U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

VISUALIDADES DO SENTIR_

Um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão

Cristianne Patrícia Melo Amorim

Tese apresentada na Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto para obtenção
do grau de Doutora em Educação Artística

Orientação_ Profa. Dra. Cristina Ferreira (FBAUP)
Coorientação_ Profa. Dra. Patrícia Azevedo (UFMG)

Porto, 2025.

TESE APRESENTADA E APROVADA NA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO PARA A OBTENÇÂO DO GRAU DE DOUTORA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, NO DIA 18 DE NOVEMBRO DE 2025.

Júri das provas de Doutoramento em Educação Artística:

Presidente: Doutora Susana Cruz Barreto, Professora Associada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Vogais:

- Doutor Jefferson Fernandes Alves, Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil;

- Doutora Vera Lúcia Santiago Araújo, Professora Associada da Universidade Estadual do Ceará, Brasil;

- Doutora Ana Luísa Fernandes Paz, Professora Auxiliar da Universidade de Lisboa;

- Doutora Ana Catarina Moreira Pinto da Fonseca Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

- Doutora Cristina Maria da Silva Pinto Ferreira Fonseca, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Porto, 2025.

À Cle e Cal, minhas irmãs,
minha força.

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu *Porto* aonde quer eu eu vá
Marcelo Melo | Clara Melo | Cledianne Melo | Fátima Melo | Paulo Gonçalves |

Ao acolhimento e orientações dessas mulheres que inspiram
Cristina Ferreira | Patrícia Azevedo |

Aos amigos e amigas que aceitaram vivenciar a fotografia sensorial comigo
Maria da Luz | Sameiro Álvaro | Mário Pereira | Isabel Cardoso | Fábio Cardoso |
Antônio Silva | Marta Macedo | Gonçalo Bizarro | Sandra Carneiro |

As amigas e amigos que ao acreditar em mim, me fizeram acreditar
Paulo Matias | Beatriz Duarte | Jane Oliveira | Michelle Wadja |
Marcella Rodrigues | Sónia Soeiro | Sr. Paulo | Leonel da Costa |
João Maia | Aliu Baio | Marta Coutinho | Alex Oliveira |

Aos que proporcionaram novos saberes
Mário Azevedo | André Alves | Tiago Assis | Tiago Pinho | João Lima |

Ao apoio
DarteCor | Opo'lab | O Sótão da Tia Becas |

Universidade Federal de Campina Grande, UFCG
A realização desta pesquisa tornou-se possível em razão
da existência do Programa de Afastamento para Capacitação
das Universidades Públicas Federais do Brasil |

RESUMO

Em que momento a fotografia acontece? O que a fotografia captura para além do domínio da visão? Como o processo criativo fotográfico se relaciona com a memória e as sensações que o corpo apreende, percebe e sente? Será que o que nos move a fotografar é sempre visual? E se não recorrer a este sentido? É por meio destas inquietações que esta pesquisa de doutoramento se desenvolve, interessada no campo da *fotografia sensorial*, compreendida como instrumento para refletir as *visualidades do sentir,* isto é, nossa capacidade imaginativa e perceptiva. Neste contexto, evidencia-se uma relação entre o visível e o invisível, mediada pela imaginação, memória, os sentidos, as experiências e afetos. A produção fotográfica, portanto, não pode ser resumida à capacidade de enxergar, faz-se necessário expandir nossa compreensão sobre o *ver* e questionar a hegemonia visual. O presente estudo valoriza os processos construtivos, sensoriais e corporais intrínsecos à criação de imagens fotográficas. Para tanto, a realização desta investigação tece um cruzamento entre a pesquisa bibliográfica; experiências fotográficas junto a pessoas com deficiência visual; vivências sensoriais; ensaios em prol da construção de fotografias táteis; criações artístico-investigativas e expositivas. O saber é aqui articulado no campo do *fazer* (Ingold, 2022), e no campo imaginativo, fundamentado na arqueologia do saber das imagens (Didi-Huberman, 2012), adotando-se uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo. É importante mencionar os conceitos de *Interdependência* (Alves, 2015) e *PesquisarCOM* (Morais & Kastrup, 2010) como eixos estruturantes do estudo, especialmente no trabalho desenvolvido junto ao grupo focal de pessoas com cegueira e baixa visão. Com a realização desta investigação, espera-se contribuir com as áreas que atravessam o estudo, tais como: fotografia, fenomenologia, educação e as práticas artísticas, bem como para os debates contemporâneos sobre acessibilidade e inclusão.

Palavras-chave: Fotografia sensorial; Expansão do ver; Inclusão PCDVisual; Acessibilidade.

ABSTRACT

When does photography happen? What does photography capture beyond the domain of vision? How does the photographic creative process relate to memory and the sensations that the body apprehends, perceives, and feels? Is the drive to photograph always rooted in the visual? What if it stems from something beyond this sense? These concerns guide this doctoral research, which focuses on the field of sensory photography, understood as a tool for reflecting on the visualities of feeling—that is, our imaginative and perceptive capacities. It becomes evident that there is a relationship between the visible and the invisible that traverses imagination, memory, senses, experiences, and emotions. Thus, photographic production cannot be reduced to the ability to perceive; it is necessary to expand our understanding of seeing and question the dominance of visual perception. This study values the constructive, sensory, and bodily processes intrinsic to the creation of photographic images. To this end, the writing of this investigation interweaves bibliographic research; photographic experiences with visually impaired people; sensory explorations; Experiments focused on developing tactile photographs; and artistic-investigative and exhibition-based creations. Knowledge is articulated here through doing (Ingold, 2022) and the imaginative realm, drawing on the archaeology of image knowledge (Didi-Huberman, 2012), employing a qualitative, exploratory, and descriptive approach to achieve its objectives. It is important to mention the adoption of the concepts of Interdependence (Alves, 2015) and ResearchWITH (Morais & Kastrup, 2010) as structural axes of the study, particularly in collaboration with the focus group of people with blindness and low vision. This research seeks to contribute to various intersecting fields, including photography, phenomenology, accessibility, inclusion, art education and practices.

Keywords: Sensory photography; Expanding seeing; Visual impairment inclusion; Accessibility.

ÍNDICE

Agradecimentos | v

Resumo | vi

Abstract | vii

Apresentação | Introdução | 11

PARTE UM. Vivências sensoriais, preâmbulo | 22

1.1 “Triangular não é o mesmo que piramidal”
Uma experiência de fotografia sensorial no parque Paulo Vallada | **23**

1.2 Imersão sensorial.
Uma visita tátil(?) ao ateliê DarteCor | **37**

1.3 “Vamos assim”
Fotografando com Aliu Baio | **48**

Documentário fotográfico _ Caderno 01_ Experiência Sensoriais | **63**

Arquivo fotográfico _ Caderno 02A_ Fotografia Sensorial | **80**

PARTE DOIS. Vivências sensoriais táteis, o que vem depois do *con.tato* | 118

2.1 Linhas do simples: Arquivo de profundidade
Placas de foto tátil a partir das fotografias de João Maia | **129**

2.2 Uma metalinguagem do contato/com tato
Placas de foto tátil a partir de uma fotografia de Evgen Bavcar | **136**

2.3 Interdependência e fotografia cruzada: O fazer com
Placas de foto tátil a partir de uma fotografia de Gerardo Nigenda | **145**

2.4 O voar da imaginação
Placas de foto tátil a partir de uma fotografia de Marta Coutinho | **155**

Documentário fotográfico _ Caderno 02B_ Experiência Sensoriais Táteis | **168**

PARTE TRÊS. Vivências fotográficas e sensorialidades, amálgama da percepção | 199

3.1 Apresentar presenças: O primeiro encontro | **205**

3.1.1 Nosso grupo de autores, escritores, fotógrafos(as) | **207**

3.1.2 Fotografias de/para con.tato | **214**

3.2 O retrato das palavras | **223**

3.3 Retratando a si, o meu eu ver | **230**

3.4 Natureza morta? | **234**

3.5 Biblioteca sonora espacial: Meus sons e os sons | **236**

3.6 Rompendo muros | **240**

Documentário fotográfico _ Caderno 03_ Vivências Fotográficas | **249**

PARTE QUATRO. Vivências sensoriais artísticas, a pesquisa em mim | 294

4.1 *Cartografia de textura nós*
Takeover lugar do monte, Ovil | **295**

4.2 *Seria o fragmento o tempo da ruína?*
Takeovers do Arquinho | **302**

4.3 *Confluência de nós, Interdependência*
Concurso internacional de fotografia e inclusão | **310**

4.4 *Caminhar para fotografar o invisível* | **315**

Documentário fotográfico _ Caderno 04_ Experiências Sensoriais Artísticas | **327**

Considerações ~~finais~~ | 364

Referências | 369

Apêndices | 377

Anexos | 385

ABREVIAÇÕES

ACAPO|Porto – Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal, delegação do Porto

NAI.UP – Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto

PCD VISUAL – Pessoa com Deficiência Visual

EXPRESSÕES

re.interpretação: Interpretação e reinterpretação.

re.tocar: Tocar e tocar novamente.

re.parar: Parar e reparar.

con.tato: Contato e com o tato.

re.conhecimento: Conhecer e reconhecer.

Apresentar,
Apresentar-me.

Olá. Me chamo Cristianne Melo, mais conhecida como Cris. Sou brasileira, nordestina, mulher branca, com 1,62m de altura, corpo magro e rosto oval. Meus cabelos são finos, lisos e em pouca quantidade, são de cor castanho médio, geralmente estão soltos e na altura dos ombros. Meus olhos são grandes, arredondados e de cor castanho claro. Minha testa é grande, tenho sobrancelhas escuras e bem-definidas, já meu nariz e minha boca são medianos. Os lábios são finos e raramente uso batom.

Sou uma curiosa para os acontecimentos da vida e dificilmente me dou por satisfeita com a primeira explicação. Sempre gostei de fotografia, recordo-me que quando criança esperava ansiosamente pelas poses/frames não utilizadas nos filmes/películas analógicos que minha mãe comprava para registrar as festas de aniversário. Ao sobrarem, eu as utilizava em minhas "fotos artísticas" que, em resumo, retratavam minha irmã (sete anos mais nova) em posições aleatórias diante de cenários que eu mesma produzia. Este interesse evoluiu ao longo dos anos, levando-me à graduação, atuar no mercado profissional e, posteriormente, à docência no ensino superior. E é neste último contexto que me conecto profundamente com a temática desta investigação.

Para compreender melhor, precisamos voltar para o ano de 2016, quando eu atuava como professora substituta no curso de graduação em Jornalismo na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). No início do referido ano letivo, preparava-me para ministrar as aulas do componente curricular "Linguagem Fotográfica I", na ocasião produzi um material digital com diversas imagens fotográficas a fim de despertar o interesse dos estudantes na área.

A aula transcorria normalmente até a metade do tempo, quando o comportamento de uma aluna chamou minha atenção: ela mantinha a cabeça constantemente abaixada, não me olhava e não participava das discussões. Durante o intervalo, aproximei-me dela para iniciar um diálogo. Foi apenas nesse primeiro contato que percebi sua condição sobre a deficiência visual[1]. Neste instante fui tomada por um

[1] A deficiência visual ocorre quando há perda definitiva ou parcial da visão de forma irreversível em um ou nos dois olhos. As pessoas com deficiência visual podem apresentar cegueira ou baixa visão, de forma congênita (desde o nascimento) ou adquirida. As causas mais comuns são glaucoma, retinopatia diabética, degeneração macular, ambliopia e catarata. Informações importantes e necessárias para a compreensão da deficiência visual, podem ser encontradas em: www.acapo.pt/deficiencia-visual

sentimento de incapacidade e questionei-me: Como estou a mais de uma hora a apresentar imagens sem descrever nenhuma delas? Depois, surgiu-me uma revolta: “Como a coordenação do curso não me avisou? Como não tivemos o mínimo de preparação?” Sentia tensão e mal-estar em todo o meu corpo e pronunciei a única fala que tinha certeza: “Me desculpe”.

Após esse momento, conversamos e expliquei que não tinha conhecimento sobre o ensino da fotografia de forma inclusiva, especialmente para as pessoas com deficiência visual, mas que iria no restante da aula e nas demais, descrever as imagens. Perguntei-lhe como poderia incluí-la nas discussões e atividades ao longo da disciplina. A aluna explicou-me que era uma pessoa com baixa visão[2] e que, se pudesse ter uma tela próxima ao seu rosto, conseguiria visualizar as imagens. Então pensei: “Não quero colocá-la na mesa do professor, não será a solução, pois irei destinar a atenção para ela, causando um desconforto e excluí-la do grupo de estudantes”. Voltei a perguntar-lhe se ela poderia me ajudar, lembro-me de ter lhe dito “Não sei como fazer, vou pesquisar, vou aprender, mas preciso da sua ajuda”.

A aluna tornou-se uma espécie de monitora da disciplina, providenciei cabos de comprimento maior e coloquei o computador em sua mesa habitual, assim ela indicava as situações confortáveis para si e conduzia o tempo de visualização de cada imagem. Nas atividades para fotografar, utilizamos a câmera fotográfica com o ecrã ativado, e, à medida que eu, ela e os demais estudantes íamos nos conhecendo, adaptamos nossas práticas à nossa realidade compartilhada. Os alunos e alunas passaram a descrever as imagens que produziam, incluímos discussões sobre as percepções na fotografia, tivemos encontros para pensar a textura óptica e física, com isso, o momento da captura deixou de refletir o instantâneo para explorar os sentidos.

Sua presença transformou-me enquanto pessoa|professora|investigadora. Na altura interessava-me compreender como descrever as imagens; a tradução e adaptação dos materiais didáticos e mediativos; como explorar os estímulos e leituras perceptivas por meio dos sentidos; bem como desenvolver métodos para a produção de exposições fotográficas acessíveis.

[2] Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), baixa visão é a perda de acuidade visual e/ou campo visual que torna incapaz de realizar as tarefas da vida quotidiana. Impossível de ser recuperada por cirurgias ou uso de lentes. A baixa visão pode ser severa, profunda ou moderada e as pessoas que a apresentam podem enxergar apenas com a visão periférica, visão focal ou visão em túnel, podendo apresentar ainda a perda de contraste ou brilho. Diferente da baixa visão, a cegueira apresenta acuidade visual menor ou igual à 0,1 (10% da visão) e campo visual menor ou igual à 20º no melhor olho.

No final deste componente curricular, apresentamos uma exposição fotográfica acessível na própria instituição de ensino (UEPB, 2016), como também durante o festival de cinema *Festcine Borborema* (2018). Além de exibir as fotografias, também apresentamos uma frase com o conceito da obra, os próprios objetos retratados (para serem tocados) e imagens com texturas para leitura tátil. A visualização de cada obra estava atrelada à leitura destas quatro partes. Todo o projeto foi construído em sala de aula, com materiais acessíveis e de forma coletiva[3].

Três anos depois, no ano de 2019, agora como professora efetiva no curso de graduação de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), coordenei um projeto de extensão universitária acerca da criação fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão[4]. O projeto *A Fotografia e o Sentir* uniu estudantes da graduação em Arte e Mídia aos alunos do IEACN - Instituto de Educação e Assistência aos Cegos do Nordeste, localizado na cidade de Campina Grande - PB.

A realização deste projeto tinha como objetivo ampliar as pesquisas sobre inclusão no campo da fotografia ao desenvolver mecanismos de acessibilidade em prol da captura imagética. No decorrer do ano em questão, procurou-se compreender a presença da multissensorialidade no ato fotográfico, além de explorar diretamente os estímulos auditivos e táteis por meio de maquetes e outros recursos mediativos que antecipavam a prática fotográfica. Nosso interesse centrava-se no processo criativo desenvolvido por cada indivíduo, considerando suas diferentes histórias de vida a partir da deficiência visual[5].

Quanto mais eu participava, refletia e estudava os processos de criação, novas interrogações surgiam, tais como: Em que momento a fotografia acontece? O que a fotografia captura para além do domínio da visão? O que há no espaço entre o fotógrafo e a cena? Como o processo criativo fotográfico se relaciona com a memória e as sensações que o corpo apreende, percebe e sente? Será que o que nos move a fotografar é sempre visual? E se não recorrer a este sentido?

Percebo o paradoxo entre a fotografia e a cegueira, mas esse distanciamento decorre de um entendimento coletivo limitado entre a produção imagética e a

---

[3] Há um artigo sobre esta experiência na revista científica *Arte 21* (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo) e encontra-se disponível neste link: https://revistas.belasartes.br/arte21/article/view/142

[4] A nomenclatura correta corresponde a *Pessoas com Deficiência* (PCD), neste caso *Pessoas com Deficiência Visual* (PCD Visual), podendo também ser *pessoa com cegueira* ou *pessoa com baixa visão*. São pessoas que têm uma condição de deficiência, portanto, não são as deficientes ou pessoas especiais, como outrora foram chamadas.

[5] Há um artigo sobre o projeto *A Fotografia e o Sentir* na revista científica *SCIAS: Educação, Comunicação e Tecnologia* (Universidade Estadual de Minas Gerais, UEMG), disponível neste link: https://revista.uemg.br/index.php/sciasedcomtec/article/view/5555

comunidade de pessoas com cegueira e baixa visão. Restringir o ser humano à sua capacidade de enxergar não é apenas errôneo, mas excludente.

Ao longo das minhas investigações identifiquei mais de 60 nomes de fotógrafos e fotógrafas com deficiência visual que recorrem à fotografia como prática profissional e/ou atividade de ensino, prática artística e/ou para o lazer, e também como ativismo. Essas pessoas e as suas produções fotográficas nos conduzem a compreender uma expansão do ver, considerando a imagem para além do enxergar. Elas promovem uma reflexão sobre as multissensorialidades que escrevem suas histórias. Logo, faz-se importante um processo de escuta, ouvindo histórias marcadas por uma sociedade, que frequentemente, se mostra deficiente e capacitista.

Por um percurso natural das minhas inquietudes, cheguei ao doutoramento de Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para dar continuidade à minha investigação. E pela construção de uma tese inclusiva e interdependente, esta pesquisa contou com a colaboração de dois grupos de pessoas com deficiência visual. O primeiro deles organizado pela Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO, delegação do Porto)[6], em que compreendia cinco participantes, sendo: uma pessoa com cegueira congênita, três com cegueira adquirida e uma com baixa visão. Já o segundo grupo foi organizado pelo Núcleo de Apoio e Inclusão da Universidade do Porto (NAI.UP)[7] e constituía-se de dois estudantes com baixa visão da Faculdade de Letras (FLUP) e dois servidores do próprio NAI.UP com cegueira adquirida e pessoa sem deficiência. Todo o grupo estava enquadrado entre jovens, adultos e idosos, sendo cinco mulheres e quatro homens.

