunta de como pode um cego realizar uma arte tida como visual pode ser vista de maneiras controversas, desde um maravilhamento romântico, até a negação da validação artística de uma obra.

Pode parecer contraditório, mas o que nos maravilha à primeira vista pode ser prejudicial para entender de fato como o artista se relaciona com o mundo e com a arte, apartando-o do mundo da arte convencional e o colocando em um pedestal de admiração por sua condição e não pela execução de seu trabalho.

Em contrapartida negar a validação artística da fotografia realizada pelo cego, é esquecer que a percepção do mundo não é formada apenas pela visão, é ignorar que apesar de não mais perceberem o mundo com os olhos, esse mundo é

percebido de outras maneiras e que pode ser registrado na forma de uma imagem visual.

Em 2016 quando tive meu primeiro contato com o trabalho de um fotógrafo cego, fui tomado por uma curiosidade que em um primeiro momento também se apresentou na forma de diversos questionamentos, desde as questões técnicas de como era possível que capturasse tais imagens que em nada diferenciavam-se das fotografias que um fotógrafo capaz de enxergar produziria, até questões pouco nobres como a de reconhecer como arte algo que o próprio artista não poderia nunca precisar o que está fazendo.

Esse primeiro contato se deu através de uma reportagem sobre um fotógrafo brasileiro e do qual falaremos um pouco ao longo desse trabalho, João Maia, primeiro fotógrafo deficiente visual a cobrir oficialmente uma paralimpíada. Seu trabalho de fotografias jornalísticas e de registro, que talvez não se destacasse entre as fotografias de esporte, nos impressionava quando descobríamos sua condição física.

A partir daí comecei a pesquisar material que falasse sobre outros fotógrafos que compartilhavam de condição análoga a de João. Descobri um mundo dentro da fotografia muito mais vasto do que eu supunha naquele momento. Com efeito, alguns questionamentos passaram a povoar a minha curiosidade, por exemplo, como, no mundo da arte, se dá a participação de pessoas com determinadas limitações físicas? Porque esses artistas escolheram justamente uma arte visual para se expressarem, e de que maneira as fotografias realizadas por uma pessoa que não enxerga dialoga com o público vidente e também não vidente?

Com os avanços tecnológicos, a fotografia se tornou possível a qualquer pessoa, tendo a “máquina fotográfica” se tornado objeto onipresente até mesmo nas mãos de qualquer criança, o que faz com que possa ser considerada hoje a mais popular forma de expressão visual. Os procedimentos fotográficos, que tem sua gênese na busca de representar com fidelidade aquilo que se podia ver no mundo, são utilizados como mecanismos de registro do ponto de vista daquele que opera o dispositivo fotográfico, seja qual for a sua intenção, como registros jornalísticos e científicos supostamente fiéis à realidade, ou a construção de um

discurso estético artístico ou ainda o armazenamento de memórias técnicas para posteriores reproduções ou mesmo puro lazer, dentre outras tantas aplicações.

Mas, se considerarmos a fotografia um testemunho de algo que aconteceu, um registro do ponto de vista do autor, como interpretar uma fotografia realizada por um fotógrafo que não enxerga o que foi fotografado? Como interpretar os fatores não concretos da fotografia e as variações sinestésicas que possibilitaram o dito fotógrafo realizá-la e, posteriormente, em novas variações, traduzir novamente esse produto em visual, tátil, auditivo e imaginativo para alcançar os públicos videntes e também não videntes?

No decorrer da sua história a fotografia foi e é utilizada de diversas formas, podendo ser, como no seu início, objeto de estudo para a construção de algo além do objeto fotográfico em si, utilizada como referência para estudos científicos e desenvolvimento de projetos, ou um meio através do qual se alcança um determinado fim qualquer, seja este a prova de um suposto crime.

Ou a fotografia pode ser seu próprio fim, o próprio objeto artístico. Assim como a fotografia vai além das questões físicas e químicas e de registros, ela pode ou não se limitar meramente ao objeto fotografado, seu valor pode estar além da sua estrutura física, o que se vê na cena fotografada pode nem mesmo estar visualmente na foto, ou a própria foto pode ser o “resíduo” de algo que foi representado além do mero visual.

Na presente pesquisa estou considerando a fotografia como objeto de si mesma, um produto das reações físico-químicas entre máquinas, filmes, produtos e o olhar do fotógrafo que resultam em uma imagem destinada à apreciação.

Claro que a fotografia não pode ser reduzida apenas a um testemunho de algo que aconteceu, porém, pretendo observar como a fotografia se relaciona com a arte e com o “olhar”. Esse olhar que nem sempre trataremos de olhar com os olhos, no sentido de ver, fitar, ou apreciar visualmente, mas justamente quando a fotografia deixa de ter essa primazia da observação visual e é produzida a partir de outras fontes que não o olho e apreciada por outros sentidos além da visão. O que essa imagem representa quando a fotografia se torna meio para a imagem, e

principalmente, quando ela se serve de um outro meio para nos levar à uma outra imagem.

É nesse “além do visual” que procuro achar a alma da fotografia realizada por deficientes visuais, procurar o que não está no resultado visual final, mas o que está intrínseco ao ato de fotografar e iniciar uma investigação a respeito do ato simbólico de resistência da fotografia cega e tentar entender também em que a fotografia realizada por cegos se difere, não na imagem, mas como mídia, daquelas realizadas por quem enxerga.

Para alcançar esse objetivo entendo ser necessária uma reflexão focada não apenas na fotografia, mas nas questões que circundam a condição e a produção desses artistas, as razões que os levam ao suposto paradoxo de se dedicarem a uma arte primordialmente visual para, então refletir sobre como ela dialoga com o público vidente, não vidente, leigo e especializado.

Atenho-me ao tema da fotografia devido ao estopim dessa curiosidade se dar a partir de fotógrafos, porém o que se iniciou como uma curiosidade baseada nas questões teóricas da apreciação, análise e crítica da imagem, se tornou uma curiosidade maior nas questões da escolha do deficiente visual se dedicando à uma arte visual, e nos contextos sociais da arte nas quais esse artista se insere.

Assim, pretendo traçar um panorama entre a cegueira e o evento da perda da visão, para então abordar o personagem principal dessa pesquisa, que é o fotógrafo cego e como ele e sua produção se relacionam. Apresentarei alguns fotógrafos, como o, já citado brasileiro, João Maia, o americano Pete Eckert cujo trabalho é produzido reproduzindo imagens construídas mentalmente a partir de sua memória de quando ainda enxergava, e o mexicano Gerardo Nigenda que apresenta sua produção com informações além da imagem fotografada, utilizando principalmente a inserção de escritas em “Braille” em suas fotografias, que podem descrever ou não a imagem retratada. Não serão levados a cabo juízos estéticos sobre suas produções, mas levantados pontos de como cada um se relaciona com a construção e a transmissão de suas imagens a seu público.

Antes de concluir, outro ponto que pretendo levantar, parece fugir um pouco da temática da imagem, porém o entendo como ponto chave para amarrar o

entendimento entre a produção e a reprodução da imagem com o tema dessa dissertação, é a relação da origem dessa imagem realizada por quem não é capaz de enxergar e o quanto ter consciência desse fato muda a percepção do sujeito que a aprecia. Pretendemos investigar se ter acesso a essa condição transforma efetivamente a apreciação do trabalho, deixando este de ser visto como uma fotografia e passando a ser visto como uma performance. Ou, em uma outra hipótese, se o que é dado a ver deixa de ser, do ponto de vista do apreciador, uma imagem retratada, sendo essa substituída pela imagem da ausência do sentido visual de seu autor.

# **Capítulo I**

## **A Cegueira**

## **1.1 - A CEGUEIRA**

Segundo Maria Lúcia Amiralian (1997), a compreensão do sujeito cego deve se iniciar pelo entendimento de sua deficiência básica: uma limitação perceptiva, uma deficiência sensorial – a ausência de visão -, que as limita em suas possibilidades de apreensão do mundo externo, interferindo em seu desenvolvimento e ajustamento às situações comuns da vida. As pessoas cegas precisam de meios não usuais para estabelecerem relações com o mundo dos objetos, pessoas e as coisas que as cercam. Esta condição se traduz em um peculiar processo perceptivo, que se reflete na estruturação cognitiva e constituição do sujeito psicológico.

Essa pesquisa se dá sobre os fotógrafos que são fisicamente cegos ou quase, ou seja, que têm a capacidade visual extremamente reduzida ou nula, como veremos quando for explicado o que é a cegueira física. Porém, não vejo como seria possível o desenvolvimento de tal assunto sem considerar a existência da cegueira enquanto metáfora, como negação ou ignorância de uma realidade existente.

Como exemplo desse segundo tipo de cegueira, cito tema levantado no livro *Compreendendo o Cego – uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias*, onde a autora Maria Lúcia Toledo Moraes Amiralian (1997) cita as concepções populares sobre como a cegueira é percebida, ou imaginada pelos que enxergam. Concepções essas que vão desde o completo desconhecimento e piedade por esses indivíduos até a ideia de que os cegos podem possuir insights e poderes sobrenaturais, além de uma moral mais elevada por estarem “*isentos da superficialidade do mundo visual*”.

## **1.2 - A CEGUEIRA FÍSICA**

A cegueira pode ocorrer no indivíduo de duas maneiras, congênita, quando a pessoa já nasce sem a capacidade de enxergar, ou adquirida, quando a cegueira se dá em decorrência de algum fator posterior ao nascimento, seja devido a uma condição congênita, uma doença adquirida ou consequência de um acidente, e nesse caso podendo ocorrer em qualquer fase da vida do indivíduo.

Ao contrário do que normalmente supomos o termo cegueira não se refere unicamente aquele indivíduo que não enxerga absolutamente nada, mas envolve também diversos graus de visão residual, não significando necessariamente a total incapacidade de enxergar, mas sim o prejuízo dessa aptidão a níveis incapacitantes para o exercício de tarefas rotineiras.

De acordo com o documento "Definição de cegueira e baixa visão" disponibilizado pelo Instituto Benjamim Constant e assinado pelo professor da instituição Antônio João Menescal Conde, a cegueira parcial, também chamada de legal ou profissional, se refere aos indivíduos apenas capazes de enxergar a uma distância muito curta e os que só percebem vultos.

Mais próximos da cegueira total estão os indivíduos que só tem percepção de projeções luminosas. No primeiro caso, há apenas a distinção entre claro e escuro, enquanto no segundo (projeção) o indivíduo é capaz de identificar a direção de onde provém a luz.

Já a cegueira total pressupõe a completa perda da visão, a visão é absolutamente nula, ou seja, não há nem a percepção luminosa presente.

Segundo o Instituto, uma pessoa é considerada cega se a visão corrigida do melhor dos seus olhos corresponde a 20/200 ou menos, ou seja ela pode ver a 6 metros o que uma pessoa com a visão normal enxerga a 60 metros, ou se o diâmetro mais largo do seu campo visual subentende um arco não maior que 20°, ainda que a sua acuidade visual nesse estreito campo seja superior a 20/200. Esse campo visual restrito é muitas vezes chamado "visão em túnel" ou "em ponta de alfinete", e a essas definições chamam alguns "cegueira legal" ou "cegueira econômica". Nesse contexto, caracteriza-se como portador de visão subnormal ou baixa visão aquele que possui acuidade visual de 6/60 e 18/60 (escala métrica) e/ou um campo visual entre 20° e 50°.

É necessário salientar que trataremos durante esse estudo apenas casos de cegos não congênitos e não totais, ou seja, pessoas que tiveram conhecimento e vivência do mundo visual, e que gradativamente ou abruptamente perderam tal capacidade, sem chegar a deixar de reconhecer pelo menos a incidência da luz. Tal perda é extremamente significativa não apenas para a vivência prática desses

indivíduos, mas representa também um trauma psicológico e uma necessidade de ressignificação de si, o que iremos ver mais adiante.