Os convites para participar do projeto doutoral foram distribuídos pelos próprios órgãos envolvidos, eles enviaram para todos os sócios da ACAPO|Porto e comunidade da Universidade do Porto. Infelizmente o número de participantes é pequeno, mas ressalta-se uma resposta significativa de interessados que não puderam participar por questões de trabalho ou horário escolar, além disto, também é preciso considerar a exclusão e isolamento social que estas pessoas sofrem[8]. Contudo, a equipe que se formou contribuiu imensamente para a promoção do pensamento que aqui se desdobra, ao compartilhar seu cotidiano, participar da produção de placas de fotografia tátil e

[6] Página da ACAPO https://www.acapo.pt/
[7] Página do NAI.UP https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1037857
[8] A discussão sobre inclusão, acessibilidade e exclusão é construída ao longo desta tese. Mas, para este ponto em específico, ressalta-se a reflexão de Pagni (2019) desenvolvida na página 196.

coproduzir experiências fotográficas, especialmente por edificarem uma diversidade na condição da deficiência visual.

A partir do panorama apresentado, esta pesquisa de doutoramento se desenvolve, interessada no campo da *fotografia sensorial*, compreendida como instrumento para refletir as *visualidades do sentir,* isto é, nossa capacidade imaginativa e perceptiva. Ao se desenvolver, essa abordagem promove a inclusão, com ênfase, no contexto desta tese com pessoas com deficiência visual.

O estudo valoriza os processos construtivos, sensoriais e corporais intrínsecos à criação de imagens fotográficas. Ainda, apresenta como norte central as seguintes perguntas: Como as fotografias produzidas pelas pessoas com cegueira e baixa visão podem subverter este capitalismo das imagens e apontar caminhos para um olhar interior? Como o ato fotográfico e as cenas expostas podem questionar o enxergar vazio/sintético?

A edificação desta pesquisa promove o intercâmbio dos campos da imagem fotográfica, filosofia da fotografia, fenomenologia, da própria arte, inclusão e educação artística. A interdisciplinaridade, desenvolvida de maneira orgânica ao longo do estudo, possibilitou um hibridismo que ampara as especificidades de cada área, ao mesmo tempo em que promove uma confluência frutífera ao conhecimento.

Desta maneira, no desenvolvimento desta investigação e esclarecendo seu percurso metodológico, é possível compreender a fotografia como um instrumento de pesquisa, mas também como objeto de estudo, manifestação artística, ferramenta política, além de meio promotor de relações interpessoais e intrapessoais. Logo, a investigação acontece *com* a fotografia, *por meio* da fotografia e *sobre* a fotografia, observando-a como instrumento reflexivo em prol da expansão da compreensão sobre o ver, embasado em seus processos sensoriais, de visualidades e inclusão.

Conforme Didi-Huberman (2012), a imagem apresenta-se como *rastro*, como um traço indicativo do tempo que almejou tocar, tempo este que é lido no presente, mas composto de outros suplementares. Assim, este arquivo (no nosso caso fotográfico), não é um simples corte dos aspectos visíveis no mundo, a imagem nos toca e por esta razão arde, queima e deixa cinzas. Desta forma, a fotografia possui natureza lacunar e para estudar tais intervalos, recorre-se à arqueologia do saber das imagens, ancorada em dois campos: *I) o imaginativo*: que explora as percepções e tem capacidade construtiva; e *II) a montagem*: reorganização histórica, teórica e dialética. Logo, interessa-nos

principalmente, às questões presentes no campo *imaginativo*, uma vez que expande nosso entendimento sobre a criação da própria linguagem fotográfica.

Frente à consciência dessa escolha, o processo investigativo esteve ancorado na *pesquisa bibliográfica,* no modelo heurístico para localização e seleção de fontes, cuja sistematização deste âmbito objetivou a compreensão do cenário da investigação, em uma pesquisa científica e analítica. Com ela foi possível, no âmbito mais geral, localizar e compreender teorias que edificaram o alicerce sobre a expansão do ver, observando a subversão ao oculocentrismo e sobre a fenomenologia da percepção no relacionamento *entre* e *com* pessoas com deficiência visual.

Já a *bibliografia de caráter específico* debruçou-se sobre encontrar fotógrafos(as) com deficiência visual; descrever e analisar os processos construtivos já desenvolvidos por eles(as) a fim de criar uma biblioteca de referências; aprender com alguns projetos científicos ou sociais que assemelham-se nos interesses deste estudo; estudar e analisar as sensorialidades envolvidas no processo fotográfico; pesquisar diferentes técnicas e materiais sobre fotografias táteis; bem como pesquisar a acessibilidade enquanto paradoxo de inclusão e exclusão na área da fotografia.

Alguns conceitos filosóficos sobre a fotografia e a inclusão social promovidos pelos próprios fotógrafos PCD Visual contribuíram imenso para a edificação do pensamento. A pesquisa procurou por fontes escritas, imagéticas (fotografias sensoriais por PCD Visual) e orais, como algumas entrevistas semi estruturadas e diálogos que ocorreram ao longo do estudo. Pontua-se que não há uma busca quantitativa de dados, mas uma abordagem essencialmente qualitativa, em que procura-se compreender e aprofundar os fenômenos da natureza aplicada.

Conforme (Sampieri; Collado; Lucio, 2013) tal enfoque permite compreender "a perspectiva dos participantes (indivíduos ou grupos pequenos de pessoas que serão pesquisados) sobre os fenômenos que os rodeiam, aprofundar em suas experiências, pontos de vista, opiniões e significados" (2013, p.376). Como será apresentado a partir das vivências fotográficas que compõem esta tese.

Interessante observar o pensamento semelhante ao apresentado por Amado (2017) quanto esclarece que a pesquisa qualitativa tem como objeto obter juntos dos participantes por amostra não estatísticas, casos individuais ou múltiplos "a informação e a compreensão (o sentido) de certos comportamentos, emoções, modos de ser, de estar e de pensar (modos de viver e de construir a vida)" tendo em conta contextos humanos, como institucionais, sociais e culturais (Amado, 2017, p. 17).

Em relação à abordagem quanto ao objeto não encontra-se centrada em um tipo, pois recorre a *descrição* de acontecimentos, mas também busca *explorar* os fenômenos para além da superfície. Como já demonstrado nas partes um e dois da tese, recorreu-se a métodos como experimentos, entrevistas, observação e grupo focal (explicado na parte três da tese).

Sabe-se que tais etapas metodológicas não são excludentes, elas não acontecem isoladamente, tampouco de forma linear, por esta razão as ações foram, muitas vezes, simultâneas, e neste grande sistema orgânico que compõem a tese, as práticas, os métodos e as pesquisas científicas se unem e complementam-se. Como por exemplo, a pesquisa bibliográfica sobre a fenomenologia e os experimentos com o restaurador Leonel da Costa (Parte 01), ou ainda, os estudos sobre a memória e a vivência fotográfica junto à Aliu Baio (Parte 01), entre outras confluências que envolveram a leitura, o fazer ensaístico e a análise das placas de fotografia tátil (Parte 02).

Contudo, neste estudo, os experimentos também são encarados como uma construção do saber, bem como são meios para *pensar* por intermédio do *fazer* e não somente *fazer* por meio do *pensamento*, conforme nos ajuda a refletir Ingold (2022) "em instituições educacionais avançadas, tendem a colocar teóricos e práticos em lados opostos da cerca acadêmica. No entanto, penso também que fazer coisas seja equivalente a um processo de crescimento" (2022, p.12). Este mesmo autor ressalta que o mero fornecimento de informações não garante o conhecimento, e nem mesmo o entendimento, para ele "é observando, ouvindo e sentido - prestando atenção ao que o mundo quer nos dizer - que aprendemos." (Ingold, 2022, p.15).

Assim, perante este cenário, buscou-se organizar esta investigação a partir da junção das experiências vividas e do referencial teórico, agrupados a partir da temática e não na ordem dos fatos. A investigação encontra-se dividida em quatro partes para a sua produção verbal, elas contém subtópicos separados por vivências pessoais que ocorrem ao longo do doutoramento. Cada um destes tópicos são iniciados com a descrição detalhada do acontecimento e apenas após são teorizados, tal escolha justifica-se pelo interesse de promover a experiência da recepção por meio da descrição verbal, sem imagens, buscando explorar os fenômenos de forma inclusiva. Viver depois teorizar. Assim, temos a seguinte estrutura:

Parte um | Vivências sensoriais, preâmbulo. Este capítulo inicial aborda três vivências ocorridas no final do ano de 2021 e ao longo de 2022. Elas foram fundamentais para auxiliar na definição e delimitação do meu campo de estudo. Tais

experiências, de forma física e mental, reativaram meu contato com as questões centrais da pesquisa após o período da pandemia de COVID-19. As vivências abordam a acessibilidade na prática fotográfica ao promover uma ação sem enxergar, a leitura tátil sobre uma visita à um ateliê de restauração e um convívio com um fotógrafo PCD Visual (Pessoa com Deficiência Visual) para criar imagens fotográficas.

A partir delas iniciou-se uma reflexão sobre a própria fotografia sensorial, deslocada da visão e dos suportes tradicionais, refletiu-se sobre a consciência senciente e como esta atravessa as corporalidades, além do pensamento atrelado à memória na relação perceptiva, histórica e afetiva. Neste primeiro capítulo, é possível perceber que a investigação se desenvolve em conexão com o referencial teórico, e que este formato de apresentação do conteúdo, a narrativa descritiva da experiência pessoal integrada posteriormente ao referencial teórico, é repetido ao longo de toda a tese.

Parte dois | Vivências sensoriais táteis, o que vem depois do con.tato. Nessa parte, o processo de releitura e adaptação de fotografias imagéticas para fotos táteis é descrito, analisado, refletido e referenciado. São cinco exemplos de fotografias táteis a partir de cinco imagens produzidas por fotógrafos(as) PCDVisual, elas apresentam técnicas, matérias, linguagens e métodos experimentais, em que o maquínico e a manualidade são relacionados e discutidos.

É também neste capítulo que estuda-se o processo criativo de alguns fotógrafos(as) PCDVisual localizados na pesquisa, equacionando em conjunto para construir um arcabouço teórico inclusivo. Além disto, a leitura e o trabalho junto às pessoas com cegueira e baixa visão promove uma reflexão mais profunda sobre o fazer colaborativo, oferecendo caminhos para interpretações individuais, na promoção *do que estar por sentir* e não do *já sentido*, como nos atenta Perniola (1993).

Parte três | Vivências fotográficas e sensorialidades, amálgama da percepção. Nesta parte é descrito e teorizado encontros para produzir a fotografia sensorial. Tais vivências foram desenvolvidas em colaboração com a Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO, Porto) e o Núcleo de Apoio e Inclusão da Universidade do Porto (NAI.UP) e constituem-se como um espaço ensaístico junto às pessoas com cegueira e baixa visão, por meio de um grupo focal.

Agrupadas em seis partes, as sessões realizadas entre os anos de 2022 e 2023 estimularam a potência dos sentidos, das corporalidades, dos encontros, promovendo uma relação de acolhimento, troca, inclusão, bem como impulsionando a autonomia criativa e os sujeitos como proponentes da ação. As reflexões que surgiram desses

encontros configuram-se como estruturais para o entendimento das *visualidades do sentir*, *expansão do ver* e para o desenvolvimento da fotografia sensorial e inclusiva. Nós experimentamos o paradoxo fotografia/cegueira ao tatear câmeras fotográficas e fotografias físicas, ao construir representações do outro, mas também de nós mesmos (escolhendo como desejamos ser apresentados), bem como capturamos aromas, sons e sabores. As imagens técnicas e programadas foram apresentadas para depois serem questionadas, para serem expandidas.

Para a estruturação destas experiências, trabalhou-se a partir das reflexões de Ingold (2022), na qual verifica-se uma investigação antropológica ao aprender *com*, numa observação atenta e próxima, logo, aprender *com* os participantes e *a partir* deles, e também *com* o *fazer* fotográfico, no qual a pesquisa avança no processo e efetua transformações dentro dele. Neste sentido, há uma conexão com o conceito inclusivo de *Interdependência*, que propõe um conhecimento produzido *com* o outro, e não *para* o outro, ou *no lugar* do outro (Alves, 2015). Ainda, recorreu-se ao *pesquisarCOM* - método inclusivo ao PCD Visual e que se faz *com o outro* e não *sobre* o outro (Morais & Kastrup, 2010).

Parte quatro | Vivências sensoriais artísticas, a pesquisa em mim. Nesta última parte, a prática artística é reforçada enquanto dispositivo de investigação. A fotografia atravessa e potencializa poéticas sensoriais, gestuais, de esquecimento, arruinamento e de destruição, são momentos sensíveis percebidos como encontros e descobertas. Assim, por meio de quatro produções artísticas é possível compreender como a pesquisa doutoral condiciona as obras artísticas que realizei e, no sentido inverso, como as obras direcionam o estudo. Nessas interrelações, imbricamentos e confluências, solidifica-se minha formação doutoral, profissional, artística e pessoal nestes quatro anos. Encontra-se aqui uma reflexão de como a investigação atravessou-me e materializou-se.

Como dito, embora apresentada de forma linear, a execução desta tese não seguiu tal formato. Como por exemplo, algumas placas de fotografia táteis foram elaboradas simultaneamente às vivências, já que pressupunham o auxílio do grupo. Ainda, algumas produções artísticas ocorreram intercaladas aos encontros de vivências fotográficas, uma vez que a motivação para sua realização não apresentava tempo indicado para acontecer. Deste mesmo modo, o pensamento também não se desenvolveu na linearidade, por esta razão, as teorias e os argumentos podem reaparecer no texto, sendo indicados e referenciados novamente.

É importante pontuar que, ao longo do texto, optou-se pela descrição textual detalhada no lugar das fotografias como um estímulo de inclusão, acessibilidade e imaginação. No entanto, para os leitores que almejam enxergar as imagens, elaborou-se quatro cadernos de documentação fotográfica que dialogam com as partes escritas da tese[9]. São fotografias documentais que registram os processos desenvolvidos, bem como algumas imagens produzidas pelos próprios participantes das vivências.

Existe uma exceção: trata-se do *Caderno 2A_ Fotografia Sensorial* que aborda imagens produzidas por fotógrafos(as) PCD Visual que são citados ao longo da tese. Suas imagens foram agrupadas na ordem em que os(as) artistas são mencionados no texto verbal. O material visual encontra-se no final de cada parte correspondente é referenciado ao longo da escrita. Desta forma, aos interessados: sintam-se livres para acessá-los. Entretanto, ressalta-se que a compreensão desta pesquisa não requer tal visualização.

Pensando na autonomia das partes verbal e não-verbal, os documentários fotográficos são como uma escrita pictórica com narrativa própria. Foram diagramados em prol de um discurso do fluxo dos acontecimentos, mas ancorados na poética, por esta razão existem imagens que ocupam toda a página, ou foram agrupadas, justapostas. Os documentários apresentam pouquíssimo texto, priorizando apenas a indicação do(a) autor(a) das fotografias, e quando não há, tratam de dados da tese de minha autoria. Sua leitura também pode ser feita de forma individualizada, antes mesmo do texto, como o(a) leitor(a) preferir.

Todo este arquivo digital é acessível. Nos metadados das imagens, há descrições (texto alternativo) que serão lidas pelos leitores de tela, são mais de 300 imagens descritas e acessíveis ao leitor PCD Visual. Também é possível aumentar o tamanho da fonte durante a leitura. Os títulos e subtítulos são links para o índice, e, seguindo essa mesma lógica, ao fim de cada parte, há um botão para voltar ao sumário, já os sites e portais referenciados nas notas de rodapé encontram-se destacados em azul para indicar a existência da hiperligação (link). Interessa-me, é coerente e político, que a leitura desta investigação seja inclusiva para as pessoas com deficiência visual. Por esta mesma razão, por exemplo, realizei a minha autodescrição no início desta introdução.

Então como ler esta tese?

---

[9]A existência dos documentários fotográficos e a construção das narrativas poéticas que se fazem presentes, contaram com a colaboração dedicada e atenta da Profa. Dra. Patrícia Azevedo, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que atuou como coorientadora desta tese.

Primeiro, faz-se necessário compreender que há uma proposta para experienciar um modo de leitura inclusiva, distanciando-se da necessidade de enxergar imagens junto ao corpo do texto verbal. Depois, estar aberto para caminhar junto comigo nas vivências descritas, fazendo o exercício de imaginar pessoas, lugares, cenários, fatos, fotografias. Por fim, perceber como a experimentação faz parte do encontrar, aprender, desaprender, do sentir e criar, e ao constituir a metodologia e o conhecimento, a experiência é vivida, relatada é posteriormente teorizada. Trata-se do encontro da literatura e do texto acadêmico, ainda, da poesia e da teoria, mescladas, imbricadas, conceituais. Isto é, a escrita desta investigação articula um cruzamento entre a pesquisa bibliográfica e um memorial descritivo das ações, pois é valorizado os relatos vividos, experimentados, artísticos e construtores do saber.

Como nos esclarece Camila Alves (2020), há no texto uma forma de recontar as histórias que não foram programadas e nem poderiam ser, pois histórias acontecem e não chegam prontas, são relatadas para novas experiências. “Histórias estão sempre por vir, histórias só se dão no encontro” (Alves, 2020, p.29).

Diante deste panorama, há aqui algumas sugestões: o(a) leitor(a) pode ler toda a tese na sequência das páginas, ou seja, primeiro o texto verbal (relato da experiência + teoria) e depois não verbal. Pode ainda, ler todo o material escrito e só depois delongar-se nas imagens, como ler um livro e depois ver a releitura no cinema; também é possível observar todos os cadernos de imagens para só depois ler o texto; bem como o(a) leitor(a) pode deixar a imaginação tomar conta da experiência e não visualizar nenhuma das imagens.

Em diversas ocasiões, o leitor ou a leitora se deparará com um texto pessoal, descritivo, repleto de sensações, inquietudes, dúvidas e sentimentos. Por isso, esta tese é um convite para conhecer minha história com a fotografia sensorial, uma narrativa permeada por leituras, teorias e reflexões, mas, sobretudo, construída por meio dos encontros, das vivências e do sentir. Na verdade, esta pesquisa retrata uma porção dessa trajetória, na qual o doutoramento não se configura como o início e espero que não seja o fim.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para a parte um

PARTE UM

Vivências sensoriais,
preâmbulo.

Fica sempre em nós um tanto das experiências que vivemos, dos livros que lemos, das coisas que aprendemos. Ao propor esta investigação de doutoramento não me encontrava diante de um cenário inesperado, tampouco perante um enigma indecifrável, o sistema operante da fotografia hegemonicamente visual tornou-se um estranhamento, meu corpo e minha mente inquieta-se com a fotografia sensorial e por estas razões almejava compreender mais sobre sua existência e seus processos.

Tais vivências anteriores - narradas na introdução - além de desconstruir o intelectualismo como o único caminho legítimo para o pensamento crítico, consolidaram uma prática fotográfica conduzida pelos sentidos e pelas percepções, capaz de ir além do ato de enxergar, recorrendo ao corpo e suas relações multissensoriais. Instaurava-se em mim a compreensão de um caminho subversivo às normas canônicas da área, distante da prática instrumentalizada que se solidificou na propagação de aspectos técnicos, regras compositivas e metodologias analíticas.

Neste panorama, o pensamento se alinha ao conceito de *fotografia sensorial*, aplicado para criações fotográficas que exploram as possibilidades sensoriais, ampliando a compreensão tradicional da fotografia. Matt Daw (2013), esclarece que a fotografia sensorial envolve uma experiência fotográfica que ultrapassa a visão, tornando-se acessível e frequentemente produzida por pessoas com deficiência visual. De acordo com Daw, pessoas com cegueira e baixa visão criam fotos como um ato de comunicação, seja para celebrar acontecimentos ou compartilhar aspectos do cotidiano. Posteriormente, essas experiências podem ser revividas por meio da materialidade das imagens produzidas, o que possibilita a interação e o diálogo com amigos e familiares.

O termo também é utilizado pela organização mexicana sem fins lucrativos SOE[10] (*sight of emotion / ojos que sienten*), que pensa a fotografia sensorial como uma ferramenta de comunicação potente ao permitir que as pessoas com deficiência visual se expressem, bem como sejam vistas e ouvidas. A SOE compreende e divulga a fotografia

[10] Fundada no ano de 2006 por Gina Badenoch, a SOE oferece um curso de fotografia sensorial às pessoas com deficiência visual, que resulta em exposições e financiamento para o próprio projeto. Além disso, a organização também promove treinamento pessoal e profissional. Para a comunidade em geral, a SOE cria eventos ao escuro como jantares, degustação de cerveja e concertos musicais. Informações disponíveis no site www.ojosquesienten.com

sensorial como um mecanismo para o autoconhecimento, rompendo os limites e abrindo novas possibilidades de pensamento.

Assim, minhas experiências e pesquisas apontaram um caminho a ser seguido: a expansão do ver, tanto por meio da fenomenologia fotográfica sensorial, como pelas narrativas de fotógrafos e fotógrafas com deficiência visual. Algumas premissas já se delineavam com clareza e foram responsáveis pelos primeiros passos desta investigação doutoral. À saber: I- A visão não é o único sentido responsável pelo ato fotográfico; II- O corpo humano produz o sentir e é meio receptor do sensível; III- A fotografia é o processo criativo e não uma imagem exposta. Perante este cenário, é neste primeiro capítulo que estes argumentos são refletidos e explorados a partir de três vivências ensaísticas que ocorreram no começo do doutoramento. Iniciemos.

1.1 "Triangular não é o mesmo que piramidal" Uma experiência de fotografia sensorial no parque Paulo Valada

12 de dezembro de 2021
Porto, Portugal.

No âmbito da pós-graduação, a explicação do projeto de pesquisa é uma atividade recorrente. Para isso, comumente se repete um breve resumo de palavras memorizadas com os principais argumentos, assim também o fazia e faço. No entanto, à medida que minha investigação avançava, especialmente no final do primeiro ano doutoral, e ao estabelecer contato com pessoas do campo artístico, percebi que as palavras não abarcavam tudo que almejava transmitir. Tal fato tornou-se evidente ao conhecer o restaurador Leonel da Costa[11] que se prontificou a colaborar com a criação de fotografias táteis[12]. Naquele momento compreendi que uma explicação verbal não seria suficiente, embora já tivesse apresentado o projeto através das palavras, reconheci a importância de envolvê-lo sensorialmente em minha investigação para que ele pudesse contribuir com maior profundidade.

Para esta iniciativa, decidi replicar a metodologia desenvolvida no projeto "A Fotografia e o Sentir" (UFCG, 2019). Na ocasião, foi construída uma maquete tátil e sonora com o intuito de apresentar o local antes mesmo de ser fotografado. Esse

[11] Leonel da Costa tem formação e especialização em Conservação e Restauração, também é fundador do ateliê *Dartecor*, especializado na produção de tintas a óleo artesanais a partir de técnicas e materiais renascentistas. Site do ateliê: pt.dartecor.com

[12] Neste projeto doutoral, o termo fotografias táteis refere-se às fotografias visuais que foram transferidas para a linguagem tátil a partir de diferentes métodos e materiais, permitindo à pessoa com deficiência visual uma leitura do conteúdo. Tais produções serão aprofundadas na parte dois desta tese.

instrumento mediativo gerava uma simulação tátil das edificações, jardins, ruas e acessos para locomoção, enquanto oferecia uma experiência auditiva ao incorporar paisagens sonoras captadas no mesmo horário em que a experiência fotográfica iria ocorrer. Assim, ouvia-se o lugar à medida que o compreendia por meio das informações táteis, num processo fenomenológico, ausente da comunicação verbal.

No projeto referido, os estudantes com deficiência visual exploraram a maquete em seu próprio ritmo. Eles examinaram a particularidade de cada textura e elemento volumétrico, e somente após essa exploração detalhada é que compreendiam o conjunto - em um movimento oposto à percepção visual, que normalmente se dá do todo para os detalhes. Quando presentes fisicamente no local, os estudantes com cegueira ou baixa visão utilizaram o sistema cinestésico e suas percepções sensoriais para estabelecer associações com a maquete. Seus sentidos apurados construíam um caminho para o entendimento, permitindo-lhes dominar o espaço que seria posteriormente fotografado.

A produção das fotografias iniciava-se com a leitura da maquete e materializava-se na captura imagética produzida no local representado. Importante ressaltar a existência de outros recursos presentes neste processo, como o uso dos mecanismos de acessibilidade disponíveis nos smartphones, a presença dos estudantes monitores do projeto que descreviam as cenas enquadradas sempre que solicitado, além da assistência na mobilidade e locomoção dos participantes, quando necessário.

Então, a partir deste conhecimento processual, no dia 12 de dezembro de 2021 propus ao restaurador Leonel da Costa uma vivência de fotografia sensorial no parque Infantil e Desportivo Jardim Paulo Vallada, localizado no Bonfim, na cidade do Porto, Portugal. Este parque ocupa um lugar especial na minha trajetória com a cidade, visto que vivi por oito meses em suas proximidades, frequentava-o diariamente para caminhadas e momentos tranquilos de leitura.

Acompanhei algumas atividades que aconteciam ali, desenvolvendo uma relação afetiva com o local. Conheço seus caminhos, a distribuição dos espaços, o nivelamento do solo, o bosque das árvores e o movimento das pessoas que o frequentavam. Em muitas ocasiões, o parque também foi cenário de longas conversas telefônicas com minha família e amigas.

Diante desse cenário, a escolha do Parque Paulo Vallada como local para esta primeira experiência foi tanto natural, quanto significativa e apropriada. Para a estruturação da vivência, iniciei um estudo sobre o parque, logo, passei a observá-lo com maior atenção e a me envolver em momentos sensoriais, tais como permanecer em

silêncio para ouvir seus sons e explorar as diferentes texturas (como as presentes nas árvores, folhas, frutos, relvado/gramado, também situadas no solo das quadras esportivas e dos espaços de recreação). Observei atentamente o comportamento das pessoas, das crianças e dos animais que frequentam o parque.

Em alguns dias, realizei fotografias de maneira despretensiosa, para isto recorri a uma câmera analógica, uma vez que não me interessava visualizar os resultados. Preparei o equipamento para a fotografia macro, com o objetivo de observar os detalhes da flora, utilizando a câmera como se fosse um microscópio, muitas vezes apenas observava o enquadramento e não disparava o obturador. É curioso recordar que algum tempo depois utilizei novamente a mesma película para criar imagens em dupla exposição e, ainda mais tarde, revelei o filme. Nestas lacunas temporais, eu já havia praticamente esquecido do material, talvez nem fosse necessário revelá-lo, pois meu interesse se concentrava no ato de olhar através do visor do equipamento. No entanto, ao ter contato com as imagens, me deparei com novas perspectivas sobre o parque.

Seguindo o estudo, busquei notícias e publicações científicas acerca do local. Neste estágio, foi interessante perceber como um espaço relativamente pequeno, quando comparado a outros parques da cidade, pode oferecer uma ampla gama de informações sobre o comportamento humano e sua relação com a natureza e a cidade.

O parque Paulo Vallada foi construído em meados dos anos 80, apresenta uma área triangular de 1,5 hectares e combina áreas de lazer, recreação e de desporto. Ele também é conhecido como Jardim das Pedras, pois contém inúmeras esculturas de pedras medianas agrupadas em trio e distribuídas ao longo do parque. Tal produção foi realizada pelo artista japonês Minaro Niizuma, como resultado de um Simpósio Internacional de Escultura em Pedra realizado no Porto, no ano de 1985. Existe ainda duas peças mais emblemáticas que foram colocadas nas extremidades, poente e nascente, e que funcionam como pontos focais do espaço cuja modelação forma um vale na zona central, sinalizando o talvegue por onde ocorreu a Ribeira do Poço das Patas, atualmente canalizada (Farinha Marques; et al., 2013).

Atualmente, a flora do parque ocupa 92,7% da sua área total, composta principalmente por árvores exóticas que formam um bosque em suas margens, além de um extenso relvado central e algumas espécies invasoras que acrescentam diferentes tons de verde à paisagem. Já sua fauna é marcada, principalmente, pela presença de aves e borboletas (Gomes, 2014). Além dessas espécies, o parque é constantemente

frequentado por vários cães, que desfrutam do relvado e dos dois parques caninos inaugurados no ano de 2019.

O parque ainda contém uma praceta quadrada e sobrelevada, um pequeno campo de futebol, uma mini quadra de basquete, brinquedos e vários equipamentos desportivos dispersos por todo o espaço. Já em relação às edificações, na margem inferior - à leste - do parque encontra-se o Centro Ana Sullivan (Associação dos Amigos das Deficiências Intelectuais e Desenvolvimentais), uma torre residencial com treze andares e um acesso ao estacionamento subterrâneo. Considerável perceber como todas estas informações, sensoriais e descritivas, criaram o meu imaginário sobre o local e, ao serem compartilhadas tornam-se matéria-prima para imagens.

O próximo passo foi a criação de um mapa tátil do parque, seguindo a mesma metodologia utilizada no projeto "A Fotografia e o Sentir" (UFCG, 2019), mas recorrendo a materiais de fácil acesso e baixo custo. Iniciei capturando a tela do computador com o mapa do parque fornecido pelo *Google Maps*, em seguida imprimi o mapa em tamanho A4 - que oferece uma área propícia para a leitura tátil com as duas mãos. Posteriormente, adicionei diferentes texturas ao mapa para destacar informações que considerei importantes, como também para facilitar a compreensão do espaço. Neste panorama, é significativo notar, que a construção do mapa tátil é também minha leitura do lugar, e esta tradução move-se a partir da minha vivência com o espaço, das pesquisas lidas e dos objetivos da ação.

Para identificar a área ocupada pelo parque, as ruas em seu entorno e as entradas de acesso, sobrepus às marcações visuais uma fita adesiva transparente com textura pontilhada. As edificações de blocos de concreto foram representadas por papel cartão de gramatura elevada, já para as áreas das quadras esportivas e parques caninos, adicionei a própria areia destes espaços. O espaço ocupado pelo bosque foi preenchido com cola de silicone, enquanto as duas esculturas principais de pedra foram representadas com papel alumínio amassado, que proporcionava uma textura áspera.

É relevante observar, no estágio relatado da pesquisa, como a semelhança com o aspecto visual influenciou o processo de criação do mapa tátil, incluindo o uso de materiais do próprio espaço, no que se refere a utilização da areia das áreas representadas, bem como a associação das cores e textura do papel alumínio com as rochas. Tal fato deve-se à tentativa de estabelecer uma conexão mais direta entre a representação tátil e o ambiente físico, aproximando-a da realidade do espaço, portanto observa-se uma dependência da linguagem visual mesmo no aparato tátil.

No dia agendado para a vivência, 12 de dezembro de 2021, encontrei o Leonel nas proximidades do parque, solicitei que fechasse os olhos e o conduzi até a praça central. Lá, sentados em um dos bancos de madeira, apresentei o mapa tátil. Inicialmente ele o explorou em silêncio, lendo pacientemente cada textura, seus dedos faziam e refaziam um caminho imaginário. Após esse momento de exploração autônoma, comecei a guiar suas mãos pelo mapa, explicando cada área, o significado de cada textura e o que elas representavam, já que o mapa não apresentava legenda. Importante pontuar que apesar de ter sido confeccionado com materiais simples e por meio de uma produção artesanal, o mapa tátil comunicou as características do espaço e atendeu as expectativas.

Compartilhei verbalmente as informações já mencionadas neste texto sobre o parque, citei a diversidade de pássaros presentes e recordei o estudo de Gomes (2014) que identificou dez espécies diferentes, das quais sete possuem cantos distintos e menos comuns em comparação aos dos pombos urbanos. Leonel permanecia de olhos fechados e esteve em silêncio por um momento, parecia procurar cada um destes cantos, mas com um ouvido pouco treinado para essa tarefa, falhou em sua primeira tentativa. Confesso que também nunca consegui identificar e diferenciar todos esses sons.

Então, perguntei ao Leonel qual das imagens mentais (que ele realizou a partir da leitura do mapa) desejava capturar por meio da câmera do *smartphone*. O restaurador interessou-se pela escultura piramidal presente na extremidade leste do parque. Então, a partir deste desejo caminhamos até o local. Ele permanecia de olhos fechados e movia-se segurando o meu braço direito, caminhamos bem devagar. Durante o percurso, paramos para que ele pudesse tocar no caule das árvores, recolhi sementes e folhas do chão para que pudesse explorar, para tocar nas diferentes texturas e tamanhos, perceber os sons que produzem ao toque, sentir o aroma promovido por este manusear.

Percebi que o som das pessoas caminhando e das crianças correndo o fez parar por alguns segundos. Ao longo da condução eu descrevia o ambiente, a paisagem que via, o que continha e acontecia. Também indicava o caminho a seguir, se para direita ou esquerda[13] por exemplo, estava a levar em consideração a menor quantidade de barreiras físicas no percurso. Leonel fez o caminho e experienciou o ambiente guiado pelo meu olhar.

[13] Tal indicação de direção, se direita ou esquerda, é uma recomendação em prol da inclusão ao explicar com clareza o caminho a ser seguido, indicando também a metragem ou as distâncias. Também recomenda-se evitar informações vagas, como “por aqui” ou “por ali”.

Ao chegarmos diante da escultura de pedra iniciei um processo de audiodescrição[14] da mesma, comuniquei algo como: “A escultura encontra-se localizada no meio de um relvado, não há nada muito próximo ao seu entorno. Ela é triangular e apresenta sete linhas composta por várias pedras dispostas lado a lado, a quantidade de pedras diminui à medida que se erguem. São grandes blocos de rochas que medem aproximadamente um metro de comprimento. Mas, a escultura não é um bloco único. Ela encontra-se dividida em duas partes desproporcionais, uma bem maior do que a outra. A menor está alinhada em um ângulo menor que 180º, mas é bem próximo a isto. O encontro destas linhas é perceptível, pode-se ver uma espécie de quina”.

O restaurador não se deu por satisfeito com a minha descrição inicial, pois não compreendeu completamente o formato e a angulação das partes da escultura, então nos aproximamos para que ele pudesse tocá-la diretamente. Ele circulou por todo o monumento orientado pelo toque e explorou os detalhes. Ao fazer isso, percebeu o tamanho dos blocos de pedra que compunham o empilhamento mencionado e identificou o ponto de junção das duas partes. Somente após toda a experiência sensorial, Leonel decidiu quais as fotografias desejava materializar.

Para isto, perguntou-me onde o sol estava localizado naquele momento, já que pelo horário, ele sabia que estávamos próximos ao pôr do sol. Rotacionei seu corpo em direção ao sol e expliquei que, naquela posição, ele estava de frente para a luz. Ele então pediu que eu descrevesse a imagem que aparecia no visor do celular, pois não estávamos utilizando o recurso de acessibilidade, e por isso, não havia um leitor de tela disponível. Descrevi a imagem e Leonel percebeu que a escultura não estava completamente enquadrada. Então ele recuou até que a escultura estivesse inteiramente dentro do enquadramento desejado.

Neste momento expliquei que pessoas com cegueira ou baixa visão criam outras referências sensoriais para fotografar, e então comentei a relação entre a quantidade de passos e o enquadramento, especialmente na composição de pessoas e cenário. Esclareci que, geralmente, para capturar uma pessoa em primeiro plano (busto para cima) ou plano médio (cintura para cima) conta-se de três a cinco passos para trás, já para enquadrar em plano inteiro (corpo inteiro) dar-se em média oito passos, podendo certificar-se da distância através da propagação do som ao conversar com o sujeito a ser fotografado.

[14]Farias Júnior e Vera Lúcia Araújo (2023), citam a audiodescrição “como um meio de traduzir as impressões visuais de um objeto em palavras, ou seja, é uma tradução intersemiótica – entre meios semióticos distintos” (Aderaldo, 2014 citado por Araújo e Júnior, 2023, p. 10).

Tal entendimento foi adquirido com experiências anteriores, bem como por meio do estudo dos processos criativos de fotógrafos(as) com deficiência visual, como por exemplo, o fotógrafo brasileiro com baixa visão congênita Teco Barbero. Em reportagem jornalística[15], Teco - como é conhecido - explica sua história e as características da sua visão residual, além de descrever seu método para fotografar pessoas que recorre a contagem de passos, a verificação pelo som, bem como usa a distância do seu braço até o ombro do fotografado para realizar fotos em *close*. São processos, em sua grande maioria, táteis e sonoros, mas que não excluem os demais sentidos presentes, como o aroma que pode tornar-se mais ou menos intenso a partir da distância entre o fotógrafo e o sujeito fotografado.

O restaurador, Leonel, produziu sua primeira imagem. Na fotografia, o monumento é visto de forma lateral, quase centralizado na composição. À esquerda da escultura pode-se observar o parque e uma porção do espaço canino que encontra-se delimitado por cercas de madeira, já à direita, uma criança e um cão aparecem brincando. Ao fundo, o pôr do sol colore o céu em tons de azul claro e laranja, há poucas nuvens espaçadas e de formato linear. As árvores, despidas de folhas devido ao inverno português, também são visíveis, assim como parte de um edifício residencial situado nos arredores do parque.