### 1.3 - A CEGUEIRA ENQUANTO METÁFORA

”...vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos porque, atualmente vivemos em um mundo que perdeu a visão. A TV nos propõe imagens, imagens prontas, e não sabemos mais vê-las, não vemos mais nada, porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada.” (BAVCAR; EVGEN, 2001 – Documentário Janela da Alma)

Voltando ao estudo de Amarilian (1997) quando pensamos em pessoas cegas a imagem que nos vem em mente é a de uma pessoa sofrida, que vive nas trevas e escuridão, isto porque identificamos a cegueira com fechar os olhos, apagar as luzes e com as inúmeras dificuldades físicas, motoras, cognitivas, e emocionais que essas limitações nos trazem, além da imagem social de cegueira que adquirimos informalmente durante a vida. Se vendarmos nossos olhos nos sentiremos perdidos, incapazes de qualquer ação, sem pontos de referência externa, nas trevas, na escuridão total, tanto no sentido físico como o sentido psicológico do termo. E acreditamos que esse é o estado constante dos sujeitos cegos.

A identificação de ver com conhecer é antiga. Desde a antiguidade, a cultura grega identificava pela linguagem o ver e o pensar. Eidos, forma ou figura é afim à ideia. Sócrates, em Fédon, descreve a cegueira como a perda do olho da mente. De modo semelhante, em nossa linguagem cotidiana, observa-se a utilização das palavras visão e olhar, ou o uso de seus sinônimos e derivados, com esse significado, nas mais diversas situações. Quando desejamos assegurar que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos ser “evidente” e sem “sombra” de dúvidas, reafirmando a certeza de que o conhecimento verdadeiro equivale à visão perfeita. Falamos em “visões do mundo” quando nos referimos às diferenças culturais, de “pontos de vista” e enfoque, ao nos referirmos a uma estrutura conceitual de referência, ou em “revisão” quando queremos nos referir a mudanças ou correções de ideias. Assim, em nossa mente, identificamos o não-ver com a incompreensão, incompetência, ou incapacidade de compreender e conhecer com perspicácia e profundidade as verdades do mundo (AMARILIAN, MARIA LÚCIA., 1997, p24)

Para entendermos onde esses artistas se encaixam será necessário que nos desfaçamos da nossa própria cegueira em relação ao cego. É necessário que se compreenda que o fato de se retirar um de nossos sentidos não elimina do sujeito toda a capacidade de percepção do mundo, e que também não necessariamente lhe acrescenta percepções além das já inerentes a todo ser humano.

Também é necessário entender que não é porque o sujeito é fisicamente cego que não apresenta, ele também, uma cegueira metafórica. Principalmente por estarmos falando de indivíduos que perderam a visão e que podem, principalmente durante o processo de perda desse sentido, negar ou tentar refutar a realidade. Mas, é desse enfrentamento com a realidade que surgirá uma nova pessoa, até mesmo, um novo fotógrafo.

#### **1.4 - A IMAGEM MENTAL**

A formação de imagens mentais é um processo cognitivo que resulta da associação de diferentes processos para acessar a memória formando uma representação daquilo com o que confrontamos no mundo. Acontece naturalmente, na maioria das vezes inconscientemente e tem papel importante na construção do pensamento abstrato e no aprendizado.

A expressão “imagem mental” faz referência à recriação em nossa mente de algum tipo de experiência sensorial, podendo se referir a uma pessoa, a um objeto, a um som, a cheiros e etc. Tal experiência pode acontecer mesmo sem a presença do estímulo externo correspondente. Os estudos sobre as imagens mentais consideram os aspectos qualitativos e subjetivos dessas imagens: a relação de similaridade e vivacidade com as estruturas dos objetos representados ou o quanto podem ser controladas.

De acordo com o neurologista Antônio Damasio (1994) a base neurológica do conhecimento depende da criação de imagens mentais, sendo uma condição fundamental do pensamento a capacidade de gerar e ordená-las. Damasio acredita que as imagens mentais são essenciais para dar sentido e organização às

novas informações, proporcionar os meios necessários para tomar decisões, principalmente em se tratando de uma resposta motora.

Para Michel Denis (1984) a formação de imagens mentais é uma atividade construtiva que oferece análogos cognitivos dos objetos, se constrói a partir de elementos disponíveis na memória, a partir de interpretações psicológicas, como representações de objetos figurativos físicos no sistema mental do indivíduo. Constrói uma representação em imagem advinda de uma palavra, ou seja, o conjunto da representação cognitiva e significação, e considera a imagem como resultado da composição de um conjunto de traços figurativos.

### **1.5 - O CEGO E AS IMAGENS MENTAIS**

O processo de construção das imagens mentais nas pessoas acometidas pela cegueira é bastante similar às pessoas videntes. E tal fenômeno é, do mesmo modo, tão importante para o seu desenvolvimento cognitivo, motor e para a construção do pensamento o quanto seria para qualquer outro indivíduo.

A psicóloga brasileira Ledijane Ghisi (2006), estudou as imagens mentais nos sonhos de cegos congênitos e nos que adquiriram a cegueira em alguma fase da vida. Ela relata que em ambos os casos ocorrem a incidência de imagens mentais nos sonhos dos entrevistados. Sendo que, nos casos dos portadores de cegueira adquirida, aparecem as cores, e nos de portadores da cegueira congênita, ocorre menor formalização de imagens visuais, mas que, por outro lado, estão relacionada aos demais sentidos que não a visão. Para o portador da cegueira congênita as imagens estão relacionadas à audição, ao tato e ao paladar. Foram identificadas percepções que denotariam percepções “além” dos 5 sentidos, descritas como transcendendo tempo e espaço.

Para os cegos de nascimento é mais fácil aprender palavras que evocam imagens auditivas (como trovão, eco e riso) que as palavras que evocam imagens visuais (como arco-íris, cartaz e crepúsculo). Para Ulric Neisser (1972), a lembrança de um acontecimento através da imagem estaria relacionada à geração, por mecanismos de informações equivalentes aos que transmitiria a informação original.

A natureza dos estímulos auditivos e olfativos representam para os cegos uma importante referência para a geração de imagens mentais. Ao descrever seus sonhos, os cegos de nascimento e os que perderam a visão com pouca idade costumam fazer referência a odores, palavras e sensações, porém os que perderam a visão com mais idade costumam identificar imagens visuais em seus sonhos, apesar de muitos relatarem que vão desaparecendo com o passar do tempo, em alguns casos chegando a desaparecer por completo. No geral, os cegos que perderam a visão já adultos sonham alguns dias com imagens e outros não.

O psicólogo espanhol Alberto Rosa (1979), autor da tese *Imaginação e Pensamentos em Cegos* investigou as imagens mentais como indutoras do conhecimento, elaborou experimentos com pessoas videntes com os olhos vendados e não vendados, e com cegos totais de nascimento. Sua conclusão é de que as imagens mentais formadas pelos cegos são comparáveis às dos videntes de olhos vendados.

## **Capítulo II**

### **Questões Psicológicas**

## 2.1 - O TRAUMA

De acordo com o site Psicologia Viva ([www.psicologiaviva.com.br/blog/o-que-e-trauma/](http://www.psicologiaviva.com.br/blog/o-que-e-trauma/)) o trauma é definido como uma intercorrência que altera a sucessão natural de eventos relativos à saúde do organismo humano, seja mental, seja fisicamente.

No que se refere a acontecimentos de ordem psicológica, podemos classificar como evento traumático qualquer situação angustiante ou dolorosa que cause repercussões futuras na vida do indivíduo em razão da dificuldade de superação do acontecimento.

A perda da capacidade de enxergar, que pode ocorrer por diversas razões, mas que porém sempre incide em um trauma físico, algo que acontece aos olhos ou cérebro impedindo que o indivíduo consiga enxergar o mundo através do reconhecimento da luz, é também um trauma psicológico que promove a quebra de um indivíduo, o desmantelamento da sua forma de lidar com o mundo, o medo do desconhecido, não apenas do desconhecido mas o medo prático de como levar adiante essa nova vida, desde como se defender até como se sustentar.

Por dez anos eu tive o luxo de ter uma boa visão central, eu usei isso para treinar artes marciais e tirar meu MBA. Meus dois medos eram como ganhar dinheiro e como me proteger, porque eu não tinha ideia de como seria ser cego. (ECKERT; PETER, 2008- Documentário Luz Escura a arte dos fotógrafos cegos)

O trauma, e o medo dessa nova vida não estão ligados somente a perda da integridade física e às questões práticas de sobrevivência, mas também ao medo de não se encaixar mais em um mundo que preza pela perfeição. Tanto a perfeição física, pregada desde os gregos, quanto a perfeição metafórica que a cegueira representa.

Segundo o padre Thomas J Carrol (1961), fundador e diretor do centro de reabilitação de cegos St. Paul's em Boston, a perda da visão é um morrer. Quando, em plena correnteza da sua vida normal, a cegueira se apodera de um homem, é o fim, é a morte desta vida. É o fim de uma certa maneira de viver que era parte do homem. É o término de métodos adquiridos de realizações, a perda de relações humanas estabelecidas e inerentes ao meio ambiente. E esse indivíduo,

que passou a vida inteira lutando para estar dentro de um grupo, ou ao menos para ser respeitado por esses, se vê agora empurrado para “fora do grupo”. Aplicam-se a ele palavras cruéis que o marcam como não inteiro, “mutilado”, “aleijado” e a palavra que em si mesma já carregada de horror – “cego”.

Mesmo quando a cegueira se manifesta na infância, as consequências de exclusão também ocorrem, como relata Evgen Bavcar, fotógrafo esloveno nascido em 1946, que ficou cego aos 11 anos de idade após 2 acidentes distintos ocorridos em 1957, Bavcar descreve como quase todos os amigos se distanciaram, como as pessoas tentavam atribuí-lo a culpa pelo ocorrido, como culpavam sua mãe e como ele mesmo se culpava por algo que não era culpa dele.

Quando fiquei cego existiam outros colegas vítimas também. Meninos e meninas... Eu os vi feridos por artefatos de guerra no hospital oftalmológico em Ljubljana. Eu me perguntava, como vão me aceitar cego? Existe uma culpa, você se sente culpado por uma coisa que você não tem culpa. Você é inocente, vítima. As pessoas tentam te culpabilizar. Era a reação das pessoas quando era pequeno. Culpavam a minha mãe. É difícil viver isso... você não é como os outros. Meus amigos de escola me abandonaram. Nós tínhamos 12 anos. Todos me abandonaram menos um, que se manteve fiel. Ele me ajudou, me acompanhou, mas os outros, não. Me abandonaram, terminaram a amizade. Era esse amigo e um outro que me visitavam no instituto de jovens cegos. Mas todos os amigos que enxergavam, eu perdi. Isso também é uma violência... (BAVCAR, EVGEN – 2014)

Recuperar-se dessa trauma será uma jornada individualizada, o sujeito terá que se readaptar ao mundo, terá que se adaptar às questões práticas do dia a dia para a sua sobrevivência física e terá que, de alguma forma, encontrar aceitação de sua nova condição para a sua sobrevivência psíquica. Não é uma tarefa fácil esquecer-se de si, reconstruir um novo eu levará tempo e forças.

Ainda sobre sua nova condição é necessário salientar que o cego não se torna uma pessoa “mentalmente anormal”, porém, (citando uma frase de William Manning) uma pessoa normal em circunstâncias anormais. E tal processo de restauração irá se dar de acordo com a sua “normalidade” e sua forma natural de encarar as circunstâncias de acordo com o seu temperamento.

Não é o caso nesse estudo discutir as formas de tratamento e recuperação do indivíduo recém privado de visão, porém entendo ser importante compreendermos a trajetória desse sujeito – desde quando era uma pessoa com visão, passando pelo advento da cegueira e se reconstruindo enquanto indivíduo cego –, como ele vai se encontrar na arte e acabar por escolher a fotografia como forma de expressão.

## **2.2 - A CEGUEIRA COMO NOVA COMPANHEIRA**

Uma vez acometido pela cegueira, o indivíduo terá de adaptar-se a sua nova realidade. Como se isso já não fosse quase inimaginável para a maioria das pessoas considerando as questões práticas do dia a dia, será necessária uma jornada, talvez ainda mais árdua, para a aceitação da sua realidade, um luto para um posterior renascimento, uma nova dor de nascer, de crescer e de se descobrir novamente enquanto indivíduo.