Leonel se aproximou novamente do monumento, estendendo um dos braços para localizar a escultura. Caminhou em direção à fenda entre as duas partes da estrutura e ao chegar neste ponto, parou para capturar uma nova fotografia. Na imagem, é possível observar quatro blocos de rocha empilhados, dois em cada lado. O enquadramento realizado na fotografia, por meio da distância do monumento e Leonel, revela a fenda como um ângulo agudo (menor que 90º) pois trata-se de um plano detalhe. No interior deste espaço é visível um gramado bastante seco e vários pedaços de porcelana branca partida sobre a relva.

Após capturar essas duas fotografias, Leonel deu-se por satisfeito com a experiência. Ele entregou-me o celular e abriu os olhos. Ao enxergar o monumento, seu primeiro comentário foi: "Cris, isso não é triangular. É piramidal." Rimos juntos, mas esse comentário expôs claramente a limitação do meu vocabulário. Enquanto descrevia a escultura, percebi que "triangular" não seria, de fato, a melhor descrição, mas a palavra "piramidal" não me veio à mente e eu não a utilizaria prontamente em outras

[15] Reportagem jornalística disponível no link: www.youtube.com/watch?v=ZfZ-snLfw_k&list=FLmj1dvW-NDbdogY2B64G3qA&index=10

situações semelhantes. Também senti dificuldade com a descrição das angulações, já que as duas partes da escultura se encontram em um ângulo obtuso - maior que 90º e menor que 180º. Então percebi que as palavras *obtuso, agudo, raso, côncavo e completo* para descrever as angulações não eram utilizadas desde as aulas de geometria.

Leonel produziu apenas duas imagens e me deixou inquieta sobre a quantidade, perguntava-me se seria este mesmo número de cliques caso tivesse a enxergar o parque desde o início. Ele pediu para ver as fotografias que havia produzido. Para ele, era importante visualizar as imagens como um resultado tangível da experiência. Estava curioso para saber como resultaram as suas escolhas, se as fotografias correspondiam à imagem mental que havia criado.

O restaurador relata que fez fotografias mentais, que imaginou composição e enquadramento, e agora estava ansioso para compará-los com o que foi concretizado na foto. “Eu trabalho muito com a exposição dos resultados, com a matéria, então é normal eu desejar ver o resultado do que fiz. Ter um processo e não chegar aí… sinto-me inacabado de certa forma. Embora acaba por ser um bom exercício focar só no processo”[16] (Leonel da Costa, 2022).

Esta foi a primeira experiência do restaurador com uma fotografia distante do enxergar e mais próxima dos sentidos. Ao comentá-la, apontou que a tridimensionalidade poderia ser melhor explorada no mapa tátil do parque, já que assim teria auxílio nas projeções de altura que procurou fazer em seu mapa mental. Sugeriu incluir também a posição do sol e ressaltou a importância da matéria do próprio espaço na cartografia tátil, pois teve contato com texturas do local.

O restaurador mencionou ainda a falta que sentiu de indicações numéricas, como tamanho e escala dos elementos ou dimensões das áreas principais. Me fez pensar nas maquetes produzidas pelos escritórios de arquitetura e inquietou-me sobre tais necessidades elencadas. “A palavra piramidal é uma indicação volumétrica do objeto e, para a leitura imagética do espaço, estas informações são importantes, assim como as tipologias de construção, os ângulos e dimensões” (Leonel da Costa, 2022).

Esta vivência de fotografia sensorial almejava a inserção de Leonel na proposta da pesquisa, buscou ativar os seus sentidos para a criação fotográfica, e, uma vez compreendendo a investigação proposta, poderia contribuir de maneira significativa nas próximas etapas. Contudo, faz-se necessário pontuar que a experiência também me atravessa enquanto proponente da ação, desta forma ela se configurou como ponto

[16] Em diálogo concedido à autora da pesquisa em 14 de novembro do ano de 2022. Guimarães- PT.

articulador com caminhos teóricos que ajudaram e ajudam a desenhar e delimitar a pesquisa. Esta foi a primeira vivência com a fotografia sensorial após a pandemia do covid-19, uma retomada corpórea, bem como uma reaproximação com a proposta da investigação.

Interessante perceber que ao relatar sua experiência, Leonel explica que realizou fotografias imaginárias. Tal afirmação recordou-me o texto *Depois da Fotografia: Uma literatura fora de si* (2014), nele, Natália Brizuela nos convida a reflexionar sobre uma fotografia desassociada da materialidade física da foto. Em seu livro, a autora recorre aos textos de Bellatin para rememorar uma fotógrafa que ensaia várias tomadas, mas não aciona o botão do obturador do aparelho fotográfico.

Neste sentido, o equipamento serve apenas para enquadrar cenas por meio do visor. Cada vez que ela modifica a dimensão do enquadramento sobre o objeto, descobre novas características dele, coisas que não necessariamente são da ordem do visível, pois atenta sobre o comportamento das coisas, dos seres vivos, especificidades nem sempre passíveis da concretude. No momento de escrita desta tese, percebo como a descrição desta ação da fotógrafa também aproxima-se dos meus momentos com a câmera fotográfica no parque.

Brizuela (2014) questiona: Como é possível fotografar sem fotografar? A pesquisadora ressalta que, ao liberar a imagem do suporte, cria-se uma fotografia distante da escrita pictórica. "A proposta de uma fotografia sem fotografia liberta o meio daquilo que o caracteriza, ontologicamente, desde os seus múltiplos inícios no século XIX: a indexicalidade" (Brizuela, 2014, p. 166). Já que socialmente, a fotografia é compreendida como um traço de algo real, um índice que sinaliza um evento de mundo[17]. A arte de criar fotografias sem fotografar resulta em fotos imaginárias, que não são registros, nem provas documentais. Não se trata do passado, mas de um contínuo presente criado na visualidade, passível de modificação conforme a intenção.

Pensar em fotografias imaginativas não é um conceito atual, em 1981 o fotógrafo e jornalista francês, Hervé Guibert, escrevia sobre *imagens fantasmas*. Ele referia-se a "imagens que não apareceram, imagens latentes, imagens íntimas ao ponto de serem invisíveis" (2023, p.144). Na elucidação do conceito, este crítico recorre a sua prática fotográfica e ressalta que as imagens fantasmas são como fotografias que foram

[17] É justamente este pensamento que torna incompreendida a fotografia conceitual, principalmente a abstrata. Uma vez que sua vivência pressupõe o desligamento dos índices e padrões técnicos.

feitas pela mente, no observar do fato, em que o fotógrafo realiza o enquadramento, compõe a cena e imagina a foto, tal qual descrito por Leonel da Costa.

Ainda segundo Guibert (2023), a imagem fantasma só existe porque temos a ideia do que é a fotografia e esta não pode ser entendida como a recusa da dimensão física dela, mas uma visualidade que se constituiu vinculada ao campo. Ao ler seus textos nos deparamos com a descrição de várias fotografias fantasmas e temos a sensação que ele está sempre a olhar por meio do visor de uma câmera fotográfica física ou até mesmo imaginária. Então, pode-se perceber que o questionamento sobre o que sustenta a imagem, também é conduzido pela linguagem fotográfica.

Guibert (2023) também explica que ao olhar a cena já conseguia ver a fotografia que representaria, mesmo sem acionar o botão disparador da câmera, mesmo sem possuir uma câmera em suas mãos. O autor relembra os diários de Goethe e Kafka para ressaltar que algumas breves anotações são como puras fotografias, nas quais a imagem fantasma pode ser criada de forma imediata, como uma descrição de memória curtíssima, ou pode ter outras interferências rememorativas, de médio e longo prazo.

Desta forma, pode-se observar que o entendimento sobre fotografias imaginárias e imagens fantasmas se refere ao *ver* em sua compreensão mais ampla, expandida, ao distanciar a fotografia de uma materialidade física (grãos) ou digital (pixels). Tencionar o ver nos conduz à tríade visão-visualidade-visualização, e neste sentido, Kominsky (2013) nos ajuda a compreender suas diferenciações, semelhanças e imbricamentos.

Conforme esta autora, a *visão* corresponde à capacidade de enxergar; a *visualidade* a um olhar como fator social, histórico, corporal, que obedece aos processos socioculturais e forjam padrões imagéticos; a *visualização* torna visível uma cena, mesmo que mentalmente, uma vez que se refere ao mecanismo subjetivo de criação. Tais relações (visão e visualidade; visualidade e visualizações) são pensadas em conjunto, em um processo de mútua influência.

Para Kominsky, a efetivação da visão é bastante complexa e não se trata apenas de abrir os olhos. “Há uma grande distância entre o que surge ou se encontra à frente dos nossos olhos e o que é efetivamente captado e compreendido ou ressignificado” (Kominsky, 2013, p.85). Desta forma, o que está em jogo são os modos de olhar ou modos de ver. Para exemplificar, a pesquisadora cita três fatores estruturais do modo de olhar contemporâneo: (1) convenções visuais (formatações, padronizações e códigos contínuos e coletivamente desenvolvidos, certificados e empregados na produção da

visualidade), (2) atuação dos dispositivos modeladores da relação tempo-espaço sobre a percepção humana e (3) pela busca do novo (Kominsky, 2013, p.85).

Esclarecendo os três componente, Kominsky (2013) menciona: (1) o conceito da perspectiva, que consolidou-se como única representação válida do mundo visível e nos fez desvalorizar outras formas de representações; (2) a tecnologia empregada para o transporte, como os trens, que condensaram o tempo e permitiram o acesso à outros espaços; e (3) a percepção acelerada devido ao efeito veloz da produção e exposição de imagens, na qual o homem moderno precisa constantemente de novos estímulos, já que torna-se, cada vez mais, blasé. Logo, as convenções, dispositivos tecnológicos e o desejo de novidade configuram-se como fatores constantemente atuantes na organização do modo de olhar da atualidade.

Neste sentido, o discernimento de Hal Foster (1988) sobre visão e visualidade é essencial, pois ele entende que a visão se refere ao mecanismo/uma operação física e a visualidade como um fato social que envolve corpo e psique, contudo aponta os dois conceitos como não opostos, tampouco semelhantes, mas sinalizadores de diferentes modos de ver. Foster (1988) nos faz compreender que a visão também é social e histórica, e por esta razão não é um ato passivo. O autor questiona "como vemos o que vemos, o que é feito visível e o que não é, quem consegue ver o quê" (Foster, 1988, p. ix).

Há neste jogo uma relação de conhecimento e poder, no qual o ato de enxergar molda nossa compreensão sobre os estímulos visuais, e ainda, se estabelece na tensão entre o objeto externo e os processos internos de quem observa. A visão não é uma experiência puramente passiva, ela é influenciada por fatores sociais, culturais e psicológicos, isto é, uma experiência subjetiva e não objetiva como se propaga (Foster, 1988). Desta forma, estes autores nos fazem compreender que a percepção visual é complexa e não depende exclusivamente dos nossos olhos. Além da influência dos contextos coletivos e individuais, nós, seres humanos, não conseguimos isolar os sentidos, eles coexistem no corpo.

Didi-Huberman (2010), nos ajuda a compreender a dualidade sensorial (sentidos ópticos, tátil, sonoro, etc) e semântica (simbólico) das imagens, na qual a imagem encontra-se separada da fisicalidade do acontecimento, ela é algo que nos acontece. Logo, a imagem não é um objeto específico, depara-se entre o que vemos e o que nos olha, e se o que vemos está dentro de nós e não nos olhos de quem vê, o ver é inesgotável e pode ser realizado por meio de outros sentidos.

“Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 2010, p.31. grifo do autor). Para este autor, é preciso fechar os olhos para ver, ou ainda, abrir os olhos para experimentar o que não vemos. E é justamente neste último ponto que esta investigação se edifica: fechar os olhos para ver, olhar para aquilo que não vemos. Há um convite para expandir a compreensão sobre o ver, afastar-se do enxergar, debruçar-se sobre o sentir e a percepção, sobre a fenomenologia criadora empregada, nesta tese, na atividade fotográfica.

Interessante pontuar que esta afirmação de Didi-Huberman (2010) conduziu meu pensamento diretamente ao livro *A câmara clara* de Roland Barthes, publicado em 1980. Neste texto, ao dissertar sobre o *punctum*, Barthes (2012) comenta sobre uma fotografia que estando longe de seus olhos, pensa nela novamente. Conforme o autor, às vezes, ele conhece melhor uma foto de que se lembra, do que uma foto que vê, “como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum”* (Barthes, 2012, p. 56). E nesta relação da imagem com o ver, a memória e o não vê, ele completa:

> No fundo - ou no limite - para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. “A condição prévia para a imagem é a visão”, dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: “Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos.” A fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “discrição”, mas da música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: “Técnica”, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte” etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva (Barthes, 2012, p. 56-57).

No desenvolvimento do pensamento, destaco a reflexão de Derrida (2012), quando o autor ressalta que existem coisas que se *vê* sem *ver*, e que não se *vê* ao *ver*, pois o *ver* não se refere unicamente aos nossos olhos, como se pensa. O *ver* associa-se à visibilidade que se compreende sob uma superfície do invisível, cujo a percepção atua e se relaciona com o apreender e o pensar, indicando que criação e recepção não são exclusivamente visuais.

O mesmo autor exemplifica que quando falamos não vemos, pois não é possível enxergar o que se diz, apenas *ver* - criar visualidades -, logo a experiência da fala

implica estruturalmente a não vidência. O que torna visível as coisas, não é unicamente o avistar.

> Os desenhistas, os pintores não dão a ver "alguma coisa" ... eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irredutível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível (Derrida, 2012, p.82).

Interessou-me perceber os acontecimentos invisíveis na experiência fotográfica com Leonel, o tatear nos elementos orgânicos que conduziam o toque na tela/disparador, o relato dos aromas, as associações entre o mapa tátil e mental, a percepção das presenças abrigadas no parque Paulo Vallada, entre outros. Tais camadas estão presentes no processo fotográfico e perante uma sociedade hegemonicamente visual, pausar o tempo para sentir o invisível me toca, me move e me conduz a um caminho subversivo necessário, especialmente na desconstrução do paradoxo fotografia e cegueira.

Percebo que este jogo entre o visível e o invisível, entre a palavra e a imagem está intimamente relacionado com a fotografia sensorial, pois há uma relação entre criação e descrição das cenas. Recordo "triangular não é o mesmo que piramidal", e para além da potência presente na semântica das palavras, existe também uma ordenação de mundo, uma consciência temporal e reflexiva, principalmente para as pessoas com deficiência visual.

Evgen Bavcar, fotógrafo e filósofo com cegueira, escreveu "Logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades." (2000, p.9). Para este fotógrafo que perdeu a visão aos 12 anos de idade, as palavras produzem uma imagem mental e nesta experiência criativa, o verbo também cego pode ser comparado como a escuridão, na qual as "trevas são um complemento, e não um inimigo a ser excluído do processo de criação" (Bavcar, 2000, p.13), já que as trevas condicionam a instauração da luz, como uma pré-imagem lógica e indispensável na ordem das coisas visíveis.

> O verbo é então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É deste modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis (Bavcar, 2000, p.10).

Para Flusser (2013), a relação texto-imagem é cíclica, já que a partir do surgimento da escrita linear as imagens também foram transportadas para narrativas unidirecionais, e nesta relação dialética, as imagens também podem tornar os textos

imaginativos. “Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los” (Flusser, 2013, p.08).

Guibert (2023) também coloca pontos primordiais para pensar a relação texto-imagem, inclusive como mecanismo de preservação. Este autor esclarece que a própria atividade descritiva das cenas sofre influência do olhar fotográfico de quem a descreve, e a relação construída pode ser íntima, mas também contraditória e partidária. Interessante perceber que este autor compreende o texto como o desespero da imagem, já que permite a criação de imagens fantasmas, que podem ser frágeis e recompostas de outra maneira a partir da memória mutável e sempre renovável. A fotografia e a memória do fato vivido é sempre uma *re.interpretação*.

A vulnerabilidade da imagem fantasma e a relação texto-imagem pode ser percebida quando Guibert (2023, pp. 31-34) narra uma cena em que esteve a observar quatro banhistas no mar. A ação das ondas, intensidade do brilho, temperatura da cor do céu, ordenação e formato dos corpos, tudo isto cria para ele uma imagem perfeita, mas apenas capturada pela mente. Então, o autor relata que mesmo que ele retorne ao mesmo lugar e encontre os mesmos rapazes a fazer a mesma ação, não poderá reencontrar a mesma emoção.

> posso imaginar que essa visão recomposta já não me delicia da mesma forma, nem com a mesma força, porque terá tido tempo de entrar na minha cabeça e de lá cristalizar numa imagem perfeita, a abstração fotográfica terá tido lugar por si mesma, na placa sensível da memória, depois processada e revelada pela escrita, que pus em marcha inicialmente só para me livrar do meu arrependimento fotográfico. Parece-me agora que este trabalho de escrita ultrapassou e enriqueceu a transcrição fotográfica imediata, e que, se amanhã tentasse encontrar a visão real para a fotografar, ela me pareceria pobre (Guibert, 2023, p.33).

O fato é que a descrição ou transcrição das cenas tem uma potência criativa na visualidade fotográfica, e mesmo diante de uma escrita melancólica ou que enriqueça a imagem vivida, este recurso precisa ser pensado enquanto instância promotora de sentir, uma vez que é, também, recurso de acessibilidade para o imaginário.

Pensar a fotografia sensorial no conduz à expansão do ver, e este entendimento transforma os processos de criação fotográfica, tornando-o menos racionalizado ou normativo, abrindo-o para as possibilidades sensoriais. Na experiência relatada com o restaurador Leonel da Costa, eu ocupei um lugar de promotora da ação, conduzindo seu percurso, criando a narrativa textual, imagética e fenomenológica. Mas, o que acontece quando há uma inversão de papéis?

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

1.2 Imersão sensorial.
Uma visita tátil(?) ao ateliê DarteCor

30 de março de 2022
Guimarães, Portugal.

A vivência fotográfica realizada junto ao Leonel da Costa configura-se como uma iniciativa de imersão nesta investigação, possivelmente também motivada pelo ceticismo do próprio em relação à fotografia sensorial, uma vez que a produção de imagens fotográficas por pessoas com cegueira é frequentemente percebida como um paradoxo. No entanto, uma vez ativado, questiona-se: Como o corpo é transformado para reconsiderar a realidade e reconfigurar nossa interação com o mundo?

No dia 30 de março de 2022, foi necessário direcionar-me ao ateliê *DarteCor,* em Guimarães - PT, para o estudo de materiais de uma placa de foto tátil deste projeto (vide ponto 2.2). Contudo, antes deste fabrico, passei por uma vivência sensorial tátil, cujo as inquietações emergidas e como elas colaboram com o andamento desta investigação serão relatadas e refletidas neste tópico.

Ao chegar no ateliê pertencente ao Leonel, ele pediu-me para fechar os olhos e informou-me que gostaria de apresentar o espaço de forma tátil. Seu intuito era retirar-me da posição de proponente da ação e colocar-me no lugar de quem é conduzida, já que não havia tido essa experiência anteriormente. Assim, iniciei a compreensão do espaço por meio dos sentidos.

Adentrei no ateliê muito desconfiada, caminhava devagar e tocava tudo com muita leveza. Meu primeiro pensamento centrou-se na relação de confiança que estas atividades presumem. Me questionava: Será que existe, na condução, um lugar de predominância? Quais as nossas estruturas sociais e os lugares destinados à quem enxerga e quem não? Como promover ações inclusivas sem hierarquia? É possível promover o sentir junto à independência e autonomia? Refleti também sobre o lugar de entrega de quem é conduzido(a), na beleza deste ato de confiança depositada. Percebi, então, como nos ensaios anteriores eu me encontrava em uma posição de conforto, e o meu primeiro impacto foi perceber o poder na inversão dele.

Caminhei para a direita e encontrei uma cadeira de rodinhas de frente para uma tela em cavalete. Leonel pediu-me para sentar e tocar a tela. Neste primeiro contato

senti bastante medo para tatear a obra, pois um corpo condicionado pelas instituições museológicas para não tocar em nada, ficou apreensivo com a possibilidade de causar qualquer dano. Comentei tal sensação e o restaurador comentou "não te preocupes, se isto acontecer, eu conserto, eu restauro", rimos da situação, me senti mais confiante, mas não o suficiente.

À direita da tela encontravam-se duas mesas compridas com tintas, pincéis, potes de vidro e vários utensílios presentes no cotidiano de um ateliê. Estava curiosa para tatear todos, minha imaginação construía visualidades para cada um deles, como por exemplo: os pincéis tinham sempre cabos amarelos, as tintas eram de vários tons de azul. Porém, na realidade, os cabos dos pincéis tinham cores diversas com predominância de castanho e as tintas eram de vários tons de vermelho, castanho e cinza. Mas, esta disparidade não me interessou, de fato, não faria diferença na minha experiência.

Chamou-me atenção um conjunto de ferramentas pontiagudas. Mesmo com o toque leve, senti marcar meus dedos. Perguntei curiosa para que serviam e como eram. Leonel me explicou que eram ferramentas para cerâmica, que ele utilizava para reparos em esculturas e modelagem de peças em madeira, principalmente. As estecas de metal eram mais pesadas, com ponta espatulada ou em curva, seus cabos apresentavam uma textura circular, já o palito de madeira era mais simples e pontiagudo em ambos os lados. Intrigante perceber como esta memória tátil é enfática e tornou-se uma das minhas favoritas do ambiente.

Levantei-me e direcionei-me para conhecer mais do ambiente. Em uma ilha central, à minha esquerda, estavam dispostas algumas telas pousadas, toquei em todas elas e percebi diferentes texturas. Elas iam da mais suave até a mais áspera. Tateei também algumas esculturas de imagens sacras, incompletas, partidas e de diferentes tamanhos. Como eu já sabia que esculturas sacras eram a especialidade do restauro de Leonel, imaginei que poderia encontrá-las por lá. Neste momento realizei imagens mentais com semelhanças as peças que cresci vendo no interior das igrejas.

A tridimensionalidade das esculturas distingue-se notoriamente da planificação das telas. Percebi como agradou-me sentir os diferentes volumes, curvas, materiais, especialmente porque ficou mais fácil a compreensão da estrutura e da figura. Já os quadros comunicavam muito pouco ao tato, pensei "eles foram criados para serem vistos" e o que eu sentia ao tocá-los tratava-se de marcas do tempo, do acúmulo das camadas de pó, além de leves marcas das pinceladas.

Este fato ficou na minha mente por alguns dias, questionava-me sobre as obras que eram produzidas para quem enxerga e como elas poderiam apresentar acessibilidade ao mesmo tempo. Lembrei-me de um conceito articulado por Evgen Bavcar (2015) a *Tirania Oculocêntrica Frontal*, que se refere ao domínio hegemônico da visão na exposição de obras de arte e à maneira como elas são apresentadas, destinadas a serem contempladas apenas de um ponto de vista frontal, mesmo em obras tridimensionais como esculturas e instalações, cujo tal limitação afeta não só a experiência estética, mas sensorial.

Percebi que os passos realizados ao caminhar pelo ateliê eram menores e continham receio sobre esbarrar e derrubar objetos. Mesmo sendo conduzida nesta ação de caminhar, sentia-me insegura e enrijecida para movimentos mais expandidos. Questionava-me sobre o tamanho do espaço físico, sobre os caminhos que poderia realizar e quais as barreiras que eram possíveis de serem encontradas. Recordei os mapas táteis presentes na entrada de instituições governamentais brasileiras, e como o conhecimento prévio da estrutura, acessos e disposição dos objetos são importantes para ambientação e mobilidade.

Após o toque em várias obras e ferramentas, Leonel conduziu-me para um último experimento sensorial. Colocou-me diante de uma parede e explicou que ali encontrava-se uma grande tela com pinturas abstratas, pois trata-se de um espaço onde seus clientes poderiam testar as tintas e os bastões de óleo que ele produz. Então, avisou-me que poderia pintá-la com um bastão de óleo e o colocou na minha mão direita.

Minha reação foi devolver o bastão de tinta, pois expliquei que gostaria de primeiro perceber o tamanho da tela. Na verdade tinha receio de pintar as paredes e não o espaço do quadro. Rimos com minha confissão, e na sequência abri os braços para perceber as dimensões da tela. De fato, ela apresentava um tamanho significativo, com limites maiores do que o meu corpo poderia alcançar na horizontal ou vertical. De certa forma, tal fato tranquilizou-me.

Segurei o bastão e comecei a fazer movimentos circulares na tela. Leonel comentou que os meus movimentos eram tímidos e eu poderia explorar maiores amplitudes. Então, fiz ações com curvaturas maiores, movimentando o corpo e não apenas o braço. Neste momento não pensei em nada figurativo, interessava-me o deslizar agradável do bastão de tinta na tela. Comecei a tocar o desenho com a mão esquerda, enquanto a direita criava. A tinta ainda molhada ficava presente em minhas

mãos e dedos, o gesto parecia ter vida própria, a percepção não encontrava a racionalidade e isto agradou-me imenso. Pensei na liberdade de pintar o vazio.

Após alguns minutos abri os olhos e avistei a tela. Grande, colorida, com muitas marcas de movimentos anteriores ao meu. As camadas infinitamente sobrepostas eram belas sem nada a dizer. Olhei para as minhas mãos e vi os resquícios do pigmento azul ciano, rapidamente voltei os olhos para a tela procurando os grifos nesta cor. Por alguns minutos fiquei ali parada, em pé e em silêncio. Olhando para a tela, mas sem observá-la. Eu estava assimilando tudo que havia sentido, tocado, pensado e questionado.

Após o momento com a pintura em tela, já de olhos abertos, caminhei por todo o lugar em silêncio e observei tudo atentamente. Ora com olhos curiosos e comprovativos, ora com vontade de fechá-los novamente para *re.tocar*. Notei objetos que desejei sentir o aroma, assim aproximei e cheirei os pigmentos, os potes e as obras. Sentia que cheirava o tempo.

Tempos depois, me veio à mente o texto já mencionado do autor Derrida (2012) sobre as coisas que se *vê* sem *ver*, e que não se *vê* ao *ver*. Considerei: O que me foi possível ver sem enxergar? Quais as coisas que almejei não comprovar com meus olhos e, por isto, deixá-las na superfície do invisível? Deixá-las neste estágio que não é uma coisa, nem outra, é a superfície. Interessante perceber que o jogo entre o visível e o invisível está presente em toda esta investigação, e neste sentido, também me conecta ao raciocínio de Merleau-Ponty (2003).

Este teórico comunica a relação entre o que podemos ver e o que está para além da percepção direta, já que o mundo vai além da nossa compreensão imediata, no qual existem significados no invisível que influenciam o visível, assim como o invisível é uma projeção do visível. O autor exemplifica que um objeto "liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível" (Merleau-Ponty, 2003, p.129).

> A ideia é este nível, esta dimensão, não é, portanto, um invisível de fato, como objeto escondido atrás de outro, não é um invisível absoluto, que nada teria a ver com o visível, mas o invisível deste mundo, aquele que o habita, o sustenta e torna visível, sua possibilidade interior e própria, o Ser desse ente (Merleau-Ponty, 2003, p.146).

Nos estudos voltados à compreensão da experiência sensível e humana, Merleau-Ponty (2003) nos leva a refletir sobre as relações entre o sujeito e o mundo, corpo e mente, matéria e espírito. Logo, perante a profunda conexão entre o visível e o invisível, o invisível torna-se fundamental para esta pesquisa, uma vez que ele se revela

como algo conhecido, projetado, implicado ou sugerido no visível. Como afirma o autor, "a superfície do visível, está em toda a sua extensão, forrada por uma reserva do invisível" (Merleau-Ponty, 2003, p. 147). Nesse sentido, ao me questionar sobre as ausências e presenças, passei a considerar os invisíveis que foram acessados ao longo de minha experiência no ateliê DarteCor, e que estão relatados ao longo do texto.

Mais tarde, em 14 de novembro de 2022, conversei com Leonel sobre as experiências que realizamos. Além dos apontamentos já mencionados neste estudo, destaco outras considerações relevantes. O restaurador esclareceu que pensou em todo o percurso que faríamos no ateliê e que tentou produzir um espelho do que vivenciou no parque Paulo Vallada. Ainda, estruturou a sequência das obras a serem tocadas para uma potencialidade tátil, do mais suave para o mais áspero, tinha o interesse em questionar o contrassenso entre a estética e a matéria. Ele explica que seu trabalho envolve uma tipologia de texturas, por isso, o toque é comum no seu ofício, cujo o tatear é instrumento balizador/determinante dos avanços do restauro. Assim ressalta "o toque ajuda-me a ver melhor, eu vejo com a mão" (Leonel da Costa, 2022).

Significativo perceber que Leonel tem uma vivência pregressa com texturas e matérias diversas, e certamente, tal fato influenciou na vivência fotográfica e criações imaginativas. Contudo, como ele mesmo narra, o parque apresenta um cenário que ele só via e não costumava tocar, mas após a experiência passou a sentir tal necessidade em espaços semelhantes, pois compreendeu que "para perceber o que se passa aqui, tu vais ter que tocar, não basta ver" (Leonel da Costa, 2022). O restaurador reflete que em seu ofício era o contrário, costumava tocar para perceber, muitas vezes, não era preciso olhar. Contou também que a promoção da experiência foi motivada pela oportunidade do meu toque em obras de arte que talvez eu nunca tivesse tido oportunidade, já que seu ofício dispõe desta possibilidade.

> O fato de ser restaurador, ter aqui as peças, eliminando o museu do contexto, permitiu que tu tocasse nas peças de forma livre, sem posições sociais do gênero 'estar no museu por isso não posso tocar'. Se retirar isso da equação, eu trouxe as peças do museu para cá - pensamos assim -, e então tu pudesses chegar lá sem ter esta barreira (Leonel da Costa, 2022).

A vivência sensorial no ateliê atravessou-me por inteiro, e por mais que a percepção tátil tenha sido a mais estimulada, a experiência foi sensorial/corpórea e só pode ser efetivada com a minha presença. Conforme Le Breton (2016), nossa vida é uma interpretação permanente do mundo através do corpo, no qual as experiências

sensoriais são afluentes de um mesmo rio, e este rio que é corpo, é a sensibilidade de um indivíduo singular, nunca em repouso. Pois, tudo que existe passa pelo corpo, uma vez que a condição humana é corporal.

Este mesmo autor nos conduz a perceber o corpo enquanto meio de existência e interpretação, construtor e possuidor de significados sociais e culturais. Corpo este que vai além da fisicalidade, sendo meio de expressão e comunicação, configurando-se como uma interface fundamental entre o indivíduo e o mundo. É este mesmo corpo que transmite informações sobre identidade, cultura e experiência humana.

O pensamento de Le Breton me faz retomar aos textos publicados de Merleau-Ponty, principalmente sobre a fenomenologia da percepção (1994). Com eles, pude compreender que o corpo humano é dotado de vários mecanismos para perceber o mundo, e tais sentidos dançam em uma confluência mútua para absorver e produzir informações.

Neste sentido, a percepção configura-se como nosso primeiro contato com as coisas, e nesta experiência, o corpo é mediação. Corpo que é sensível, e perante as relações de tempo e espaço produz o *sentir* e é sentido. Assim, a percepção exterior e a percepção do próprio corpo configuram-se como duas faces de um mesmo ato, sincronicamente (Merleau-Ponty, 1994).

Para este filósofo, o sensível se configura como nossa maneira de ser no mundo e é por meio do corpo – aquele que sente – que se comunga as sensações. Tais percepções pertencem a um ou mais sentidos, que existem para recepcionar o sensível e criar o modo cíclico do *sentir*, pois os estímulos externos afetam o corpo, que responde em uma linguagem percebida no exterior.

É relevante pontuar que a percepção não interpreta ou não ordena a matéria sensível, ela apenas acontece, na relação com os objetos, com o outro e com o mundo. Instaura-se no campo da compreensão irrefletida, cujo a percepção é deixada a si mesma, e assim esquece e ignora as suas próprias realizações (Merleau-Ponty, 2017). A percepção não é um modo de construção, mas um modo de sentir o mundo, em um aspecto da realidade, já que o mundo visível e o tangível não são o mundo por inteiro.

Ao perceber algo, não nos encontramos diante de uma unidade ideal possuída pela inteligência, mas depara-se com uma totalidade aberta para o horizonte indefinido. Nesta relação, a coisa percebida só existe enquanto alguém puder percebê-la. De acordo com Merleau-Ponty (2017), só podemos pensar o mundo porque de início temos a experiência dele, cujo não há uma experiência perceptiva única, mas a pessoal e a

coletiva - ligações da experiência de um com os outros, na concordância com as de outrem.

Sob essa perspectiva, minha leitura perceptiva do ateliê foi construída a partir da proposta coordenada por Leonel. Tudo que foi tocado, ouvido, aspirado e sentido faz parte de uma realidade criada para e pelo ofício do restaurador. Desta forma, tais *inputs* configuraram-se como matéria-prima para o meu sentir e pensamentos, que ao estarem internamente em mim, sofrem influências dos meus contextos históricos, sociais, culturais, políticos e psicológicos. Mas, de fato, há uma apreensão deste universo no imbricamento pessoal e coletivo.

Merleau-Ponty (1994) me faz perceber que o meu corpo não se configura como um instrumento a serviço da mente, mas se articula com ela para a criação de sentido e significados. Em todos os contatos realizados, meu corpo sentia algo e respondia, como os receios mencionados, a curiosidade, o susto ao tocar as ferramentas pontiagudas, o desejo não racionalizado sobre sentir os aromas, o movimento para pintar a tela, entre outros.

> O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável. O homem "natural" segura as duas pontas da corrente, pensa ao mesmo tempo que sua percepção penetra nas coisas e que se faz aquém de seu corpo [...] a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo (Merleau-Ponty, 2003, p.20).

Analisar esta experiência sensorial vivida também me fez refletir sobre o tempo. O tempo das coisas, meu tempo para perceber, meu tempo de questionar e compreender, o tempo do outro. A inversão do lugar de poder também me inquietou neste sentido, pois ao propor a experiência no parque Paulo Vallada tive um tempo mais acelerado na condução. Já no ateliê, Leonel destinou mais tempo para minhas ações. Ainda assim, percebi certa ansiedade no meu processo de recepção. Com isso, fiquei me perguntando se há um tempo para a percepção e para o sentir? E como minha realidade interfere neste processo.

Segundo Jorge Larrosa (2002), é fundamental vivências a partir da dualidade experiência/sentir, distante da informação e do ritmo acelerado da contemporaneidade, na qual a experiência ao se configurar como algo que nos acontece e nos toca, não procura uma terminologia ou um resultado, tampouco a validade sobre o certo e errado. Este pensamento recorda-me o modo de olhar contemporâneo referido com Kominsky

(2013), no qual o homem moderno precisa constantemente de novos estímulos, já que é exposto velozmente às imagens.

> [...] a nossa percepção também vem sendo acelerada, sofrendo os efeitos da velocidade da produção e exposição das imagens. É claro que a aceleração da percepção não acontece de forma imediata e sim paulatina, na medida em que há uma adaptação às novas condições e também na medida em que aumenta a necessidade de conviver com um maior volume de informações (Kominsky, 2013, p.89).

Conforme esta pesquisadora, o homem moderno irá precisar de estímulos cada vez maiores para que venha a interagir com objetos ou imagens. Nesse âmbito, percebo que minha rotina e imersão em uma sociedade tecnológica e da informação tem afetado drasticamente minha percepção e meu sentir no/com o mundo. Logo, a presente pesquisa também se transforma em um desafio sobre o tempo, o esperar e o pausar.

Agamben (2008) nos questiona se ainda somos capazes de experimentar o mundo e transmitir experiências. A partir deste autor podemos compreender que a ciência moderna faz da experimentação o lugar do método e coloca o conhecimento racional como único caminho. Deste modo, a imaginação – enquanto ação mediadora entre sentido e intelecto – é eliminada pelo conhecimento. Mas, como dar espaço para o sentir e caminhar contrário ao pensamento da ciência moderna?

É neste alicerce que Agamben (2008) ressalta a importância da infância, não como estágio temporal no desenvolvimento humano, mas como o lugar da experiência que pode ser acessado em qualquer época. Pois, a infância rompe com a língua e discurso, e por ser anterior à palavra, ilumina aquilo que não se revela de imediato na racionalidade do sujeito.

Será que conseguiremos atingir este lugar de experiência? Seja ele mencionado como infância, perceptivo ou sensorial? E uma vez atingido, como obter autonomia e independência no sentir? Recordo meu impacto inicial sobre a imparcialidade na promoção da experiência. Assim, considerando este contexto, minhas pesquisas me levam ao entendimento do que está por sentir e o que já é sentido.