A cegueira adquirida subitamente por algum acidente apresenta inicialmente uma intensa reação ao choque sofrido, e só posteriormente uma lamentação pelas perdas e privações que sobrevêm a este. As reações ao choque descritas por Blank como despersonalização, e por Vash (1988) como uma experiência de encontro muito próximo com a morte, exigem uma retirada momentânea da carga afetiva e um posterior tempo de luto e lamentação para a pessoa digerir suas perdas. Só depois ela poderá enfrentar o longo caminho de "renascimento" como pessoa cega. Cholden (1958) e Blank (1957) afirmam que a tragédia da cegueira adquirida se aprofunda e prolonga quando se encoraja o paciente a fugir da aceitação da realidade que pesa sobre ele. (AMARILIAN, MARIA LÚCIA, 1997, p69)

Segundo Thomas J Carrol, para uma pessoa que ficou cega, ou melhor, para a sua "reabilitação", o enfrentamento imediato da sua nova condição, aquela pessoa dotada de visão está morta, e é inútil resistir a essa nova realidade. E somente após essa aceitação, se a pessoa estiver disposta a suportar a dor da perda da visão, ela poderá tornar-se uma nova pessoa.

### 2.3 - A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO EU: FOTÓGRAFO

Não devemos falar a língua dos outros, nem utilizar o olhar dos outros, porque, nesse caso, existimos através do outro. É preciso tentar existir por si mesmo. (BAVCAR, EVGEN - 2001)

É instigante imaginar como e o porquê de um deficiente visual buscar na fotografia, um processo mecanicamente visual, ligado diretamente à capacidade de enxergar, a sua forma de expressão. Diferente do que fazem os fotógrafos videntes, o deficiente visual não está entregando ao seu público o congelamento estático de um momento, planejado ou não, do que ele viu. Nem ele próprio será capaz de apreciar o resultado gráfico do seu “click”.

Retornando à questão do trauma, que quebrou esse indivíduo, entendemos que ele precisa iniciar a construção de um novo eu, não diferente em essência, mas com uma nova forma de lidar com o mundo e com um novo sistema de crenças que o permitirá conviver com o trauma da perda do que a maioria de nós consideramos como o mais importante dos sentidos.

Traçando um proposital paralelo com a obra de D.W.Winnicott<sup>1</sup>, em seu livro - O Brincar e a Realidade – o autor descreve o conceito por ele criado de “objeto transicional”, um objeto tomado pela criança como um auxílio numa importante mudança de paradigma em seu sistema de crenças em relação ao mundo em sua volta: “O objeto transicional representa o seio, ou o objeto da primeira relação (p.22)”, “O objeto transicional precede o teste da realidade estabelecido”, “Na relação com o objeto transicional, o bebê passa do controle onipotente (mágico) para o controle pela manipulação (p.22).” Espero que estejam claras as minhas intenções com a comparação, claro que não estou falando de bebês, mas me refiro ao nascimento de um novo indivíduo e das construções de novas formas de lidar com a realidade.

---

1 WINNICOTT, D.W. - WINNICOT, D.W. – O Brincar e a realidade – Londres: Tavistock Publications Ltd. 1971, p.22

Dessa necessidade de superar a perda de uma capacidade tão primária, da perda da “mágica” que é a visão, pode surgir a câmera fotográfica como um objeto transicional simbolizando o olho. Olho que podemos considerar como o primeiro “objeto” de sua relação com a visão, com o mundo visual externo a si, olho objeto, assim como corpo objeto, como partes objetos do corpo humano que constroem a integridade do sujeito, e que irá acompanhá-lo na construção desse novo sujeito. Winnicott também fala a respeito do simbolismo desse objeto transicional deixando claro que “o importante não é o seu valor simbólico, mas sua realidade.”

É então que entra a fotografia. A câmera fotográfica não é a substituição mecânica do olho humano, pois ela ainda não o permite enxergar, a câmera fotográfica é a subversão desse olho, desse olhar, substituindo o que vemos de fato por perspectivas artificiais e criações visuais que podem ser externadas da imaginação do fotógrafo, algo até mesmo não visto por ninguém. Mas em um primeiro momento, antes da arte, antes da fotografia, há a câmera, há o objeto, e mesmo antes desse objeto há o sujeito, há o desejo, e a tal necessidade de se reconstruir.

## **2.4 - A REALIDADE TOMADA PARA SI**

Assim como essa nova relação com a câmera, a relação do fotógrafo cego com os temas a serem fotografados podem ser diferentes, assim como a postura que cada um deles tomará em relação à fotografia.

É verdade que a maior parte dos trabalhos que pude conhecer até agora se assemelha muito com fotografias comuns realizadas por fotógrafos que tem a sua acuidade visual perfeita. Porém, há algo entre o objeto fotográfico e a apreciação que está além do mero resultado final, há um desconhecido, um borrão entre o que está sendo apresentado e a concepção do instante fotografado.

Não há mais como afirmar que estamos apreciando o ponto de vista do artista, esse ponto de vista, esse “momento congelado” ao qual estamos

acostumados a nos referir se perdeu. Tampouco estamos apreciando o mesmo que o fotógrafo apreciou. De fato, estamos diante de algo que ele pode ter concebido mentalmente, mas o que está na imagem definitivamente não é o que ele viu com seus próprios olhos. Não era nenhum aspecto do mundo que ele estava admirando com o intuito de fotografá-lo (relembro aqui que os artistas aos quais me refiro não são necessariamente cegos totais).

Essa defasagem entre o que foi visto e o fotografado que podemos apreciar como resultado final, me remete muito ao Fort-da descrito por Freud. A fotografia passa a ser a forma com que o fotógrafo recupera o seu ponto de vista único, nos jogando uma impressão do que ele fotografou, mas imediatamente puxando e tomando de volta o verdadeiro objeto visual fotografado.

Para exemplificar quero apresentar aqui um trabalho de um fotógrafo cego mexicano chamado Gerardo Nigenda,



Figura 1: Gerardo Nigenda. Entre lo invisible y lo tangible, llegando a la homeostasis emocional.

Esse trabalho faz parte de uma série em que Nigenda não apenas usa a fotografia como forma de sua expressão artística como foi mais longe nessa subversão do olhar cego e adotou como tema principal o voyeurismo.

O que o artista nos entrega aqui, na imagem de uma mulher vendada, é uma foto clara de um momento congelado. Porém, o que ele joga para o público vidente é imediatamente tomado de volta quando percebemos que a imagem apreciada não é o ponto de vista do autor, que nesse caso se restringe ao toque. Toque que Gerardo devolve à fotografia na forma de Braille, mas que ele toma de volta, uma vez que, para o público vidente em geral, é uma linguagem inacessível.

O que Gerardo fez nessa série, e que reflete bastante do seu trabalho, torna mais evidente esse jogo de dar e tomar que a fotografia cega tem em sua gênese, mas que pode ser visto em trabalho de diversos outros autores que utilizem ou não outras linguagens além das visuais, como forma de complementação a sua arte. O que nos é dado para apreciação, sejamos videntes ou não, é sempre tomado de volta pelo artista, é um jogo íntimo de imagens sonhadas, imaginadas pelo autor, imaginadas pelo público. Admirar apenas com os olhos a imagem impressa no papel é admirar apenas a superfície mais rasa dessa arte.

Parece haver bem mais na fotografia realizada por cegos, em seus motivos e em sua relação com o público vidente ou não, do que meramente a imagem resultante de um click. A fotografia que surge para o indivíduo como forma de construção de um novo sujeito, lhe confere o poder de, através de um jogo de vai e volta, de dar e tomar, se apropriar de imagens que, embora não lhe possibilite enxergar, lhe devolve a capacidade de olhar para o mundo e ser olhado em retorno, pois não é possível limitar sua arte a apenas um veículo. A fotografia realizada por cegos viaja, brinca, permeia e costura o visual, o auditivo, o tátil e principalmente a imaginação.

## **Capítulo III**

### **Questões Sociais**

### 3.1 - O FOTÓGRAFO CEGO

Sem entrar em conceitos sobre o que é ou não é arte, considerando em um primeiro momento a fotografia apenas como uma ação, ela pode ser praticada por qualquer pessoa. Não há limites de idade, mesmo crianças hoje em dia possuem câmeras fotográficas e produzem suas fotografias, e as divulgam e as expõem nos modernos espaços virtuais para que o mundo todo as veja. Tampouco ainda se limita às camadas sociais mais abastadas como antigamente, o barateamento de seus processos e fabricação permite que o mais simples dos trabalhadores também possua sua câmera e produza suas fotografias, e dentro dessa total democratização encontramos também pessoas cuja condição física limitada não as impede de praticá-la.

Já falamos anteriormente como o suposto paradoxo de um cego se dedicando e realizando uma arte visual pode causar “estranhezas” a quem os percebe em um primeiro momento e que tal sentimento se dá pelo pré-conceito que temos enraizado do que é e do que representa ser cego. Essa reação pode se dar como um maravilhamento, visto que uma das características comumente atribuídas aos cegos é a de que podem possuir capacidades além das naturais, por terem que super desenvolver seus outros sentidos. Outra reação é a de não validação do trabalho,

Desde que descobri as fotografias realizadas por deficientes visuais sempre me deparo com o mesmo questionamento realizado pela quase totalidade das pessoas a quem as apresento, de que o artista só pode ter conseguido tais resultados com o auxílio de pessoas sem deficiência para orientação ao objeto a ser fotografado, operação dos equipamentos e etc, e que as automações das modernas câmeras digitais permitem que hoje qualquer pessoa fotografe bem. Eu mesmo, em um primeiro momento, também caí nessas mesmas armadilhas.

Fato é que tais reações somente acontecem após saber-se a condição do artista, uma vez que seu trabalho esteja exposto junto a trabalhos de fotógrafos videntes. Esse é apreciado, julgado e sentenciado como uma fotografia qualquer, porém, ao ter sua condição de cego denunciada, de uma forma ou de outra, é comum que seu trabalho passe a se destacar dos demais ou ser visto como

surpreendente (frente à condição do artista e não em relação à sua qualidade) ou é visto como uma farsa.

A seguir traçarei um paralelo entre as redes colaborativas dos fotógrafos deficientes visuais e os fotógrafos videntes, buscando na concepção de arte como ação coletiva<sup>2</sup> desmistificar que a arte do fotógrafo cego só é possível se ele tiver auxílio, ou de que esse auxílio torna essa arte menos digna ou menos representativa.

### **3.2 - A ARTE E A FOTOGRAFIA NA VIDA HUMANA**

Não há registro de nenhum tipo de sociedade, em momento histórico, em nenhum lugar do mundo onde não se encontre arte, onde os indivíduos não produzam ou, em qualquer nível se sensibilizem com a arte, a arte está na comunicação, está na criação, na construção, está na expressão, mas não somente nela, está na constituição do ser humano.

A fotografia, há muito tempo, se tornou parte da vida humana, antes de ser arte para reverência. Ela é produzida o tempo todo por um número incalculável de pessoas. Antes mesmo de ser objeto de arte, notícias ou mesmo objeto publicitário, antes de estar nos museus, jornais ou revistas, a fotografia está na vida das pessoas, presente em todos os seus aspectos, seja como expressão, seja como registro de momentos que não devem ser esquecidos, seja por mera diversão.

Ao mesmo tempo, não há forma de arte mais despreziosa. A maioria das pessoas não estão preocupadas, ao fotografar, com o discurso estético do objeto fotográfico, mas sim com o objeto fotografado. Por exemplo, não importa se a fotografia ficou bonita, importa se eu estou bonito na fotografia.

Com a sua profissionalização, aparece a figura do fotógrafo, sujeito que aprende a dominar as minúcias da construção da imagem e a operar cada um dos demais botões da câmera além do disparador. Esse indivíduo irá se importar com o resultado final de sua composição, em como a imagem será mostrada ao público. Estará preocupado se seus observadores estão vendo de fato o que ele viu, como

---

<sup>2</sup> BECKER, Howard – Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

ele o viu ou mesmo como ele pretende passar a sua mensagem. Reside, talvez, nessa intenção o divisor entre o fotógrafo e o cidadão que fotografa.

Não me atrevo a dizer que essa diferenciação entre fotógrafo e o cidadão que fotografa é o que determinará se determinada fotografia é arte ou não, muitas outras questões devem ser consideradas para supormos se um objeto entrará para o hall dos objetos de arte e ocupará lugar nos livros da história da arte. Mas, talvez a fotografia seja hoje a forma mais fácil e direta de perceber como a arte participa intimamente da constituição do ser humano. Como todos, intencionalmente ou não, conscientemente ou não, vivemos a arte em tempo integral.