Para Perniola (1993), perante a experiência há duas instâncias do sentir: O que *está por sentir*, que corresponde ao que vai ou não acontecer; e o *já sentido*, que pode ser compreendido como um conjunto de tonalidades sensoriais, emotivas, espirituais e comportamentais já realizados e determinadas. Diante de uma lógica capitalista das imagens, o *já sentido* é compartilhado e ocupa o lugar do que *está por sentir*, pois facilmente liberta-nos da fadiga e da responsabilidade de pensar. Instaura-se um poder

dominante e induz o que iria acontecer livremente no que estaria por sentir. Neste panorama, a imposição dos sentidos retira a espontaneidade do sentir.

> O já sentido é uma espécie de sensologia que se constitui com base no modelo da ideologia e que partilha com esta a atribuição de processos psíquicos à vida coletiva: ela não assume no entanto o aspceto de um convite ou de uma exortação dirigida a cada indivíduo em nome de qualquer valor ou ideal, mas de uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora deste geral e anónimo consenso (Perniola, 1993, p.14).

Não se pode crer que tudo já foi feito ou já sentido. Faz-se necessário deixar espaço para o sentir em sua fluidez e incerteza, distante de uma determinação. Não se deve ensinar ao outro o modo como devemos sentir, mas despertar a curiosidade sobre quem administra e gera a circulação do já sentido e como isto pode afetar o que está por sentir. Uma vez que:

> A dimensão estética, habitualmente considerada a mais estranha e afastada da realidade, se tenha tornado a mais efectual, é algo que surpreende quem está habituado a pensar que saber é poder, que agir é poder, no entanto, hoje, mais do que nunca, sentir é poder. Tornou-se poder, justamente passando sob a forma do já sentido (Perniola, 1993, p.17).

Considerar o sentir, respeitando sua fluidez e incerteza diante de um impulso não normativo, remete-me a reflexões sobre aspectos significativos já ocorridos e abordados nesta pesquisa. Penso sobre a troca sensorial alocada nas experiências que também preservam as individualidades, como por exemplo, propus uma vivência fotográfica sensorial, enquanto Leonel direcionou seu enfoque para uma abordagem distinta ao priorizar a relação com o lugar, no conhecimento do espaço e de seus elementos a partir do corpo, e não enfatizou a fotografia. Tais vivências podem coexistir, entrelaçar-se, influenciar-se mutuamente e, ao mesmo tempo, se distinguirem - como de fato ocorreu -, mantendo suas especificidades e promovendo sensorialidades tanto coletivas quanto individuais.

As experiências constroem-se em oposição ao modo de olhar contemporâneo e ao oculocentrismo, erguem-se na complexa relação entre o "vê" e o "ver", o visível e o invisível, e na tensão entre as fotografias estáticas (fixadas em papel ou em telas digitais) e a fotografia imaginária. Elas criam um espaço para a percepção e para uma corporeidade que atravessa o meu eu (enquanto pessoa, pesquisadora, professora e fotógrafa). Trata-se de um processo em ebulição, onde memórias e identidades são continuamente afetadas e transformadas, ora movendo-se com voracidade, ora solicitando calma.

É relevante notar que o fio condutor de todo o processo é a fotografia. Nesta investigação compreendida como uma experiência e um exercício de perceber, que se estabelece na relação com o próprio eu, com o outro e com o mundo. Há na criação fotográfica o sentir mediado pelo corpo, que oferece sensibilidades, que envolve o(a) fotógrafo(a) e o momento. Assim, é preciso vivenciar o tempo que antecede a racionalidade das regras compositivas, dos ajustes técnicos e análises discursivas. Uma temporalidade própria, presente em cada um.

Como dito, o principal elemento condicionante para a fotografia não é necessariamente a visão, mas sim o olhar/ver. O ver em sentido amplo, associado ao sentir, à percepção, composição mental, baseada em experiências anteriores e leitura das circunstâncias que envolvem o(a) fotógrafo(a). É neste panorama que a fotografia imaginária e sensorial fazem parte da atividade fotográfica, como também relaciona-se com a foto materializada e exposta. São partes constituintes do universo que esta arte envolve e proporciona.

O caminho desencadeado por este pensamento me conduz às criações fotográficas por pessoas com cegueira ou baixa visão, pois são expressões artísticas naturalmente promovidas por meio do sentir e da corporalidade, já que tal atividade não está condicionada à capacidade de enxergar, e por esta razão não depende exclusivamente da visão. São imagens produzidas por meio da visualidade, memória, dos contextos sociais e culturais, das sonoridades, da percepção tátil, olfativa e gustativa, além do uso da comunicação oral. Tais produções distanciam-se dos padrões imagéticos compartilhados pela sociedade oculocêntrica, subvertem as normas clássicas já consolidadas no campo fotográfico e nos apresentam um caminho a ser explorado.

Fotógrafos(as) com deficiência visual afirmam capturar cenas por meio de um conjunto de sentidos, muitos ressaltam que existe uma *totalidade corpórea que olha.* Há desta maneira uma produção de conhecimento multissensorial que interpreta o mundo e cria imagens.

> Temos um olhar tridimensional, o terceiro olho. É um olhar tridimensional, porque podemos enxergar com nossas mãos ou nosso corpo. Porque o olhar do cego, o olhar do terceiro olho, é todo o corpo, não somente a ponta dos dedos ou a mão, é o corpo todo (Bavcar, 2015, p. 03).

Sob esta perspectiva, pensar no ato criativo fotográfico é também refletir sobre o perceber e o sentir, e ao desapegar-se da hegemonia visual podemos compreender que

todos os nossos sentidos podem auxiliar nesta prática. As experiências já realizadas no âmbito desta investigação e dos projetos pregressos tem me feito aprender, problematizar, subverter e ressignificar meu entendimento acerca da fotografia. Indo um pouco mais além, tem modificado meu ser/estar no mundo.

Embora sistemática e metodologicamente associemos tão somente à visão o papel interpretativo, o emprego e leitura do mundo podem ter diversas outras portas de entrada. Vygotsky (1997, p. 83) defende a ideia de que o trabalho com pessoas com deficiência consiste em ligar sistemas de signos e símbolos a outros órgãos perceptivos, como pele e ouvidos, e que essa percepção, apesar de seguir um caminho diferente, promove a leitura, pois os signos ali permanecem.

O pensamento deste mesmo autor é valoroso quando pontua que pessoas com cegueira ou com baixa visão tem seus próprios mecanismos para estar e ser no mundo, logo, ao considerar a experiência fotográfica desprendida da visão, não é necessário vendar os olhos de uma pessoa que possui a capacidade de enxergar para colocá-la na condição de PCD Visual, uma vez que "o cego não enxerga o mundo da mesma maneira que um normovisual com os olhos vendados. O cego não percebe a luz como um vidente não a capta com sua mão, ou seja, ele não sente nem percebe diretamente o fato de estar privado da visão" (Vygotsky, 1997, p. 104, tradução nossa)[18].

Fechar os olhos para ver não se limita a uma ação física, já que o ver vai além do enxergar. Da mesma forma, fechar os olhos não implica o isolamento dos outros sentidos, como já foi esclarecido. Nós não tocamos apenas com os dedos ou mãos, tocamos com todo o corpo. Sob essa perspectiva recordo o estudo de Crary (2012), quando o autor afirma que existe no ato receptivo, uma consciência da presença do corpo, no qual órgãos sensoriais não são aparatos neutros, mas se confundem com o objeto percebido.

Ostrower (2013) esclarece que a percepção é um processo altamente dinâmico, e não somente um registro mecânico de algum estímulo. "Nós participamos ativamente da percepção em vez de apenas estarmos passivamente presentes". (Ostrower, 2013, p.57) Quando Leonel fecha os olhos e me convida a realizar a mesma atividade, o objetivo não é simular a experiência de uma pessoa com deficiência visual, mas, sim, de forma ensaística, explorar e entregar-se desta forma à um tipo de experiência sensorial.

[18] Citação original "el ciego no ve el mundo igual que un vidente con los ojos vendados. El ciego no ve la luz tal como el vidente no la ve con su mano, es decir, no siente ni percibe directamente el hecho de que esta privado de la vista".

Ademais, é importante pontuar que a vivência sensorial também pode ser experienciada de olhos abertos, como quando fotografei o parque Paulo Vallada, por exemplo.

Ainda, quando a investigação constrói pontes com as pessoas com deficiência, é necessário inserir-se em um cenário inclusivo[19]. Neste contexto, o conhecimento da autora Camila Alves (2015) une-se ao desenvolvimento do estudo, e neste ponto, percebo a potência do encontro com o outro, especialmente, por meio do conceito de interdependência. Tal conceito se difere da dependência e propõe um conhecimento produzido *com* o outro e não *para* o outro, ou *no lugar* do outro. Assim, vou definindo, delimitando e estruturando a tese, em um processo de fala, mas também de escuta, de entrega. Na certeza das potencialidades da prática fotográfica sensorial e da construção do conhecimento por meio da troca.

Objetivando construir junto, encontrei Aliu Baio.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

1.3 "Vamos assim"
Fotografando com Aliu Baio

04 de novembro de 2022
Parede / Cascais, Portugal.

Aliu Baio tem 29 anos, é natural da Guiné-Bissau/África e desde os 11 anos de idade vive em Portugal. Baio é baterista profissional há 14 anos e se reconhece como fotógrafo desde 2019. Este artista nasceu com baixa visão no olho direito devido ao glaucoma e aos 4 anos de idade, quando brincava com os avós e irmãos, foi surpreendido por veículos de tropas militares devido à guerra civil na África.

Então, assustado, fugiu para um campo com inúmeros cajueiros, onde acidentalmente feriu o olho esquerdo - aquele que lhe permitia a visão. Devido à falta de acesso aos cuidados médicos, sua condição piorou gradualmente, assim aos 10 anos de idade, mudou-se para Portugal em busca de assistência clínica, mas aos 11 perdeu completamente a visão (Baio, 2019).

Apaixonado pelo desporto, Baio já passou por vários esportes adaptados, como karaté, vela, esgrima e judô. Atualmente é federado pelo Sporting Clube de Portugal em *goalball*. Aos 17 anos iniciou seus estudos em jazz e até hoje relaciona-se diretamente

[19] Na construção desta tese, o pensamento sobre a inclusão encontra-se diluído ao longo do texto, uma vez que encontra-se atrelado às experiências relatadas e as teorias refletidas. Desta forma, ganhará corpo com o segmento da leitura.

com a música, pois ele é professor de bateria e integrante da banda Vertigem. Também cursou alguns anos da graduação em psicologia, bem como adora produzir *fotografias sonoras*, como ele mesmo denomina, já que busca fotografar principalmente os sons que despertam sua atenção.

A primeira experiência significativa com a fotografia ocorreu no ano de 2014, quando utilizou uma câmera digital de ação compacta (GoPro) para um mergulho a convite do jornalista Miguel Bretiano. A experiência fazia parte das filmagens de um filme que não chegou a se concretizar. Contudo, instaurou a curiosidade em Baio e ele passou a usar seu smartphone a partir do modo de acessibilidade, o qual descreve principalmente a quantidade e local de pessoas enquadradas.

As imagens fotográficas realizadas por Aliu Baio eram capturadas de forma ocasional, com o intuito de arquivar os momentos vivenciados. Quando ganhava coragem, Baio compartilhava suas fotografias com amigos próximos, mas não revelava sua autoria, estava tímido, almejava apenas um *feedback*. Ele não acreditava em sua capacidade, julgava que as pessoas estavam apenas sendo simpáticas ao elogiá-lo (Baio, 2022).

No decorrer do ano de 2019, Baio teve a oportunidade de experimentar câmeras analógicas descartáveis por meio do contato com o fotojornalista João Silva. O projeto intitulado *Do teu ombro vejo o mundo*[20] lhe permitiu capturar seu cotidiano e, ao mesmo tempo, trocar experiências criativas com alguém interessado em sua forma de expressão. Na ocasião, mais seguro de sua prática, Baio experimentou a câmera analógica e a compreendeu como uma nova forma de diversão, já que ela proporcionava felicidade pela liberdade imaginativa, quanto cautela por meio da expectativa sobre o que iria acontecer.

Este fotógrafo relembra que a primeira fotografia produzida para este projeto foi um retrato do João Silva, pois ao receber a câmera, prontamente apontou-a para o amigo e disparou. Baio chegou a usar 10 câmeras descartáveis de 24 poses, "Levava a câmera para todo o lado que eu ia, e quando sentia o momento, eu disparava" (Baio, 2022). Em 2022, o projeto venceu o prêmio Novos Talentos Fnac/Portugal, destacando as imagens produzidas tanto por João Silva, quanto por Aliu Baio.

Foi neste momento que tomei conhecimento da história de Aliu Baio, por meio de reportagens e notícias que encontrei. Em meados de outubro de 2022, entrei em

[20] Este projeto fotográfico venceu, em 2022, o prêmio *Novos Talentos Fnac*. As imagens estão disponíveis em: https://www.publico.pt/2022/06/29/p3/fotogaleria/aliu-cego-fotografa-como-quem-ouve-o-seu-mundo-venceu-o-premio-novos-talentos-fnac-408352

contato com Baio pelas redes sociais, e iniciamos um diálogo sobre suas produções fotográficas e sobre meu projeto de pesquisa. Após conhecer um pouco mais sobre sua trajetória e seu cotidiano, sugeri que fotografássemos juntos, com a intenção de construirmos uma vivência partilhada sobre o sentir. Baio aceitou prontamente a proposta. Assim, fui em busca deste encontro.

Aliu Baio encontrou-me na estação de trem da cidade de Parede (PT) na manhã de 04 de novembro de 2022, uma sexta-feira de clima agradável, céu azul turquesa com poucas nuvens finas e espaçadas. À princípio me ofereci para encontrá-lo em algum lugar mais confortável a sua mobilidade, porém com muita delicadeza Baio me fez entender a importância de recepcionar-me na sua cidade de morada. E assim o fez.

Baio vestia um sorriso largo - sua principal característica -, óculos escuros grandes, camisa de botão e mangas longas na cor bege, calças jeans e sapatos de bico na cor marrom. Ele utilizava uma bengala[21] na cor branca. Caminhei até ele, apresentei-me e após o primeiro olá, ele ofereceu-me o braço e disse "Vamos assim". Rapidamente pensei na ação de entrega que esta experiência requisitava, tanto para mim, quanto para ele, recordei as vivências com Leonel da Costa e percebi como me tornava cada vez mais confortável em situações deste tipo. Apreciei a disponibilidade de Aliu Baio em apresentar seu mundo, ao mesmo tempo em que me confiava à condução pelas ruas. Observei minha entrega à rota escolhida por ele, já que não sabia para onde ir, apenas por onde caminhar.

Saímos da estação e enquanto caminhávamos pelas ruas, algumas pessoas o cumprimentavam, ele os reconhecia pela voz e desenrolava meias notas de conversa. Ao longo do percurso, Baio me mostrou a acessibilidade urbanística de Parede por meio do piso podotátil, percebi a pouca sinalização e que frequentemente se confundia com as ruas de pedras portuguesas que constituem as calçadas. Raciocinei sobre as barreiras urbanísticas e arquitetônicas de um modo geral e em como a sociedade não se prepara para acolher os diferentes corpos e suas características. Tal pensamento se repetia todas as vezes em que a bengala de Baio encravava por entre as pequenas pedras brancas.

[21] A bengala é uma tecnologia assistiva que auxilia na orientação, mobilidade e identificação de obstáculos no ambiente ao redor. Ela tanto pode ser utilizada pela pessoa com cegueira ou baixa visão e tem como objetivo garantir a segurança e autonomia, ajudando a identificar caminhos, mudanças de pisos, desníveis entre outros. Seu tamanho é variável, mas comumente recomenda-se um comprimento da altura do peito/ombro até o chão para obter maior amplitude. As bengalas podem apresentar uma ponteira tradicional ou com rodinhas. Recentemente no Brasil foi sancionado uma lei (nº 14.951, de 2 de agosto de 2024) que dispõe cores para a identificação da condição do seu usuário, assim utiliza-se a bengala branca para pessoas com cegueira, bengala verde para pessoas com baixa visão e bengala vermelha com branco para pessoas com surdocegueira. Contudo, este padrão não é aplicado ao contexto internacional, cujo em Portugal é comum o uso de bengala branca, divulgada com este mesmo nome como símbolo em prol dos direitos das pessoas com deficiência visual, comemorado em 18 de outubro.

A solução encontrada pelo fotógrafo para deslocar-se sozinho, assim como a de tantas outras pessoas com deficiência visual, foi criar suas próprias referências e memorizá-las, como a quantidade de ruas ou de árvores, presença de caixotes de lixo, paisagens sonoras, entre outros. Sinalizações que, comumente, passam despercebidas pelas pessoas sem deficiência.

Enquanto caminhávamos, Baio me falava da sua rotina e das atividades que realizava em Parede. Ele tentava ao máximo responder a todas as minhas perguntas sobre seu fazer artístico, na fotografia ou música. Depois de um breve passeio pela cidade, paramos em um café (*Kaffe com letras*) já frequentado por Baio para o almoço. Notei que o dono do estabelecimento, o Rafael, possuía alguns códigos para receber as pessoas com deficiência visual: a condução para a mesa, indicações para o banheiro, a sinalização para fazer o pedido e o modo como entrega as refeições. Atitudes que, comumente, passam despercebidas pelas pessoas sem deficiência.

Tal fato pode ser explicado porque a poucos metros do café encontra-se o Lar Branco Rodrigues, da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa[22]. Estrutura residencial com mais de 100 anos que promove a reinserção social de jovens e adultos com deficiência visual congênita ou adquirida. Esta casa, que atualmente atende 25 pessoas, também é lar para Aliu Baio e alguns dos seus amigos.

Ficamos ali por um tempo. Almoçamos e depois criamos uma longa e agradável conversa, em alguns momentos espaçados éramos interrompidos por pessoas gentis que nos cumprimentavam, ou por pausas mais longas que Baio realizava para ouvir o ambiente. Ele me fez perceber o tempo de outra maneira: Esperar sua escuta, ouvir no mesmo momento que ele, ouvir sozinha os sons do mundo, meus próprios sons, as frequências que me interessam.

Aliu Baio contou-me sobre sua vida, seus projetos artísticos, os desafios e as inquietudes. Fez muitas perguntas, principalmente, quando comentei histórias de outros(as) fotógrafos(as) PCD Visual, já que ele não tinha o conhecimento de nenhum. Neste momento percebi a sua felicidade em saber de seus pares. Perguntava-me sobre como e quais os assuntos que fotografavam, de onde eram e se eu já havia conversado com eles(as).