Essa presença da arte na vida toma todas as etnias, todos os gêneros, está em todas as crenças, nos permitindo dizer que aonde há pessoas haverá uma ou variadas gamas de produção artística que poderão ou não ser hegemônicas dentro de uma determinada sociedade. Essa variedade de possibilidades sempre vem acompanhada de uma variedade grande de reações. Essas podem variar não apenas por questões de apreço estético, como por posicionamento político, cultural ou devidos à raça ou a outras condições daquele que a observa.

Esse julgamento do valor artístico por posicionamento político pode desmerecer ou favorecer determinada produção, ou determinado artista dentro dos meios sociais onde ele se encontra. Tomando como exemplo o nosso objeto de pesquisa, o fotógrafo cego por vezes será reverenciado porque consegue superar sua condição de limitação e produzir fotografias profissionais como muitos videntes não conseguiriam. Por outros tantos, porém, podem ter sua arte desmerecida uma vez que eles não puderam visualizar o que estavam fotografando, e por vezes obtiveram ajuda para realizar suas fotos. Em ambas as posturas, a arte não foi julgada, mas o artista foi.

### 3.3 - COLABORAÇÃO E AUTORIA

Pensem, com respeito a qualquer obra de arte, em todas as atividades que devem ser realizadas para que essa obra apareça como finalmente aparece. (BECKER; HOWARD, 1977, p206)

Para fins dessa pesquisa irei limitar-me às redes colaborativas que dizem respeito à execução da obra, apesar da inquestionável relevância dos atores sociais que participam desde a criação, passando pela manufatura e venda dos equipamentos, assim como regulagens e assistências técnicas, seja na fotografia ou em qualquer outra arte, nossa crítica se limita ao objeto fotográfico.

Apesar da estigmatização que determinados artistas recebem devido às suas condições, sejam elas mentais, físicas ou sociais, é inegável a capacidade de qualquer pessoa se interessar por arte e também dedicar a sua vida a produzi-la. No caso dos fotógrafos cegos não é diferente, porém é perceptível uma tendência do público a diminuir o valor de sua arte devido à necessidade de auxílio para a produção de seu trabalho, ignorando que essa relação colaborativa na arte, abrange todo e qualquer artista em um maior ou menor grau.

Antes de analisar como funcionam algumas atribuições dentro do mundo da fotografia, faz-se interessante traçar alguns paralelos, a título de exemplos, com a música na qual o público raramente se questiona sobre a autoria, atribuindo os créditos quase sempre ao nome que vem no título, seja o do executor ou o do compositor. Porém é quase sempre notória a participação de diversos profissionais ao se compor uma canção.

O mesmo se dá ao ler um romance, a autoria é inegável, mesmo sabendo que diversos escritores utilizam de ajudantes em pesquisas dentro dos temas requeridos quando há a necessidade de se retratar fatos históricos ou técnicos, e que a necessidade de revisores é praticamente uma constante.

A autoria de nenhum musical é questionada quando sabemos que há coreógrafos cuidando das danças, ou não questionamos diretores de nenhum filme devido aos produtores, preparadores, iluminadores e afins. Claro, cada segmento tem seu reconhecimento dentro de suas respectivas críticas especializadas, mas ao

público geral tudo é sempre bem simples, quem assina tem o reconhecimento como autor, como o artista responsável pela produção da obra.

Acho que vale salientar que estou me referindo ao público externo à produção de arte na fotografia, aos que Becker chama de Outsiders, uma vez que apesar de entre os profissionais dessa mesma arte possa haver discussões sobre os valores atribuídos à fotografia cega, não faria sentido questionar sobre o modo de produção que no fim acaba por ser semelhante, apesar de surpreendente.

*“Nada na tecnologia de qualquer arte faz com que uma divisão de tarefas seja mais “natural” do que uma outra”* diz Howard Becker<sup>3</sup> em seu estudo da arte como ação coletiva. Então, o que faz com que essa relação tão natural entre os diversos tipos de arte se torne estranha quando se trata de um artista cuja condições sociais ou físicas não se adéquam aos padrões hegemônicos da sociedade?

### **3.3.1 - COLABORAÇÃO E AUTORIA – Entrevista com Fotógrafos de Eventos**

Tive a oportunidade de entrevistar dois profissionais que trabalham como fotógrafos no ramo de registro de eventos, tendo como foco principal a cobertura de festas de casamento, não se restringindo apenas a cerimônia e festa em si, mas registros do “dia da noiva” e também a confecção de book do casal. Dan Mota, um dos dois entrevistados, é dono de uma equipe de fotógrafos; Keyla Ribeiro, a outra fotografa, é membro da equipe de uma famosa fotógrafa do ramo.

Por não me encaixar exatamente como um outsider no mundo da fotografia, entrevista-los não foi uma aventura de descobertas, mas uma coleta de informações que corroboram com o que eu já identificava e narrei anteriormente, apesar de uma única fotografia ter sido resultado da produção de 3, 4 ou mais pessoas, a sua autoria é sempre muito bem definida como de um único fotógrafo.

Meu primeiro contato foi com a Keyla, conversamos rapidamente através de um aplicativo de conversas virtuais. Tanto Keyla quanto Dan não têm a fotografia como sua atividade principal e trabalham na mesma instituição bancária

---

<sup>3</sup> BECKER, Howard – Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva, 1977, p.207

que eu. Algo que se faz necessário saber é que praticamente nenhuma foto sai da câmera para o álbum do casamento, as fotos passam sempre por tratamentos digitais, possibilitando algumas correções de brilho, cores, exposição, ou mesmo correções em imperfeições da imagem, ou efeitos visuais de acordo com a imaginação do artista.

Questionada sobre seu trabalho, Keyla me revelou que não gosta de trabalhar com essa pós produção da fotografia, pois lhe toma muito tempo e ela não tem tanta afeição com os programas digitais, e que ela prefere deixar essa parte do trabalho para outro membro da equipe, que fica responsável apenas por essa função. Nesse caso ela transfere o trabalho por opção, lhe é facultado ser responsável por essa parte do trabalho também, o que ela opta por não fazer.

Outras atividades inerentes ao seu trabalho de fato não lhe cabem tomar ação, como a captação de clientes ou decisões a respeito de locais a serem utilizados para as tomadas fotográficas externas. Decisões a respeito de iluminação é tomada em conjunto, existe a pessoa responsável por essa área, mas se Keyla tem alguma ideia específica de como quer determinada iluminação cabem aos dois discutir a melhor maneira de alcançar o resultado almejado.

Posteriormente eu conversei pessoalmente com o Dan, e apesar da visão um pouco diferente de quem está a cargo não apenas da câmera, mas também da equipe, as informações que obtive foram praticamente as mesmas, há membros específicos da equipe para as diferentes funções necessárias para o resultado da fotografia. Porém, diferente da equipe de Keyla, Dan centraliza toda a pós produção em si mesmo, a dele e a de todos os outros fotógrafos da equipe. Não permite que seja feito de forma diferente, pois acredita que só assim consegue manter uma identidade visual única do serviço prestado pela equipe.

Quanto à apresentação das fotos ao cliente, apesar de trabalharem de formas diferentes, é sempre dada a devida autoria ao fotógrafo responsável por cada registro. No caso da equipe do Dan, as fotos são apresentadas ao cliente como registros gerais da equipe, porém é mostrado o hall de fotografias que cada fotógrafo fez, para que o crédito possa ser devidamente dado ao autor. No caso da equipe da Keyla, como ela fotografa para uma fotógrafa há muito tempo estabelecida no mercado, funciona um pouco diferente. Ao cliente é dado como

produto fechado apenas as fotos da fotógrafa principal e os registros feitos por eventuais outros membros da equipe são apresentados e vendidos separadamente a escolha do cliente. Porém, a autoria também é mantida ao operador da câmera. Em ambos os casos a confecção física do álbum é terceirizado de acordo com um catálogo proposto ao cliente.

Como visto a autoria das fotos não é questionada, apesar de uma foto quase nunca ser feita integralmente pela mesma pessoa, a partir do momento que a decisão do que está sendo fotografado é do fotógrafo, esse se torna automaticamente o autor inquestionável de seu produto. Ao grande público é apenas um único nome que será importante, os demais responsáveis pela elaboração fotográfica terão seu reconhecimento apenas entre os profissionais da área. Porque questionar então a autoria do fotógrafo cego quando esse se utiliza dos mesmos recursos?

### **3.4 - “EU TIRO A FOTO, EU POSSO VER”**

Eu tiro a foto, eu posso “ver” a foto. Eu trabalho com a câmera, e revelo o filme. Eu imprimo as fotos. Tudo isso no evento, eu tenho controle total. Eu não envolvo ninguém que enxerga. De certa forma, acho que se eu envolver pessoas que enxergam, isso fraudaria a imagem. (ECKERT; PETER, 2008)

Esse trecho foi tirado do documentário Luz Escura a arte dos fotógrafos cegos, e é uma declaração dada pelo fotógrafo americano Peter Eckert, cego devido à uma doença genética degenerativa, e mostra um pouco de como a arte cega pode ser vista por muitos, como uma fraude, se utilizar a colaboração de pessoas videntes.

É claro que essa é uma opção do artista em relação ao seu próprio trabalho e às questões que ele quer discutir com sua arte. Mas, até que ponto essa não é uma postura tomada frente à forma como o público percebe a fotografia feita pelo cego? Para tornar essa “total independência” possível, o artista criou métodos que o permitem ter total controle da sua experiência, desde equipamentos

adaptados, como um fotômetro com leitura em Braille, até a criação de locais específicos onde a fotografia é executada com ajuda de tripés.

Em uma outra direção faço referência ao fotógrafo brasileiro João Maia, primeiro fotógrafo cego a registrar uma paralimpíada em 2016 no Rio de Janeiro. João Maia tem um trabalho diferente do trabalho de Peter Eckert. Ao contrário deste último, que tem uma produção mais focada em estúdio ou cenários estáticos, João é um artista do cotidiano, de movimento, o que inspira situações um pouco mais fora do seu controle para ser fotografadas, sendo-lhe necessária a utilização de um auxiliar.

Sendo deficiente visual, fotografar para mim é uma experiência sensorial. Eu utilizo principalmente minha audição, olfato e tato. Como disse anteriormente, sou baixa-visão, tenho a percepção de vultos e cores através do olho esquerdo em até 1,5 m. Quanto mais contrastadas forem as cores, melhor para mim. São esses vultos que uso como base. Toda vez que fotografo, preciso do auxílio de alguém. Usando os esportes olímpicos como exemplo, mais especificamente o atletismo, o assistente irá me dizer o nome do atleta, a posição na raia, a descrição da roupa do atleta etc. A partir daí, é tudo sensorial. Utilizo os sentidos, me localizo e faço os cliques. Também confio muito na tecnologia da câmera que utilizo. O foco automático, por exemplo, é muito importante para meu trabalho. É necessário ter um foco preciso e rápido para conseguir fazer minhas fotos. (MAIA; JOÃO, 2017 – Canon College Website)

### **3.5 - CONCLUINDO**

Não é a intenção aqui levantar juízo de valores entre fotógrafos videntes e não videntes, ainda menos entre os fotógrafos cegos apresentados, mas mostrar como as produções podem se assemelhar muito quando comparamos um fotógrafo cego a um vidente e ao mesmo tempo se distanciar bastante quando comparados dois fotógrafos com a deficiência visual.

A questão é que não há sentido em julgar o valor dessa arte, ou qualquer outra que seja, com base na existência de uma rede de colaboradores que fazem com que essa arte seja possível, pois tal rede é existente não só nos trabalhos artísticos, mas também em toda relação humana.

Fotógrafos, cegos ou não, se utilizam dessa rede e sempre se utilizarão, aliás não apenas fotógrafos, o que no teatro ficou conhecido como “por trás dos panos” é válido para a arte de maneira geral. Enquanto público estamos acostumados a ver e enxergar apenas o produto final, apenas o que está sendo exposto no palco. Quando consideramos a possibilidade de o artista ser descido do pedestal de iluminado divino, detentor único de “capacidades artísticas”, é como se a magia fosse quebrada e o herói fosse abatido. Mas, basta olhar um pouco mais de perto para percebermos que o “herói” continua lá, ele só não tem porque ser um herói solitário.