Ao explicar sua produção fotográfica, Baio contou-me sobre sua relação com a música e com os sons e, por isto, ele passou a chamar de ‘fotografia sonora’. Interessante perceber que tal conceito aproxima-se das produções do artista

[22] Informações disponíveis em: https://scml.pt/acao-social/apoio-a-deficiencia/#apoiodeficiencia

norte-americano, também com cegueira, Henry Butler. Então, comentei tal semelhança, expliquei tudo que sabia sobre o Butler e a cada informação Baio enchia-se de alegria, não contido, afirmou animado: "Nossa, é mesmo um irmão". Ficamos felizes e aproveitamos os minutos de risadas.

Butler foi músico e fotógrafo norte-americano e para produzir suas imagens uniu esses dois campos por meio da vibração e sensibilidade. Butler nasceu com glaucoma infantil e quando os médicos perceberam, era preciso enuclear ambos os olhos. Com uma trajetória de vida dedicada ao jazz, ele faleceu em 2018 aos 70 anos de idade.

Para Butler tudo é vibração, e é exatamente por isto que ele poderia desfrutar da fotografia, ele afirmava que capturava a vibração das ruas e da vida, por isto, ele andava pelas ruas com a câmera na mão e apontava o equipamento para um som que despertava sua atenção. Este artista tinha a colaboração de uma assistente que respondia suas perguntas sobre a distância, iluminação e esquema de cores, mas ele não estava totalmente preocupado com estas questões, assim como Baio, ele queria fotografar o som (Butler, 2009).

Para Henry Butler, suas imagens são o resultado da intuição e intelecto, ele afirmava: "Não é uma questão de como eu visualizo ou como eu enxergo com os olhos físicos, mas como eu sinto a energia quando ela vai e vem" (Butler, 2009). Este artista revelou que gostava de improvisar na fotografia, assim como gostava de fazer na música. Interessante perceber as semelhanças valiosas entre Butler e Baio, mesmo sem nunca se conhecerem.

Após a conversa com Aliu Baio, propus fotografarmos. Ao chegarmos no parque Pinhal do Junqueiro nas proximidades, perguntei ao Baio se ele queria que eu descrevesse os cenários por onde passamos. Imagino as inúmeras vezes em que ele percorreu aquele espaço, mas compartilhei minhas impressões. Então, descrevi tudo à nossa volta, quantas árvores, um tamanho aproximado, as cores, os formatos das folhas e dos caminhos. Para algumas vegetações retirava uma folha e entregava nas mãos de Baio, como já havia feito na vivência fotográfica com Leonel.

O parque tem uma área de 18.000 m², um mapa longilíneo, é bem arborizado e apresenta vários espaços com bastante relva. Os caminhos são curvilíneos compostos por pedras ou feitos por areia fina, existem algumas pequenas praças que contém bancos de madeira pintados na cor vermelha, áreas para piquenique e dois parques infantis com brinquedos de madeira. Mentalmente Baio criava imagens fantasmas, fotografias imaginárias do jardim, ele também transformava aquele pedacinho verde de Portugal na

África, pois sua memória visual contém cenas que viveu e enxergou até os 10 anos de idade na Guiné-Bissau.

Caminhamos um pouco e em seguida sentamos em um banco de madeira para Baio explicar-me como ele acessa a câmera do seu telefone e como o utiliza de uma forma geral. Por meio do recurso de acessibilidade, ele ativa o *VoiceOver*[23] que interpreta e descreve cada detalhe que está na tela do dispositivo técnico. Baio conectou-se à câmera, que estava em modo frontal, e rapidamente ouvimos a audiodescrição da presença de dois rostos e quais as suas localizações "dois rostos na parte inferior", eram os nossos a observar e escutar o aparelho.

Sem demora, sugeri ao Baio para mudar o modo da câmera e utilizar a disponível na parte de trás do aparelho, levantei-me e coloquei-me à frente do equipamento, então movia-me para frente e para trás, para a esquerda e para a direita. Sorrimos a cada identificação: "um rosto perto da parte central direita"; "nivelado"; "um rosto perto da parte superior esquerda", a identificação prezava pela localização do rosto e pelo nivelamento da imagem.

Após este momento, perguntei: "O que quer fotografar?", Baio me respondeu: "O som destes pássaros". A sua resposta inquietou-me, principalmente por falar de maneira muito espontânea sobre fotografar o som, e depois, por eu não ter percebido os pássaros. Depois de me silenciar e com atenção, ouvi diferentes cantos, perguntei: "Qual deles?", e então ele me respondeu: "Vamos até ele".

Demos alguns poucos passos, e ao parar em frente a algumas árvores, Aliu Baio apontou a câmera para o céu e fotografou. Ao ver a imagem identifiquei apenas folhas da copa das árvores, mas após ampliar a fotografia pude notar pássaros por entre as folhas. Refleti bastante sobre esta experiência e minhas limitações perceptivas, bem como ponderei se realmente era necessário enxergar a imagem e confirmar a presença de pássaros.

Na sequência, ele disse-me que queria ir à praia, pois almejava me mostrar seu lugar preferido para fotografar, ele explicou-me "A música e o mar nasceram comigo", então fomos. Baio me orientou por um percurso um pouco maior, e durante o trajeto meu pensamento conectava-se constantemente com o conceito de interdependência, pois ao mesmo tempo que Baio orientava-me para onde ir, eu o conduzia sobre por onde caminhar.

---

[23] *VoiceOver* é um recurso de acessibilidade que lê em voz alta o que se encontra na tela. Tal denominação corresponde ao sistema operacional da IOS, já para Android chama-se *TalkBack*.

Tal atividade além de incomum, foi muito curiosa, pois buscava seguir as orientações não visuais que ele me oferecia, tais como “vamos seguir andando pela areia até descer uma rampa de solo liso” ou ainda “seguiremos o som da água” já que havia um pequeno córrego que dava até o mar.

Ao chegarmos na praia de Carcavelos, Aliu Baio me falou de como gostava do barulho do mar, do som das ondas a bater nas rochas e como já fotografou esta cena várias vezes. Caminhamos um pouco, descrevi a praia, a quantidade de banhistas, pessoas tomando sol na areia, as cores dos objetos que comumente se usam nas praias, até como estavam os surfistas. O interessante deste exercício é que ele te faz perceber coisas que talvez não fossem notadas, e especialmente, expõe como seu vocabulário pode ser reduzido para falar do formato das coisas, descrever detalhes invisíveis e sensorialidades.

Figura 1. Qr- code para acessar a audiodescrição de uma fotografia produzida por Aliu Baio.

Já no fim da tarde, perguntei ao Baio se ele poderia me fotografar. Animava-me ter um registro daquele dia. Assim, entreguei meu telefone e disse-lhe que iria me colocar a sua frente em uma longa passarela de pedra presente na areia. Então, ele me pediu para continuar a falar, já que este é seu norte de distância. Baio fez várias fotos em sequência, capturou todo o meu movimento, tanto o de afastamento quanto a aproximação até o seu encontro.

Ele pediu-me para ver as imagens e descrevê-las. Aliu me fotografou do joelho para cima e colocou-me no canto inferior direito da imagem. Eu estou no primeiro plano, com as mãos na cintura e sorrindo. Como a câmera padrão dos smartphones possui objetiva grande angular, pode-se perceber bastante o cenário, assim, nota-se o céu azul cinzento, com uma faixa azul claro mais próxima ao mar. Existem nuvens por todo o céu, elas são finas e espaçadas. Já o mar está na cor azul escuro com várias ondas pequenas. A linha do horizonte está em uma leve diagonal.

Do canto inferior direito até o centro da imagem há uma passarela feita de pedras e concretos, como um quebra-mar. Ela encontra-se com o piso molhado, e além

da minha presença, ao fundo pode-se identificar um senhor com roupa de frio a caminhar. Gosto de rememorar as imagens desta vivência e pensar o quanto elas podem ser subversivas aos padrões compartilhados socialmente, aqueles ditados pela nossa cultura hegemonicamente visual.

Tal experiência também me faz refletir sobre meu ato de descrever as imagens e o quando esta ação me faz perceber detalhes. Aqui, é significativo esclarecer que Aliu Baio não fotografa o que digo, muito menos imagina as mesmas cenas que vejo. Sua composição de fotografia mental é diferente da minha descrição, pois temos memórias visuais e experiências de mundo bem distintas. Neste sentido, Alfredo Vidales, psicanalista e fotógrafo com cegueira desde 18 anos de idade, explica:

> Porque es absolutamente falso que el ciego vea a través de los ojos del otro: las palabras que el vidente expresa en su descripción de la imagen no son fotografías transmitidas al oído del ciego, sino meras apreciaciones; por su parte, el ciego las recibe según lo que signifique para él (Vidales, 2005, p.115).

O mesmo pensamento pode ser encontrado no texto "Entre o que se imagina e o que se pode tocar - com palavras no meio" por João Bandeira, autor que acompanhou Evgen Bavcar em visitas ao Brasil. Bandeira (2003) comenta o processo fotográfico de Bavcar, em que suas fotos iniciam-se pelos sons, toque e palavras do outro, mas quando posiciona e clica com sua câmera é Bavcar quem fotografa. Depois disso, ao serem reveladas, novos relatos auxiliaram na escolha das fotos que Bavcar irá assinar, ou refazer, ou até montar. "O que Bavcar compõe mentalmente não é, a rigor, o que seu informante está vendo" (Bandeira, 2003, p.15).

Este mesmo autor continua ressaltando que são as palavras que oferecem esse lugar de "*voyeur* absoluto" - como o próprio Bavcar denomina -, bem como configuram-se como "meios para jogar, em sua máxima potência, com o acaso envolvido em todo ato fotográfico. É igualmente com palavras que elabora sofisticadas reflexões à procura de uma passagem entre o que, vendo, não vemos e o que ele vê." (Bandeira, 2003, p.15).

De volta ao meu passeio fotográfico com Aliu Baio, após a praia caminhamos juntos até a sua casa, e, em seguida, eu me dirigi à estação de trem com destino a Lisboa. O percurso foi curto para a quantidade de pensamentos e reflexões que me invadiam. Desta forma, no desenvolvimento desta investigação, compartilho algumas

conexões e entrelaçamentos que realizei, intercalados com trechos da conversa que tivemos[24].

Ao perguntar sobre sua expressão fotográfica, Aliu Baio esclarece que sua produção mescla a imaginação, memória e o inesperado, é como ele afirma: “o querer capturar, sem o querer. Querer capturar, sem o procurar” (Baio, 2022). Este artista está sempre atento aos estímulos sonoros ao seu redor e quando algo desperta sua atenção, procura fotografar. Depois de ativar a sua consciência senciente[25], Baio procura tranquilidade e ressalta que a ação para apertar o botão disparador é um momento de paz interior.

Quando visitou a Costa Vicentina, Aliu desejou fotografar a liberdade. O momento aconteceu em um mirante: “Eu senti o vento a me bater a cara, senti respeito à natureza, pois estava muito alto. Eu pensava no horizonte e sentia a sensação de liberdade, então quis fotografar ela” (Baio, 2022).

É possível identificar uma dimensão fenomenológica na produção fotográfica de Aliu Baio, em que suas criações são profundamente influenciadas por suas percepções sensoriais. Essa resposta corporal, segundo ele, emerge do que considera como inesperado. Como sugere Merleau-Ponty (1994), os estímulos externos afetam o corpo, e este responde em uma linguagem percebida no exterior. Na fotografia sonora por Aliu Baio, o corpo reage ao som das ondas do mar e ao canto dos pássaros, mas não apenas aos sons, ele também responde a sensação do vento tocando seu rosto, o contato com as plantas, e a experiência tátil dos pés a tocar a areia da praia e as calçadas de pedras irregulares, entre outros estímulos.

Além do inesperado (ato perceptivo), Baio fala sobre imaginação (que pode ser associada à visualidade e visualização, já mencionados no primeiro tópico) e pontua a memória. Ele nos traz premissas importantes para pensar a fotografia sensorial. Para ele, a memória está presente em duas situações: quando acessa à sua memória de fatos já ocorridos para visualizar as cenas que almeja fotografar, e quando captura uma imagem para construir uma nova memória sobre o fato. Neste sentido, o ato fotográfico é como uma ferramenta para arquivar a situação num contexto mais geral, e não um instante propriamente dito.

---

[24] O relato desta experiência foi apresentado no 9º Encontro em Práticas de Investigação em Educação Artística - EPRAE, organizado no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, nos dias 16, 17 e 18 de fevereiro de 2023, em Lisboa. Como também foi apresentado e publicado no VII Grão Fino: Semana de Fotografia (Universidade Federal de Campina Grande e Universidade Estadual da Paraíba) entre os dias 01 a 03 de outubro de 2024, em Campina Grande - PB. O documento pode ser acesso pelo link: https://graofinofoto.com.br/anais2024/#gt2

[25] Termo utilizado por Merleau-Ponty (1994) para designar uma consciência dos sentidos, capaz de sentir ou perceber por meio dos sentidos.

Para exemplificar seu pensamento, Baio recorda uma ocasião em que estava a comer hambúrguer com sua namorada. Ele narra: "Ela estava tão bonita naquele momento que desejei fotografá-la, para lembrar daquele dia, da sua beleza, do que conversamos" (Baio, 2022). Então, percebamos, a fotografia não é apenas um retrato da sua namorada, é sobre o momento, o dia que Baio desejou guardar.

Ele também comenta que, normalmente, rever as imagens no seu telefone (por meio da audiodescrição automática do modo de acessibilidade ou pelo aplicativo *be my eyes*), para relembrar os acontecimentos que o fazem tocar o passado com seu corpo do presente. Neste sentido, a descrição das imagens é como uma memória sobreposta contínua, na qual as palavras podem criar visualidades, e estas podem se transformar em novas palavras, como nos apontou Flusser (2013).

Nessa conjuntura, é interessante perceber que quando Baio faz uma fotografia, ele não deseja apenas guardar a imagem fixada no suporte, ele procura criar a memória da experiência vivida no momento do disparo. É como afirma o fotógrafo italiano Ferdinando Scianna "Aquela fotografia é indiscutivelmente traço e prova da minha copresença física e emocional com o fato registrado" (Scianna, 2014, p.85, tradução nossa)[26].

Além disso, quando Aliu Baio produz fotografias, ele também visualiza a África, não como uma revisualização exata dos cenários que enxergou até os 10 anos de idade, mas como uma recuperação simplificada e hibridizada com a atualidade das cenas que lhe tocaram. Fotografar também é uma estratégia de Baio para a manutenção de suas memórias visuais, nas quais as imagens fotográficas produzidas no hoje são como rastros de uma Guiné Bissau que já não existe mais.

> Hoje sabemos que não existe, em nosso cérebro, uma caixa onde as memórias são depositadas para depois serem recuperadas. A lembrança não é uma simples recuperação de uma marca, mas um fenômeno reconstrutivo complexo. As marcas não se depositam em um único lugar, elas se espalham de certo modo por todo o cérebro, e há também a atividade baseada em nossas experiências, expectativas, e no fato de que nós mesmos mudamos por causa dessas experiências registradas pelo nosso cérebro. Isso faz com que literalmente construamos a lembrança recuperando das marcas aquilo que, naquele momento, nos foi útil (Scianna, 2014, pp. 76-77, tradução nossa)[27].

[26] Trecho original "Quella fotografia è indiscutibilmente traccia e prova di una mia compresenza fisica e emotiva con il fatto registrato".

[27] Trecho original "Oggi sappiamo che non esiste, nel nostro cervello, una scatola dove si depositano i ricordi che poi andiamo a recuperare. Il ricordo non è un recupero puro e semplice della traccia, è un complesso fenomeno ricostruttivo. Le tracce non si depositano in un solo luogo, si diffondono in un certo senso in tutto il cervello, e poi c'è l'attività basata sulle nostre esperienze, le nostre aspettative, sul nostro stesso mutare proprio a causa di queste esperienze registrate dal nostro cervello, che fa sì che noi letteralmente costruiamo il ricordo recuperando dalle tracce ciò che in quel momento ci serve".

Conforme Derrida (2012), a experiência se vive no presente vivo, "não deixamos o presente, jamais deixamos o presente; tudo o que nos acontece nos acontece por definição no presente" (Derrida, 2012, p. 80). Já Merleau-Ponty (2003, p.120) nos faz compreender que não há uma lembrança pura, mesmo que seja considerado como um antigo presente conservado, pois inscreve-se no Ser o presente. Assim, sobre o passado ele ressalta:

> Estou separado dele por toda a espessura de meu presente, o passado só é meu se aí encontra lugar de alguma maneira, fazendo-se de novo presente. Como nunca há, concomitantemente, coisa e consciência da coisa, nunca há, concomitantemente, passado e consciência do passado (Merleau-Ponty, 2003, p.120).

O autor continua seu pensamento ressaltando a importância da experiência, ele segue "tudo o que se dá ao Ser se retira da experiência, tudo o que se dá à experiência se retira do Ser" (Merleau-Ponty, 2003, p.120).

Raciocinar a relação memória e experiência, também nos faz perceber que as experiências proporcionam memórias e estas, por sua vez, constroem a nossa história e podem promover novas experiências. Significativo entender como a experiência de Baio, resumida por ele na tríade inesperado, imaginação e memória, tem a contribuir para o campo fotográfico, principalmente para a fotografia sensorial.

Seu relato me faz pensar nas múltiplas possibilidades de memória, incluindo aquela que ele cria ao acessar novamente as imagens, mesmo que pela descrição acessível das mesmas. Assim, há vários movimentos: fotografar a partir de lembranças de experiências pregressas, memorizar por meio da fotografia o acontecimento, e criar novas memórias quando acessar as imagens no futuro.

Identifico neste raciocínio uma compreensão bergsoniana (Bergson, 2010), que aponta para um tempo de contínua transitoriedade, cujo as coisas do mundo não são como antes, elas modificam-se e podem deixar de existir, há um processo efêmero em tudo que vive. Por não ser fixo, o tempo influencia a memória que também se transforma, logo, há no presente as influências e esclarecimentos a partir do passado, pois não conseguimos compreender as coisas de imediato, o passado ajuda a compreender o presente, que torna-se passado para auxiliar no que vem a ser presente. Assim, há uma relação tempo e memória, que também afeta nossa forma de ser e estar no mundo, inclusive nosso envolvimento com a fotografia.

Canton (2009) também nos fala da relação tempo e memória, e a emprega na arte contemporânea. A autora reflete sobre a compressão das distâncias e achatamento

das escalas temporais que proporcionam um processo de aniquilação do espaço por meio do tempo. Desta forma, o tempo contemporâneo perfura o espaço "substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade" (2009, p.20), no qual o tempo parece raso e fugaz e "retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento" (Canton, 2009, p.20). Nesse sentido, os entrelaçamentos rememorativos na fotografia de Aliu Baio nos apontam o aspecto mutável da contemporaneidade.