## **Capítulo IV**

# **Fotografando o Invisível**

#### 4.1 - A FOTOGRAFIA CEGA – JOÃO MAIA

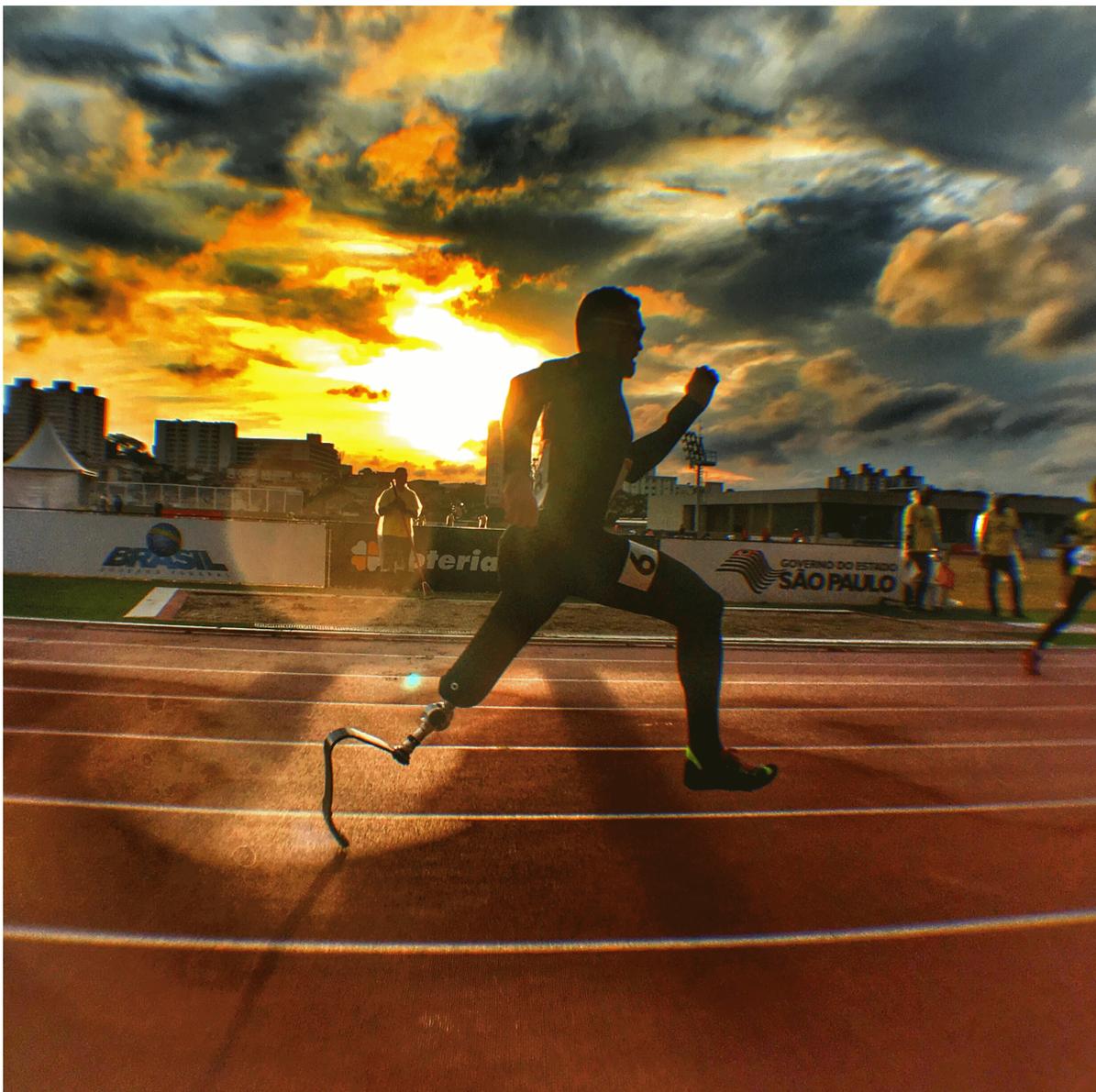


Figura 2: João Maia. Paratleta amputado com prótese na perna correndo na pista das Paralimpíadas ao pôr do sol.

Início esse capítulo apresentando uma fotografia do artista fotógrafo piauiense João Maia, primeiro fotógrafo cego que teve conhecimento. João, que foi atleta de arremesso de peso e lançamento de dardo e disco, ficou cego aos 28 anos em decorrência de complicações devido a uma inflamação na vista, e em 2016 foi o primeiro fotógrafo cego a registrar uma paralimpíada durante os Jogos Paralímpicos Rio-2016. Como a maioria dos fotógrafos cegos que identifiquei, João Maia não é totalmente cego, ele descreve sua visão como uma “fotografia desfocada”, onde só

consegue ver vultos e cores fortes até um metro de distância, além disso são apenas chuviscos como uma TV fora do ar.

Quando tomei conhecimento de João Maia, uma das coisas que mais me chamou a atenção, além do fato de ser um artista visual que não acessa mais o mundo visualmente, é a sua preocupação em traduzir suas fotos em textos, para que as pessoas que também não são capazes de ver, possam acessar de outro modo o que foi fotografado.

O que despertou a minha curiosidade foi tentar entender como a imagem se transportou entre a cena, ou objeto fotografado, através do que foi “visto” pelo fotógrafo, dentro da sua limitada capacidade de ver, ou dentro do que ele foi capaz de construir com os outros sentidos, para que então disparasse o obturador, atravessando uma interpretação de sua narrativa visual para uma narrativa sonora/auditiva para, só então, se formar novamente como imagem na imaginação do espectador. Este também um deficiente visual.

Como pessoa vidente que sou, eu terei acesso à foto, mas nunca serei capaz de acessar o real testemunho do fotógrafo assim como jamais acessarei nenhuma das imagens que se formarão na interpretação de cada espectador. Claro que, na verdade, tanto o real testemunho, quanto a imagem imaginada não são as peças que me faltaram. Até porque se fossem, só me bastaria a desistência, uma vez que jamais poderei vê-las. Mas, entender como aquela intenção de um se tornou interpretação do outro é que, em um primeiro momento, me pareceu tão fascinante.

Outra coisa que chamou a minha atenção durante essa pesquisa é como, em termos artísticos e visuais, sua fotografia em nada se difere de qualquer outra fotografia realizada por quem enxerga, e como isso pode ser considerado tanto bom quanto um pouco decepcionante. Enquanto objeto, encontramos em sua fotografia tudo que costumeiramente esperamos encontrar, foco, enquadramento, composição, por mais simples que ela seja, fazendo com que quase sempre seja no mínimo um “bom registro” de alguma coisa, o que é costumeiramente positivamente surpreendente ao espectador quando esse descobre que o fotógrafo é cego, porém percebi que pode ser um pouco decepcionante para um espectador que, já ciente da condição do artista, crie uma expectativa em encontrar algo de diferente na imagem em si. Essa surpresa ou expectativa ao se deparar com a fotografia realizada por

cegos deixa bastante claro o quanto essa fotografia pode ter seu sentido e suas relações, tanto com o objeto fotografado, quanto com o sujeito fotógrafo e também o público, alteradas.

Analisando a fotografia *“Paratleta amputado com prótese na perna correndo na pista das Paralimpíadas ao pôr do sol”*, tentemos fazer um exercício de imaginar essa foto, que é uma foto jornalística, na capa de algum jornal de grande circulação. Sem mencionar a condição do fotógrafo, poderia essa foto ser apenas uma chamada para a cobertura desse evento que foram as paralimpíadas no Rio de Janeiro, muito provavelmente, passaria apenas como ilustração da matéria escrita sobre os jogos, uma “prova” do que aconteceu, nesse contexto essa fotografia seria um índice servindo apenas como testemunha.

...a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o “isso foi” de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso quer dizer aquilo”. O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas “branca”, se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. (DUBOIS; PHILIPPE, 1990, p52)

Porém o conteúdo dela, já em si carregado de significados, poderia causar alguma comoção, uma vez que é um registro da superação de um ser humano que teria perdido, ou tido sua capacidade de locomoção severamente reduzida, e no entanto está correndo, disputando uma prova olímpica com outros atletas também em condições análogas à sua. Nesse contexto, tal imagem poderia continuar sendo vista apenas como um registro? Provavelmente não, agora há mais que apenas o registro de um acontecimento, há agora a projeção do espectador no objeto fotografado, o espectador reconhece a si mesmo na imagem, não literalmente, mas transferindo à imagem uma carga de significados que ele carrega consigo, a fotografia se torna ícone, ela não deixa de ser índice, porém não pode ser somente isso.

Agora, digamos que o espectador, que passou os olhos na fotografia, leu a matéria, finalmente percebeu nos créditos da fotografia a condição do fotógrafo, nesse momento o que muda? Temos agora uma pessoa que não deveria

estar fazendo nenhum tipo de registro visual fotografando um homem que não deveria estar correndo. Tudo nos leva a crer que, nesse momento, emerge na fotografia algo que não está evidente na imagem, porém está conceitualmente inserido no registro. Surge o sempre presente fotógrafo ausente e, nesse caso, a sua condição física, equivocadamente convencionada como limitadora e que o impediria de fotografar. Agora podemos ver a fotografia no justo cruzamento entre objeto fotografado, espectador e fotógrafo, ponto de incidência que inclui tudo que se convencionou a respeito de todos esses atores e objeto participando do resultado final da imagem. A fotografia, assim, passa também à condição de símbolo.

Essa análise que envolve o objeto fotografado, as condições em que foi fotografado e como é percebido pelo espectador não se restringe apenas à “fotografia cega”, são questionamentos feitos em qualquer fotografia, em qualquer peça de arte. Porém, encontramos aqui algo que nem sempre faz parte dessa análise e que é transformador da concepção convencional da obra produzida, algo que não interfere no produto final, porém interfere na recepção desse mesmo produto. A condição do artista o aparta dos demais fotógrafos, por mais que visualmente não se identifique diferenças qualitativas na imagem, a forma como o fotógrafo, quase sempre “ausente” em seus trabalhos, se torna presente na percepção da obra.

Dessa forma podemos questionar, e iremos um pouco mais adiante, se ao analisar a fotografia realizada por cegos devemos analisar como algo mais que apenas fotografia? Se ao apreciarmos a “fotografia cega” não podemos dissociar a imagem obtida das condições do artista e inevitavelmente imaginar como ele foi capaz de captar tais imagens. Estaríamos “apreciando” não apenas o trabalho, mas também o seu “fazer”?

#### **4.2 - FOTOGRAFANDO O INVISÍVEL – EVGEN BAVCAR**

Evgen bavcar é possivelmente hoje o fotógrafo cego mais conhecido. Nascido na Eslovênia em 1946 e cego após 2 acidentes em 1957, o primeiro com um galho que perfurou sua vista ao brincar, e o segundo em um acidente com uma mina terrestre. Bavcar estudou filosofia estética na Universidade de Paris, publicou

inúmeros livros e artigos em revistas internacionais e também realizou muitas exposições além de conferências na Europa e na América Latina.

Rosalind Krauss (2002), em “O Fotográfico” de 2002, ao descrever a comparação entre a fotografia e a escrita e, o artista-fotógrafo ao escritor, constrói uma equivalência de que a câmera fotográfica é um instrumento de escrita e não da visão instantânea. Considerando que tanto a fotografia quanto a escrita exercem a função de memória, a câmera, tal qual o lápis passa a ser um instrumento ativado pela mão, ou seja a fotografia seria feita pela mão e não pelo olho.

Se tal afirmação é passível de discussões nos campos da ontologia e etimologia da fotografia, para o fotógrafo cego traz uma aproximação maior da sua realidade. Ainda que o tato, a mão não sejam necessariamente o seu sentido majoritário para a ação, ela é utilizada, e muitas vezes reverenciada nos próprios registros

Em dado momento no documentário Janela da Alma (2001) Evgen Bavcar fotografa uma mulher, e para isso ele se utiliza primeiramente de sua audição enquanto se fala para identificar onde a modelo está, posteriormente ele caminha até ela e, com sua mão, ele toca seu rosto para saber sua localização exata, em seguida ele se afasta, se utilizando de sua noção espacial para fazer o enquadramento do retrato. Nesse momento a mão, que para o cego não substitui o olho, mas participa na sua apreensão do mundo é utilizada para a construção da sua fotografia.

Na foto abaixo Bavcar já leva sua mão a outro patamar, fazendo com que ela participe da sua foto, dessa forma fotografando o seu modo de “ver”. Esse recurso, como já vimos também na obra de Gerardo Nigenda, é frequentemente utilizado por fotógrafos cegos.



Figura 3: Evgen Bavcar. Sem título

Em outro momento no mesmo documentário Bavcar descreve como realizou essa fotografia. À menina, sua sobrinha Verônica, pediu que corresse e dançasse para um lado e para o outro em um campo que ele havia visto muito tempo atrás, carregando um pequeno sino. Acompanhando o seu som, Bavcar poderia perceber a localização da menina e disparar sua câmera, realizando assim o registro que pretendia. Sobre a imagem, afirma: *“Na verdade fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se então de uma fotografia do invisível.”*



Figura 4: Evgen Bavcar. Sem título

### 4.3 - DO SOM A FOTO - HENRY BUTLER

Ainda falando sobre fotografar o que não pode ser visto, apresento agora o músico e fotógrafo Henry Butler. Butler, que era cantor, pianista e compositor nasceu em New Orleans, no único “hospital para negros” no sul dos Estados Unidos na sua época. Ficou cego ainda na infância devido a um raro glaucoma infantil tardiamente diagnosticado, o que resultou na remoção de seu globo ocular. Passou a maior parte de sua vida cego tendo falecido no dia 2 de julho de 2018 devido a um câncer de cólon.

Para fotografar, Butler perguntava sobre o ambiente, primeiramente queria saber sobre o geral, o que acontecia a sua volta, e então perguntava especificidades como os esquemas de cores, o que havia ao redor dos objetos que presenciava, distância, se estavam do lado de dentro ou do lado de fora, posição do sol, tudo isso fazia com que ele construísse sua imagem mental do que está para ser fotografado, e só então ele decidia o que fotografar.



Figura 5: Henry Butler. Miss Becky Allen

Butler no documentário “Luz Escura a arte dos fotógrafos cegos” (2008) compara o ato de fotografar sendo cego com a experiência de Beethoven ao compor músicas após ter ficado surdo. Segundo Butler, Beethoven segurava uma varinha com os dentes para que pudesse perceber as vibrações vindas do piano. Como tudo se trata de vibrações, Butler, assim como Beethoven na música, pode desfrutar da fotografia como qualquer fotógrafo profissional. Porém, diferente da história do músico, as vibrações as quais Butler se refere não são físicas, mas a identificação com o seu entorno, o sentimento de vontade de fotografar o que a ele foi descrito, por algum eventual ajudante ou pelas pessoas que estão a sua volta.

Butler chama ainda a atenção de que se tocasse suas músicas a dez pessoas diferentes ele conseguiria dez interpretações diferentes, e que o mesmo aconteceria ao expor uma imagem a diferentes pessoas. Ao receber uma imagem essa ganha outros significados baseados nas diferentes formas de cada sujeito tem de perceber o mundo.

#### 4.4 - VENDO ESTRELAS – BRUCE HALL



Figura 6: Bruce Hall. Garibaldi Lobster

Um caso um pouco diferente dos demais fotógrafos cegos apresentados é o de Bruce Hall. Hall nasceu com uma série de problemas em seus olhos, o que lhe confere algo em torno de 5% da visão de uma pessoa comum. Quando criança sempre ouvia falar das estrelas, porém nunca podia vê-las, quando em torno de seus 9 ou 10 anos de idade um menino de sua vizinhança lhe deixou olhar através de seu telescópio. Como ele mesmo diz, foi como uma abertura para outro mundo. Hall não viu só estrelas, mas também possibilidades, levando ele ao longo da vida a um engajamento aos equipamentos visuais como câmeras, lentes, telescópios e telas de computadores.

Ao contrário da maioria dos fotógrafos que vê para fotografar Bruce Hall fotografa para ver. Hall faz fotografias subaquáticas há pelo menos 35 anos, e

diferente da maioria dos mergulhadores ele mergulha a noite, pois pra ele, a ausência de luz não faz diferença. Após suas sessões de fotos ele as imprime em grandes formatos ou utiliza uma grande tela de computador, onde com a ajuda de uma lupa ele consegue ver o que não conseguiu quando fotografava.

Outro aspecto da vida de Bruce Hall que se reflete em sua fotografia são seus 2 filhos gêmeos. Com um grau de autismo elevado, as crianças não falam e não interagem bem com ele e com as demais pessoas. Tal qual a muitos autistas, têm também uma relação de bem estar com a água. Hall encontrou também na fotografia uma forma de interagir e lidar com seus filhos.

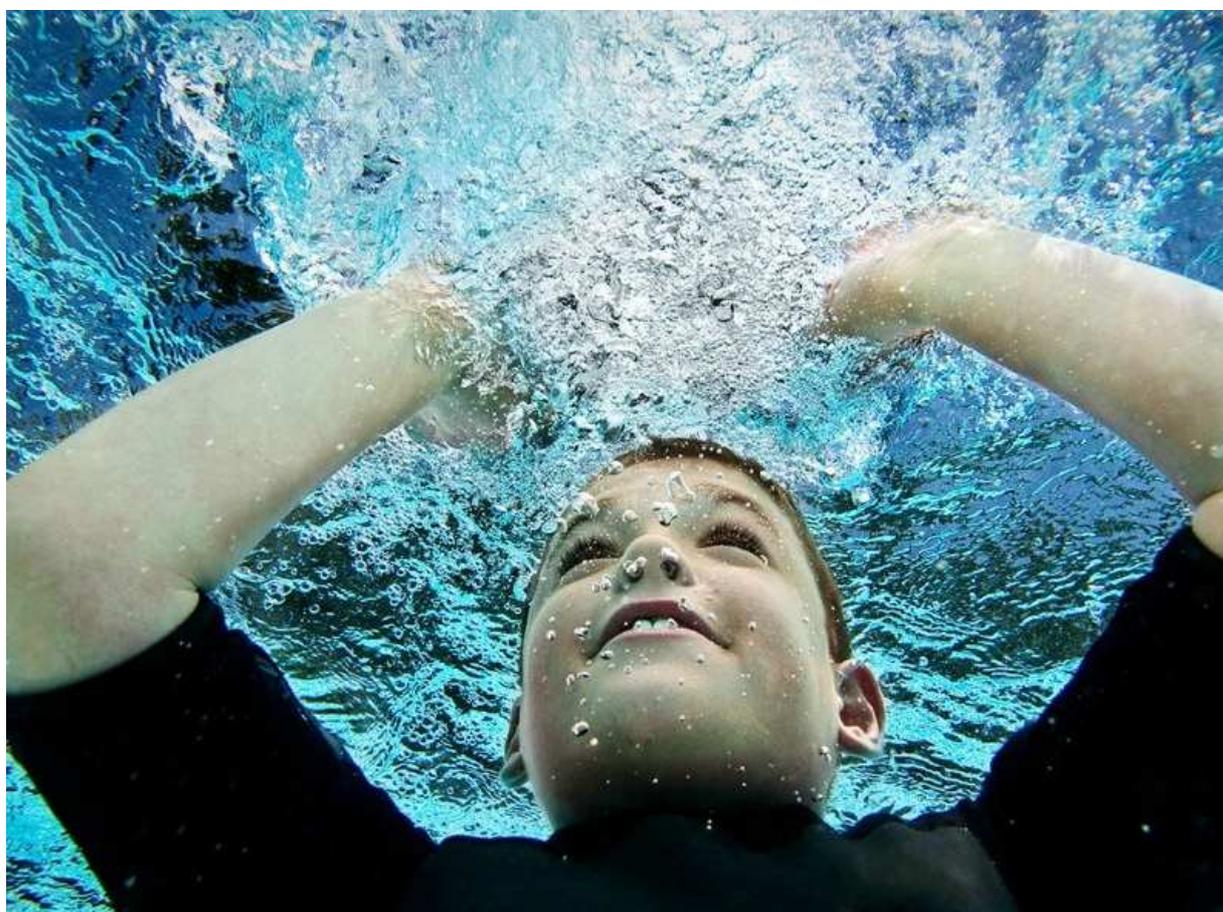


Figura 7: . Bruce Hall. 6169

Vemos aqui que apesar da ausência do sentido da visão, não falta ao sujeito cego a percepção do mundo a seu redor, seja através seus outros sentidos, seja por relatos das pessoas que o cercam. Ainda que incapaz de enxergar, o sujeito cego é capaz de imaginar, e em se tratando de pessoas que já enxergaram, e assim

havendo um conhecimento prévio do mundo visual, existe a construção das imagens visuais, o que faz com que nenhuma foto é feita totalmente a esmo, há uma intenção prévia, existe até mesmo uma imagem prévia.

#### 4.5 - FOTOGRAFANDO MEMÓRIAS



Figura 8: Pete Eckert. Pose Yellow

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez. Não podemos revelar ou copiar uma memória.

HENRI CARTIER BRESSON

Se uma das premissas da fotografia é o registro de um instante, um decalque temporal de algo que foi e não mais será outra vez e desaparecerá, poderíamos dizer que esse instante, esse momento, pertenceu exclusivamente ao fotógrafo, o qual ele captura para o futuro compartilhamento com quem não pode captar o que ele capturou através do obturador de sua câmera. Acredito que a “*fotografia cega*” questiona essa premissa de algumas maneiras, tanto física quanto conceitualmente.

A foto que inicia essa sessão é do fotógrafo cego Pete Eckert, fotógrafo americano que perdeu a visão devido à uma doença degenerativa que o levou, em torno de 10 anos a perder a visão por completo. Pete começou a produzir fotos após já não enxergar completamente. Não sabia como funcionavam os filmes e nem havia operado câmeras manuais antes, mas foi o caminho que decidiu seguir. Pete escolheu não ter ajudantes, então seus equipamentos são adaptados. É de sua escolha também trabalhar com procedimentos mecânicos, desde a câmera até a revelação, pelos quais ele também é responsável. Não é um procedimento padrão, mas é o que ele escolheu para o seu fazer. Isso tem a ver com o que ele acredita estar entregando ao público, não apenas o produto fotográfico, objeto final de todo o trabalho, mas o seu próprio fazer é que deve ser considerado a conclusão do ato.

Para a produção dessa e de outras séries de fotografias, Pete dispõe de uma imagem formada por sua imaginação e sua memória visual. Para transportar essa imagem para o mundo visível ele se utiliza de um cômodo escuro em seu porão onde posiciona a câmera configurada para longa exposição, em um tripé, e apaga a luz. A partir desse momento Pete é guiado primeiramente pela voz da modelo que o leva até onde ela está. Munido de uma ou mais lâmpadas e um anteparo ele vai tateando a modelo enquanto vai aos poucos iluminando cada parte

de seu corpo, criando esse efeito de uma pintura produzida com luz, muito semelhante a alguns trabalhos conhecidos como “*light painting*”<sup>4</sup>.

Não podemos dizer que a fotografia de Pete fixa um instante, porque ela fixa um processo; não fixa o momento de um objeto em sua frente, mas sim a sua transformação dentro de um determinado tempo e, ao contrário de ser algo que vai desaparecer, captura algo que “não está lá”, mas que vai aparecendo conforme vai dando forma à sua “memória”. Seu objeto fotografado é a sua imaginação.

Seria então a fotografia de Pete Eckert um retrato de sua imaginação? Bom, arrisco dizer que como toda fotografia, sim e não. Pete parte de uma imagem mental, algo que existe apenas em sua imaginação, e a partir daí ele a “recria” quase que teatralmente, para poder registrá-la como uma fotografia. Posteriormente, o espectador, ao ver a fotografia, irá também formar uma imagem mental. O que acontece é que mesmo com fotógrafos videntes, apesar do processo ser evidentemente diferente, a fotografia também parte de uma imagem mental, existe um momento entre o “mirar” o objeto a ser fotografado e o disparo do obturador em que o fotógrafo constrói uma imagem mental entre o que ele viu através da lente e o que ele quer que esteja na fotografia. É esse recurso, a imagem mental, que o guiará nas decisões de como registrar o seu objeto. Com Pete e diversos outros fotógrafos cegos também acontece dessa forma, porém esse objeto a ser fotografado é imaginado com base em seu banco de dados mental de imagens formado enquanto ainda enxergava. Utilizando-se da imagem mental, ele a reproduz na fotografia para que ele possa retornar ao mundo e, de uma vez por todas, existir como entidade visível.

Nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto). Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o *retour* ou a *rémanence* destas. A questão da imagem sempre diz respeito ao vestígio e à inscrição. (STIEGLER; BERNARD, 1996, p148)

---

<sup>4</sup> Técnica fotográfica onde a partir de um longo tempo de abertura do obturador captura-se o movimento de um ou mais focos de luz.

Se questionado se o objetivo foi cumprido, poderíamos responder que o resultado final será quase sempre algo entre o planejado, o idealizado e o de fato produzido. Como em toda fotografia, seja ela produzida ou não por um fotógrafo cego. Diane Arbus certa vez afirmou: “Algo que me impressionou muito cedo foi o fato de que você não coloca numa fotografia o que vai sair nela. Ou vice-versa, o que nela sai jamais é o que você nela colocou. ”Jamais tirei a foto que intencionava tirar. Elas são sempre melhores ou piores”<sup>5</sup>. Algo que pode ser aproximado do que Marcel Duchamp chamou de “Coeficiente da arte”, o que está entre o intencionado e o realizado.

#### 4.6 - SUBVERTENDO SENTIDOS

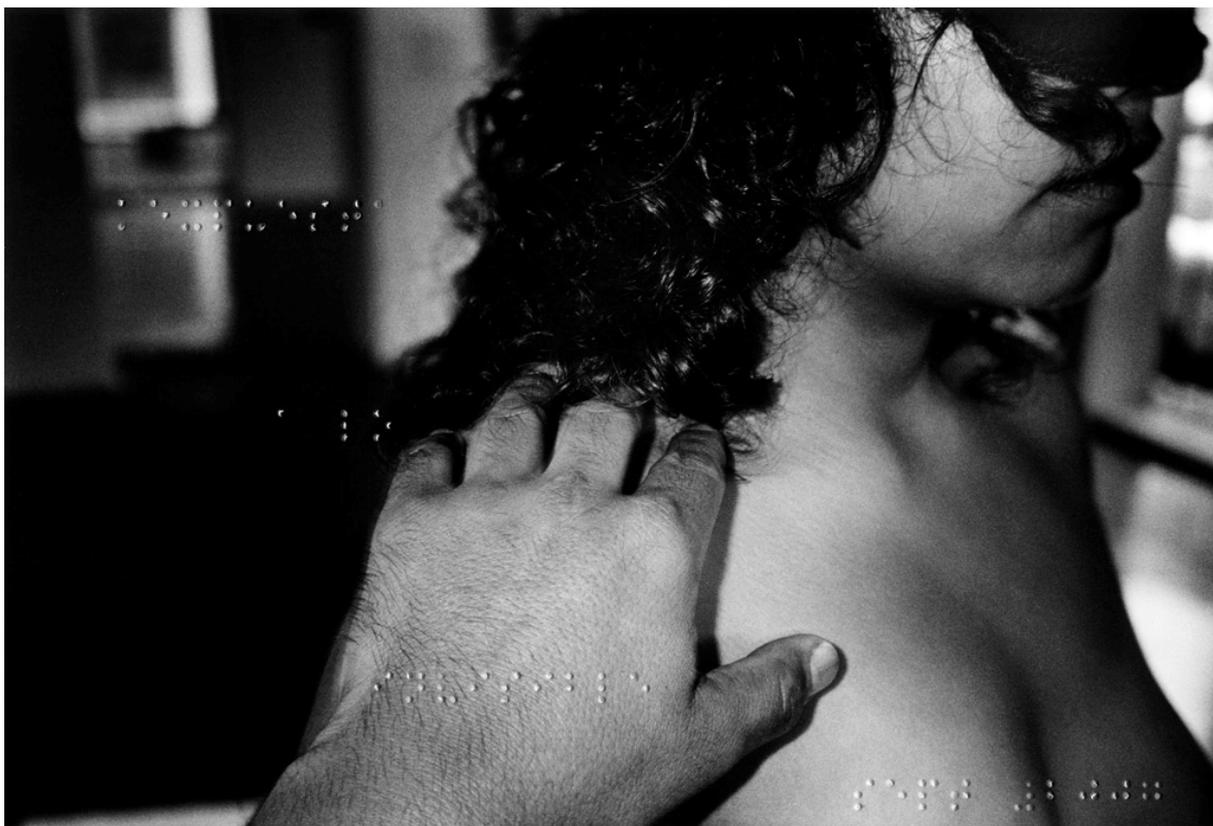


Figura 9: Gerardo Nigenda. Exposed to What's Invisible.

---

<sup>5</sup> Frases tiradas do texto de introdução à monografia *Diane Arbus*, publicada em francês nas Éditions du Chêne em 1973

Se de uma maneira geral disséssemos que um fotógrafo cego subverte o sentido da visão, Gerardo Nigenda em seu trabalho leva essa subversão ainda mais longe. Gerardo também se iniciou na fotografia após perder por completo a sua visão devido à diabetes, o que mais tarde também causou o seu falecimento. Começou a fotografar quando era responsável pela área para cegos do Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), quando este passou a sediar o Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo (CFMAB) cujo pioneirismo foi implementar o programa de convivência entre cegos e fotógrafos.

Gerardo fotografava com uma pequena Yashica automática de bolso, para ele não era importante a fotografia pela fotografia. Ele dizia que fotografava a experiência que ele estava vivendo. Quando mais tarde passou a inserir as inscrições em Braille em suas imagens, não era somente para descrever a imagem em si, mas sim o que ele sentia a respeito daquele momento em que realizou o registro, fazendo assim parte da “visualidade” da fotografia e não apenas sua descrição textual.

Essa foto que apresento faz parte de uma série de fotografias chamada “Desnudos”, produzidas para o documentário “Sussurros de Luz” de Alberto Resendiz, onde Gerardo utiliza o tato como uma outra forma de “fitar”, de “enxergar”. O registro da sua “visão tátil” é mostrado na fotografia. Ao vermos essa fotografia estamos vendo ele vendo a modelo. Ao apresentá-la vendada, ele a leva para o seu estado de cegueira e, ao inserir o Braille, nos cega para a totalidade da obra. No caso dessa série, Gerardo vai um pouco mais longe com as inscrições em Braille, fazendo escritas não lineares, por vezes invertendo a direção de leitura ou mesmo espalhando as letras de determinada palavra para que o observador cego a forme em sua imaginação.

O que parece haver de comum entre esses 2 últimos trabalhos apresentados, de artistas diferentes, de realidades diferentes e com procedimentos de produção diferentes é que o objeto fotografado e também o próprio objeto fotográfico parecem perder importância frente à experiência do ato de fotografar. O que está sendo registrado deixa de ser apenas o objeto mas o próprio registro, tornando a fotografia em metalinguagem. Não é apenas fotografia. É ato. É provocação. É levar a caixa preta para além do interior da câmera, amalgamá-la

com a caixa preta da visão e transformar em um produto aquilo que apenas a visualidade não é capaz de traduzir.

## **Capítulo V**

### **Questões de Análise**

## 5.1 - QUESTÕES DE ANÁLISE

Se considerarmos que o princípio técnico da fotografia é o registro de um testemunho, transmitir o que foi visto, ainda que planejado pelo fotógrafo, poderíamos considerar a fotografia realizada pelo fotógrafo cego como registro do testemunho de um testemunho? Se o fotógrafo cego não pode escolher visualmente o tema de seu interesse para a realização da fotografia, o que de fato está sendo intencionalmente registrado? Tomemos como exemplo o que Vilém Flusser descreve em um trecho de seu livro “Filosofia da caixa Preta”:

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. Codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. Servir-se do aparelho para tanto; 3. Fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. Fixar tais imagens para sempre. Resumindo: A intenção é a de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros. (FLUSSER; VILÉM, 1985, p24)

Mesmo sabendo que esses fotógrafos, apesar de cegos, tem o mundo visual em sua memória, e que tentar reproduzir essa memória visual na fotografia é um fato, ainda assim ele não poderia concluir o quanto de êxito ele obteve em seu ato, uma vez que, na maioria dos casos, ele não poderia ver o seu produto final. Traçando então um paralelo com o texto de Flusser poderíamos questionar os seguintes itens: Item 1: Ao codificar seus conceitos em forma de imagem, essa imagem será uma imagem real ou idealizada? Item 3: Se entendemos que na fotografia cega a imagem resultante do ato fotográfico não é necessariamente o que mais impacta na fotografia, então é o conceito que passa a servir de modelo para outros homens no lugar dessa imagem? Item 4: Para o fotógrafo, quais imagens foram fixadas? Sua comunicação funcionou?

Se olharmos tais fotografias apenas como fotografias talvez diríamos que o cego não consegue fazer com que o conceito de sua arte se eternize nos apreciadores de sua obra, a fotografia do cego enquanto resultado de tantas sinestésias não se limitam à interpretação de um único sentido nem mesmo se limitam como fotografia que se basta em si, é necessário observar mais do que a

fotografia e mesmo seus conceitos próprios, se faz necessário observar o ato de fotografar.

## 5.2 - A FOTOGRAFIA ENQUANTO ATO

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica, e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do jogo que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo é consubstancialmente uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplanção* (DUBOIS; PHILIPPE, 1990, p15)

Esse pequeno trecho retirado do livro de Philippe Dubois – O Ato Fotográfico, denota o quanto não é possível definir um trabalho fotográfico unicamente pela imagem “retratada”, sua carga não pode ser definida unicamente em si como objeto, muitas vezes nem mesmo pelo que está em sua imagem, mas em todo um processo de construção de uma representação que envolvem diversos atores.

A fotografia nunca esteve dissociada entre verbo e substantivo, não há fotografia sem fotografar e tudo o que implica nesse ato e a partir dele, assim como ela não se acaba em si mesma. Todo ato de fotografar tem uma motivação e isso, de uma maneira ou de outra, também está “impresso” na fotografia, poderíamos dizer que fotografar é antes de tudo uma decisão política, assim como pode ser também a sua observação.

Toda fotografia é consequência de uma construção do artista fotógrafo, seu resultado, aos olhos mais distraídos, pode parecer apenas uma tentativa de mimese de seu referente, porém ela carrega também uma carga grande de escolhas, decisões, renúncias e opções que devem ser tomadas desde a sua pré-produção até o momento de sua exibição.

Ao produzir uma fotografia, o sujeito fotógrafo tem uma gama de decisões a serem tomadas, primeiramente de conteúdos técnicos, como que tipo de câmera usar, que tipo de lente utilizar, hoje são poucos os que se aventuram a fotografar com filmes, porém se for o caso, o tipo de filme a ser escolhido (dadas as tecnologias atuais tendo a acreditar que fotografar com filme seria uma escolha mais dentro do campo político do que do campo técnico, porém aqui o incluo por estar me referindo principalmente à questão do maquinário utilizado). Tendo decidido como preparar suas “ferramentas” de trabalho, suas escolhas que definirão as fotografias a serem produzidas partem de sua percepção de mundo, o “clique” não é a esmo, a menos que o seja também por escolha, desde do que será fotografado ao como será fotografado, e também suas possíveis pós-produções e intervenções na imagem captada.

Após ter escolhido o objeto a ser fotografado, clicado, tratado e imprimida a fotografia, o fotógrafo agora tem uma outra escolha a ser feita, essa também de fundamentação política, que é a de escolher o que será levado para a apreciação do público, e quais permanecerão ocultas, descartadas ou arquivadas para referências posteriores ou para o fim que assim o fotógrafo desejar. Dessa forma, há na fotografia divulgada e apreciada pelo público, também a carga icônica e política de tudo aquilo que foi escolhido para permanecer oculto, construindo dessa forma o caráter ideológico de toda fotografia, ainda que tal ideologia não esteja evidenciada pelo fotógrafo.

Uma vez exposta à apreciação de uma outra pessoa, essa fotografia por mais que em um primeiro momento possa retornar à sua condição de olhada pela sua “*clausura de objeto finito*”<sup>6</sup>, brevemente ela perde seu caráter neutro frente à realidade “capturada” e é novamente tomada pelas cargas ideológicas que agora não são mais inerentes à sua construção, mas sim à sua observação, o que agora pode vir a ratificar as intenções do autor, ou acabar por resignificar todo o trabalho, voltando ao “Ato Fotográfico de Philippe Dubois encontramos o seguinte trecho:

Mais engajadas e radicais na via dessa denúncia do realismo fotográfico, vêm em seguida as análises de caráter mais ou menos francamente ideológico, que contestarão a pretensa neutralidade da

---

<sup>6</sup> DUBOIS, Philippe – O ATO FOTOGRAFICO – Editions Nathan - 1990

câmara escura e a pseudo-objetividade da imagem fotográfica.  
(DUBOIS; PHILIPPE, 1990, p39)

Fugindo da fotografia, e mergulhando na sua predecessora, a pintura, para ilustrar como a apreciação pode resignificar um trabalho dentro de sua ideologia, abro um pequeno parêntese para contar uma história vivida por um professor que tive durante o período da faculdade. Esse professor, no início de sua carreira artística profissional havia pintado uma tela para participar de um concurso promovido pela Rede Ferroviária Federal, segundo ele, participou sem a intenção de ganhar o prêmio, mas sim de fazer um trabalho de denúncia sobre a forma como os trabalhadores eram tratados nos trens que circulavam à época sob a jurisdição desse órgão. Dessa forma ele pintou um vagão de trem lotado, com pessoas penduradas nas portas abertas, e também saindo pelas janelas, todas elas, em lugar de cabeças humanas, tinham cabeças de animais de carga, como cavalos e bois, fazendo uma alusão à forma animalesca como o transporte público tratava o povo. Não me lembro se ele ganhou ou não, porém ao fim do concurso foi surpreendido por um convite para visitar às instalações do gabinete do presidente da instituição, na época um militar de alta patente. Escoltado, e com a certeza de que seria preso (era o período da ditadura militar no Brasil), esse meu professor foi ao encontro do seu “algoz”. Lá chegando foi mais uma vez surpreendido, dessa vez pela calorosa recepção que teve, o presidente da instituição havia escolhido a tela dele para fazer parte da decoração de seu gabinete pessoal sob a alegação que havia gostado muito do trabalho, que ele retratava perfeitamente como que *“aqueles animais”* que ele era obrigado a transportar se comportavam dentro de seus trens.

Na história que acabo de contar alguém poderia acusar de não ser um bom exemplo, pois o trabalho se trata de uma pintura, e que essa não carrega a mesma capacidade de retratar com fidelidade a realidade como a fotografia o faz, dessa forma trago esse outro exemplo de como uma mesma imagem, nesse caso de uma fotografia, pode denunciar como um discurso ideológico pode se sobrepor e desmentir o pretense realismo da câmera fotográfica, onde duas possibilidades de recorte de uma mesma imagem pode induzir, ideologicamente, o observador a ter conclusões divergentes sobre a imagem apresentada. A fotografia, mesmo a original e inteira, retrata o momento, mas não é capaz de nos trazer o fato real.



Figura 10: Autor não identificado. Imagem de militares.

Não pretendi aqui levantar ou discutir a capacidade da fotografia traduzir ou copiar a realidade do que é apontado para a câmara escura, porém vejo necessário reforçar a fotografia como ato em toda a sua complexidade enquanto reconhecimento de tudo que pode representar no além da imagem, no além do objeto, para que reconheçamos, ao olhar as produções realizadas por fotógrafos cegos, não estará aqui em jogo a sua capacidade de produzir uma foto dentro dos padrões institucionais de uma imagem, mas sim tudo o que ela pode significar enquanto ato.

E você pode ficar horas e horas olhando para uma imagem e voltar a ela daqui a dez anos. Mas a sua interpretação sobre a mesma cena será outra, pois você já não é a mesma pessoa. (KOSSOY; BORIS, 2009)

### 5.3 - FOTO O QUE?

A fotografia realizada pelo fotógrafo cego deixa de ser assim somente produto e se torna também meio, veículo de apresentação ao público da libertação

do artista frente às condições que costumeiramente consideramos não apenas limitadoras, mas totalmente castradoras. Essa fotografia registra não apenas a possível imagem visual mentalizada do artista e nem mesmo a isso é o que ela se propõe, a fotografia do fotógrafo cego traduz em imagem toda a sua carga de intenções e ações em superar as limitações que tanto seu corpo quanto as construções sociais lhe impõem. Podemos entender que a fotografia realizada pelo cego não se basta, no campo da arte, apenas como fotografia, mas estende-se à performance, ou talvez a performance é que se estendeu à fotografia, onde o próprio ato de fotografar é a performance que retroalimenta a fotografia que o registra.

Voltando a analisar as fotografias dos 2 últimos artistas apresentados podemos perceber isso bastante claramente. Na primeira foto Peter Eckert registra a sua performance como fotógrafo e como artista, sua ação é captada pela câmera que transporta suas intenções e conceitos para o suporte fotográfico, porém apesar de toda a ação ser pensada para a criação da foto não há a intenção de conferir à imagem a participação do discurso. Já na segunda foto Gerardo Nigenda cria em suas fotografias uma relação entre sua performance e o próprio espaço discursivo da imagem quando ele se insere não apenas visualmente na fotografia, mas conceitualmente ao registrar a subversão do visual ao tátil, tanto no registro do toque de sua mão quanto na utilização da escrita em Braille no próprio suporte, que leva o observador a também participar da obra.

Em regra, encontramos imagens em situação de performance; mas sua qualidade performática é depreciada pelas atuais terminologias do discurso. Podemos lembrar que as imagens não estão simplesmente ali, mas chegam com uma *mise-em-scène* predeterminada, que também inclui um lugar predeterminado para sua percepção, o qual elas guiam por meio de *performance*. (BELTING; HANS, 2001, p73)

A fotografia do artista cego sempre será conceitualmente um registro de sua performance enquanto produtor de imagens visuais e imaginárias, caberá a ele, na construção de sua obra e sua carreira, decidir com o seu trabalho quais serão os espaços discursivos que desejará ocupar.

A força motriz que move o deficiente visual a se dedicar a arte não é diferente da que move qualquer outra pessoa a produzi-la ou apreciá-la. Porém

quando a modalidade artística escolhida, ou com a qual se identifica, vai de encontro com as suas limitações físicas, sua produção expande-se para a sua condição de ser e potencializa a importância do fazer. Suas ações, intrínsecas à sua condição faz com que o fazer esteja sempre discutindo com o que está sendo feito, num jogo infinito de toma lá, dá cá com o espectador, que hora observa o produto, hora observa a produção.

## **Conclusão**

Concluído o trabalho de pesquisa fica perceptível o quanto o advento da cegueira se torna uma condição excludente para o sujeito cego, não apenas do mundo visual, como na fotografia, mas ao mundo da convivência natural com as pessoas e o entorno.

Estar cego não se resume apenas em perder a capacidade sensorial da visão, mas sim perder uma boa parte da capacidade de se relacionar consigo e com o mundo. Se faz necessário, ao sujeito cego, encontrar, sob sua nova condição, novas maneiras de dar novos sentidos às suas vivências.

Cada indivíduo irá se reconstruir de diferentes maneiras, aqui pesquisamos os que buscaram e encontraram na fotografia esse novo reconhecimento identitário, cada um com suas razões, suas missões e formas de desenvolver o seu trabalho.

Pudemos comprovar, através dos diversos exemplos de fotógrafos cegos apresentados, que a cegueira não necessariamente exclui o ser humano do mundo visual, que pode, e nesses casos o fazem, se utilizar de outros sentidos para realizar uma construção visual de uma imagem. E o que percebemos não foram fotografias aleatórias, obedecendo à obviedade capturativa das câmeras, mas construções de linguagens únicas no fazer de cada artista.

Vimos no trabalho de Pete Eckert sua construção etérea de imagens mentais que ele cuidadosamente constrói através de seu light painting. Em Bruce Hall e suas fotografias de macro subaquáticas, a sua busca em enxergar posteriormente aquilo que perdeu enquanto estava presente. No trabalho de João Maia, a busca não apenas na sua própria superação, mas também na superação de outras pessoas com a mesma ou com outras adversidades e sua preocupação em levar sua arte ao público também cego. Na obra de Gerardo Nigenda, a subversão da visão na brincadeira de retomar do público com o braile a visão daquilo que só ele “viu”.

No trabalho de Henry Butler, artista, dentre os apresentados, que teve menor vivência do mundo visual, encontramos talvez a forma mais difícil de buscar a imagem, onde são combinadas todas as informações verbais que consegue, com o

que ele chama de “vibração”, ou seja, o sentimento que ele constrói a respeito da cena que está vivenciando.

Porém, é necessário ressaltar, que mesmo se tratando de uma arte visual, e tendo sua materialidade diretamente exposta, a fotografia realizada pelo cego não se finda na imagem. O resultado do seu trabalho sempre dialoga com o seu fazer e com a sua condição. O sujeito que aprecia seu trabalho, ciente da condição do artista, não está apreciando apenas a imagem exibida, apenas uma boa fotografia, mas também está enxergando, ou tentando enxergar, o inusitado no resultado final, e também sua própria condição de cegueira dentro de tudo aquilo que ele mesmo não pode ver.

Apesar de ter levantado em forma de conjecturas algumas razões para pessoas com deficiência visual ter escolhido a fotografia como meio de expressão, ao analisarmos os artistas e suas obras percebemos que, seja qual tenha sido o caminho que os levaram, a única resposta que parece honesta e correta para tal questionamento é porque eles quiseram isso, e seu sucesso em tal empreitada é tão simplesmente porque não há nada que os impeçam.

A fotografia realizada por cegos impressiona aos que enxergam porque é muito difícil conseguir se imaginar sem a capacidade de enxergar, porém a ausência de tal capacidade não é determinante para impossibilitar o desenvolvimento de uma linguagem visual a partir da vontade e de seus outros sentidos.

## Referências bibliográficas

- **AMARILIAN, Maria Lúcia T.M.** Compreendendo o Cego – Uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias – Casa do Psicólogo – 1997.
- **BARTHES, Roland.** A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- **BECKER, Howard S.** Arte como ação coletiva. In: Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- **BELTING, Hans** – Por uma Antropologia da Imagem
- **CARROL, T.** Blindness, what it is, what it does, and how to live with it: Boston: Little, Brown & Co, 1961.
- **DAMASIO, A.** Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. New York, Avon, 1994.
- **DENIS, M.** Las Imágenes Mentales, Madrid. Siglo XXI editors, 1984.
- **DERRIDA, Jacques & STIEGLER, Bernard** Econographies of Television – Filmed Interviews, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- **DUBOIS, Phillippe:** L'acte photographique et autres essais. Paris: Nathan, 1990
- **FLUSER, Vilém,** 1920 – Filosofia da caixa preta – São Paulo: Hucitec, 1985.
- **GHISI, L.** “Imagens mentais nos sonhos: estudo de caso com dois portadores de deficiência visual, na cidade de Criciúma / SC” em Revista de Iniciação Científica, vol 4, número 1, 2006.
- **JOLY, Martine:** A Imagem e os Signos – Edições 70, LTDA – 2005.
- **KRAUSS, Rosalind.** Le photographique, pour une théorie des écarts . Paris: Macula, 1990.
- **ROSA, A.** Imaginación y Pensamiento en Ciegos. Tesis Doctoral. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 1979.
- **VINHOSA, Luciano:** Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- **VINHOSA, Luciano:** Arte Reflexões no Silêncio entre ruminâncias e experiências. Niterói: PPGCA, 2016.

- **Poiésis** – Publicação do Programa de pós Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense n24 – 2014.

**Filmes:**

- Whispers of Light – Direção de Alberto Resendiz Gómez, FICM, 2008
- Janela da Alma - Direcao de Joao Jardim e Walter Carvalho. Brasil: Europa Filmes, 2002. (73 min).
- Dark Light: The Art of Blind Photographers – Direção de Neil Leifer. EUA: 2009. (30 min.)

**Websites:**

- <http://peteeckert.com/>
- <http://www.gerardonigenda.org.mx>
- <https://www.visualsummit.com/Artist.asp?ArtistID=18976&Akey=GJXBH5T9>
- <http://www.deficienciavisual.pt/indice-textos.htm>
- <http://revistacarbono.com/artigos/06-entrevista-evgen-bavcar/>
- <http://periodicos.unesc.net/index.php/iniciacaocientifica/article/viewArticle/41>
- <https://college.canon.com.br/blog/conheca-joao-maia-o-fotografo-cego-56>