Nesta linha de raciocínio, alcanço à compreensão de Didi-Huberman (2012), quando ele afirma que as imagens são como traços visuais de um tempo que almejou tocar, tempo este que se difere do cronológico, pois ao ser lido no presente envolve outros suplementares, anacrônicos e heterogêneos. Quando as imagens tocam o real (o presente), elas ardem, inflamam-se e nos consomem, elas nos tocam. No entanto, ao incendiar, queimam e deixam cinzas, estes vestígios são entendidos como arquivos, e por esta razão possuem natureza lacunar.

É relevante pontuar a noção de arquivo junto à fotografia. No amplo entendimento social, ela é tida como captura da realidade, recorte do visível, fragmento de uma cena, e tal apreensão/porção da realidade produzida pelo(a) fotógrafo(a) resulta em uma materialidade analógica (grão) ou digital (pixel), que se configura como um atestado de existência, um marcador das relações têmporo-espaciais, rememorativas, como um índice construtor de narrativas pessoais, familiares, profissionais e autorrepresentativas.

A semântica destas concepções nos conduz a associar fotografia com a extração de algo da realidade - uma captura, um arquivo - e imersos em uma sociedade oculocêntrica, refere-se a um recorte visual, submetido a capacidade de enxergar. Contudo, ao deparar-se com uma imagem fotográfica entramos em contato apenas com um dos aspectos que envolve a atividade fotográfica. Não se pode reduzir a fotografia ao discurso visual, menos ainda às imagens materializadas em suportes, uma vez que ela não acontece apenas na exibição da matéria.

O momento do click não é o início ou o fim do processo fotográfico, tampouco a fotografia corresponde unicamente a foto materializada na película ou no suporte digital. Há no percurso criativo desta atividade várias relações mediativas que não ficam visíveis na imagem revelada. Então, pensemos: O que preenche o espaço entre o fotógrafo e a cena? Entre a câmera e o objeto? Ou ainda, entre o leitor e a imagem? Tais

lacunas não estão vazias, mas repletas de informações, sentimentos e acontecimentos visíveis e invisíveis.

Existem eventos que a fotografia não consegue capturar visualmente, logo, estão em jogo as sensações que o corpo percebe, apreende e sente para produzir e receber informações, como as memórias, os sentidos, o ato performativo, os processos criativos e os discursos. Encontra-se impresso na foto uma porção enquadrada da realidade que o(a) fotógrafo(a) escolheu, mas esta seleção não é inocente.

Conforme Ostrower (2013, p.19), criar é essencialmente um processo, um caminho traçado pela sensibilidade e imaginação, onde é possível aprender, conhecer e compreender, é possível compreender-se e desenvolver-se. Já Cecília Salles (2017.a) ressalta o processo de criação como contínuo "sem ponto inicial nem final; um percurso de construção inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista" (Salles, 2017.a, pp. 36-37).

O pensamento desta autora sobre as redes de criação e crítica genética, me conduz ao entendimento sobre as obras de artes para além da sua exposição final. Pois, ela menciona que os registros dos processos criativos pelo artista são tão importantes quanto a produção exposta (alargamento da obra), bem como a obra em criação é um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Portanto, penso a produção, neste caso a fotografia, como um percurso que aponta suas aproximações e confluências com outros campos, por meio de vários estímulos sensoriais. "A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso" (Salles, 2017.b, p.37).

Desta forma, a fotografia acontece no decorrer do processo e encontra-se na atividade corpórea e nos sentidos envolvidos, na memória iconográfica ou perceptiva, nas criações tangíveis e intangíveis, no campo enquadrado e extracampo. Esta expansão do conceito, proporciona ao mesmo tempo, o alargamento das compreensões sobre o ver, ao ir além do que é exposto como finalizado. É neste âmbito que recordo um pensamento de Tim Ingold (2022) quando discorre sobre a arte da investigação dos artistas, ao resultarem em estudos do campo da cultura material e visual. É possível perceber com suas palavras a necessidade da conscientização sensorial.

> No estudo da cultura material, o foco privilegiado foi para objetos prontos e sobre o que acontece quando eles são escolhidos nas histórias de vida e nas interações sociais das pessoas que os usam, consomem ou colecionam. No estudo da cultura visual, o foco tem sido sobre as relações entre objetos, imagens e suas interpretações. O que se perde, em ambos os campos de estudo, é a criatividade dos processos produtivos que trazem à

> existência os próprios artefatos: de um lado, nas correntes generativas dos materiais dos quais eles são feitos; de outro lado, na conscientização sensorial dos participantes (Ingold, 2022, p.23).

A capacidade de perceber o mundo está diretamente ligada à compreensão acerca dele, cuja percepção e processos criativos se entrelaçam e direcionam o comportamento humano. “Qualquer ‘simples’ ato de percepção corresponde, na sua estrutura, e dinâmica, a processos criativos.” (Ostrower, 2013, p.18) no qual ele é inerente à atividade dos indivíduos, e tais procedimentos interligam dois níveis da existência humana: individual e cultural. “Mesmo sem prestarmos atenção a nada em particular, continuamos notando e interpretando os acontecimentos em nossas vidas” (Ostrower, 2013, p.60).

> A percepção se estrutura através de processos seletivos. [...] a seletividade permite-nos interpretar melhor os estímulos e reagir a ele de modo mais coerente e dentro de nossos interesses. Além disso – e ainda a partir das mesmas prioridades intuitivas – a seletividade nos leva a estabelecer certas conexões (entre aspectos semelhantes ou contrastantes dos fenômenos) que possam tornar-se significativos para nós (Ostrower, 2013, p.58).

Pensar nos processos de criação de fotografia sensorial realizados por Aliu Baio, me inquieta pela sua seletividade e atenção à percepção auditiva, a ponto de chamar suas imagens de *fotografia sonora*. E, mesmo compreendendo que ela é corpórea, ao contemplar pacientemente suas imagens, sou capaz de imaginar os sons que elas transmitem, assim, a fotografia torna-se um convite às sensibilidades para além da visão.

Reflexiono também, sobre o desejo de capturar para rememorar a imaginação, e como não é possível materializar um ver expandido na fotografia, penso nas confluências das camadas visíveis e invisíveis. Assim, sua maneira de existir e interagir com o mundo atua como um catalisador significativo de questionamentos, especialmente em relação à nossa existência multissensorial.

Aqui menciono o pensamento de Canton (2009) quando discorre sobre os efeitos da arte, pois assemelha-se ao que sinto quando penso nas fotografias por Baio. Ela relata que a arte “provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo.” a autora completa “A arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas” (Canton, 2009, p.12).

As produções fotográficas de Aliu Baio desafiam os padrões convencionais da cultura visual, suscitando, também, uma consciência crítica em relação à inclusão e acessibilidade. Começo a perceber que minha investigação questiona quem enxerga e quem não, cada um conforme suas condições e singularidades. Então, analiso: Ao ter contato com conteúdo sobre fotografia nas suas diversas formas de criação e aplicação, ou ao visitar exposições, quantas referências são de pessoas com deficiência? Quais delas são de pessoas com cegueira ou baixa visão? Ainda, quais e quantas exposições apresentam mecanismos de inclusão e acessibilidade?

Nessa direção, é preciso compreender que a deficiência não é o oposto de eficiência. A deficiência é uma categoria de opressão, a qual "não é um problema de uma pessoa e um corpo. O que torna uma pessoa com deficiência é viver numa sociedade muito pouco sensível às diversidades corporais" (Alves, 2020). Desta forma, nos deparamos com espaços que não acolhem os corpos em suas diversidades, e por esta razão torna as vivências, os acessos e as permanências impossibilitadas ou dificultadas.

Se a atividade fotográfica é capaz de modificar o modo como percebemos a realidade, aquela produzida por pessoas com deficiência visual nos faz compreender a realidade para além do enxergar. É o próprio ato fotográfico que questiona a linguagem tradicional da fotografia. Assim, a partir deste pensamento uma nova parte da tese se constrói, para repensar a fotografia.

Clique aqui para voltar ao indíce ou continue para a parte dois

DOCUMENTÁRIO FOTOGRÁFICO

- CADERNO 01 -

EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS

"Triangular não é o mesmo que piramidal"
Uma experiência de fotografia sensorial no parque Paulo Valada














Fotografia por Leonel da Costa



Fotografia por Leonel da Costa



Imersão sensorial
Uma visita tátil(?) ao ateliê DarteCor


DARTECOR











⇨ Visita ao atelié Dartecor — 14.11.22
Guimarães — Leonel Costa.

→ Como estabelecer uma relação de confiança com quem mal se conhece? Existe na condenga um ato de entrega. Estar neste outro lugar me faz pensar nas experiências anteriores e no lugar de conforto que me encontrava.

NÃO TOCAR X TOCAR NA OBRA → "pedir para tocar sem consentir"

conflito interno, dúvidas vai danificar a obra

Será o toque algo banalizado?

→ MEDO → tocar nas dores, tocar nas feridas → ponta agudas. Um medo do desconhecido.

→ pintar a tela com hastes de tinta a óleo = insegurança da área p/ pintar, mesmo que pra apresentado o espaço que a tela ocupa.

Sensação agradável de deslizar do haste, ia escorregando, como que vida própria p/ pintar um desenho que nem eu queria ver.

! Perguntar pelas cor depois da experiência p/ identificar na tela qual o meu desenho

Edgar Degas presença inesperada

→ Perceber as diferentes texturas?

Quadros que comunicam muito pouco pq foram feitos p/ serem vistos. Mas eles ganham MARCAS do tempo, que acrescenta uma camada — de pó — de textura.



"Vamos assim"
Fotografando com Aliu Baio







Fotografia por Aliu Baio

DOCUMENTÁRIO FOTOGRÁFICO

- CADERNO 02A -

FOTOGRAFIAS SENSORIAIS

- CURADORIA DE FOTÓGRAFOS(AS) PCD VISUAL NA CENA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA -

TECO BARBERO



Campanha ADD, 2009

Todas das imagens recuperadas de:
tecobarbero.blogspot.com



Grace Gianoukas, 2024



Grace Gianoukas, 2024















Fotos do Mercado Municipal e da Praça no Centro de Sorocaba, 2009

EVGEN BAVCAR



Série auto-retratos

Imagens recuperadas de:
Bavcar, E. (2003). Memórias do Brasil. São Paulo: Cosac & Naify

Série retratos



Série retratos



Série esplendor na relva







Nostalgie de la lumière

Imagens recuperadas de:
Bavcar, E. (1992). Le voyeur absolu. Paris: Éditions du Seuil

ALIU BAIO



Exposição “Do Teu Ombro Vejo o Mundo”, 2022
Recuperadas de: abrir.link/Shuee







9 de fevereiro de 2023
Recuperada de: instagram.com/p/CodEvaPMWva/

HENRY BUTLER



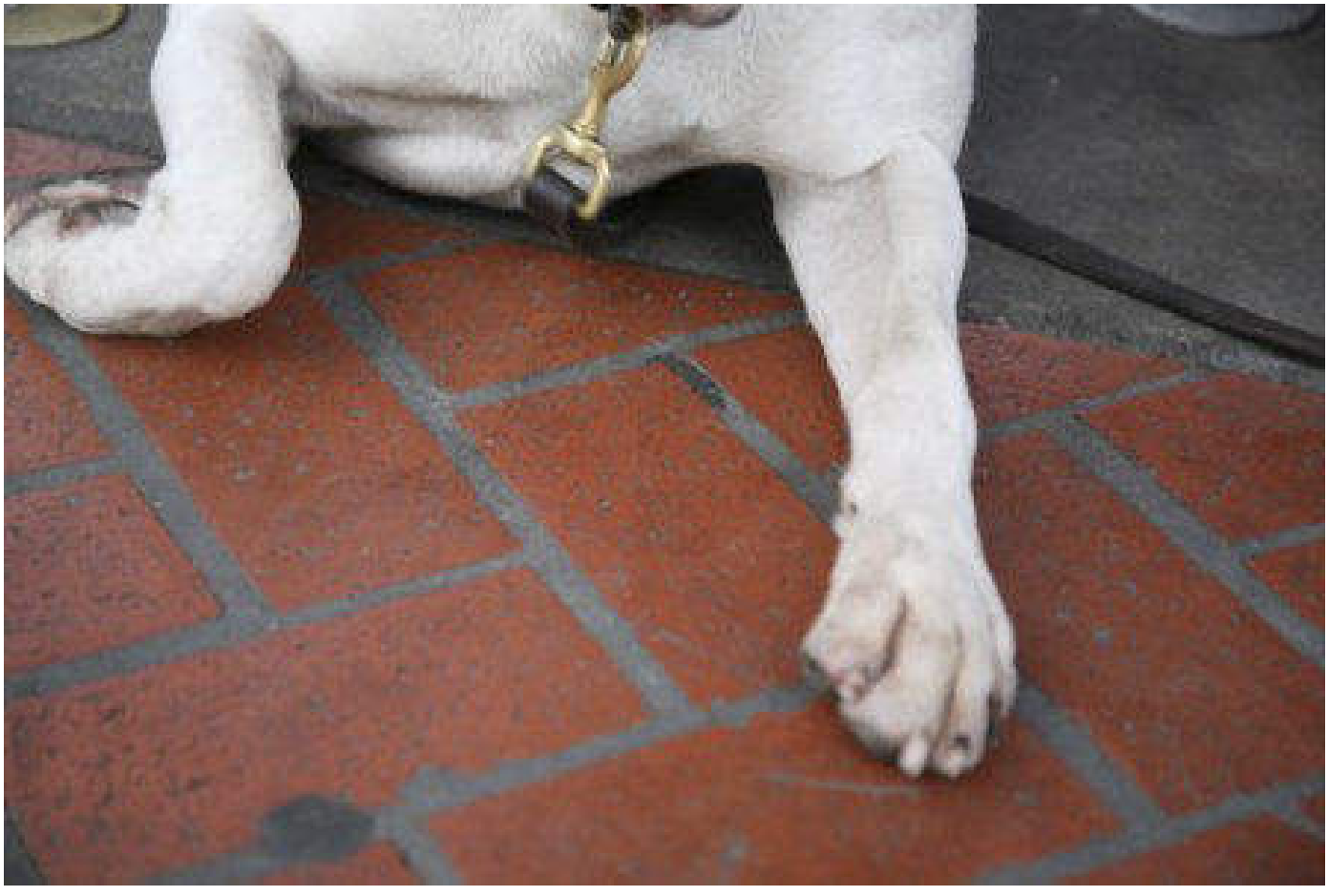
31 de março de 2011
Todas das imagens recuperadas de:
facebook.com/profile.php?id=100070602860708



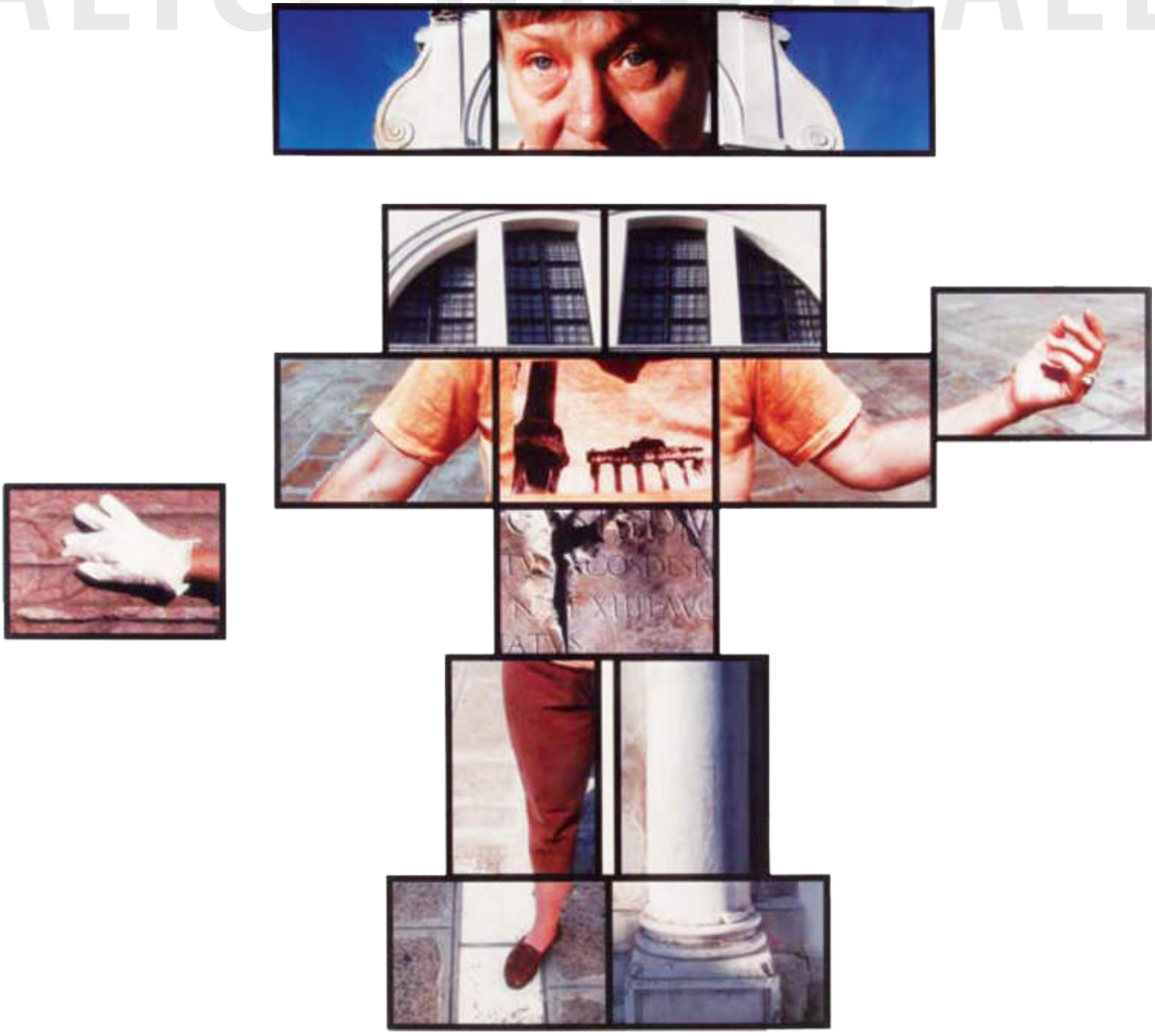








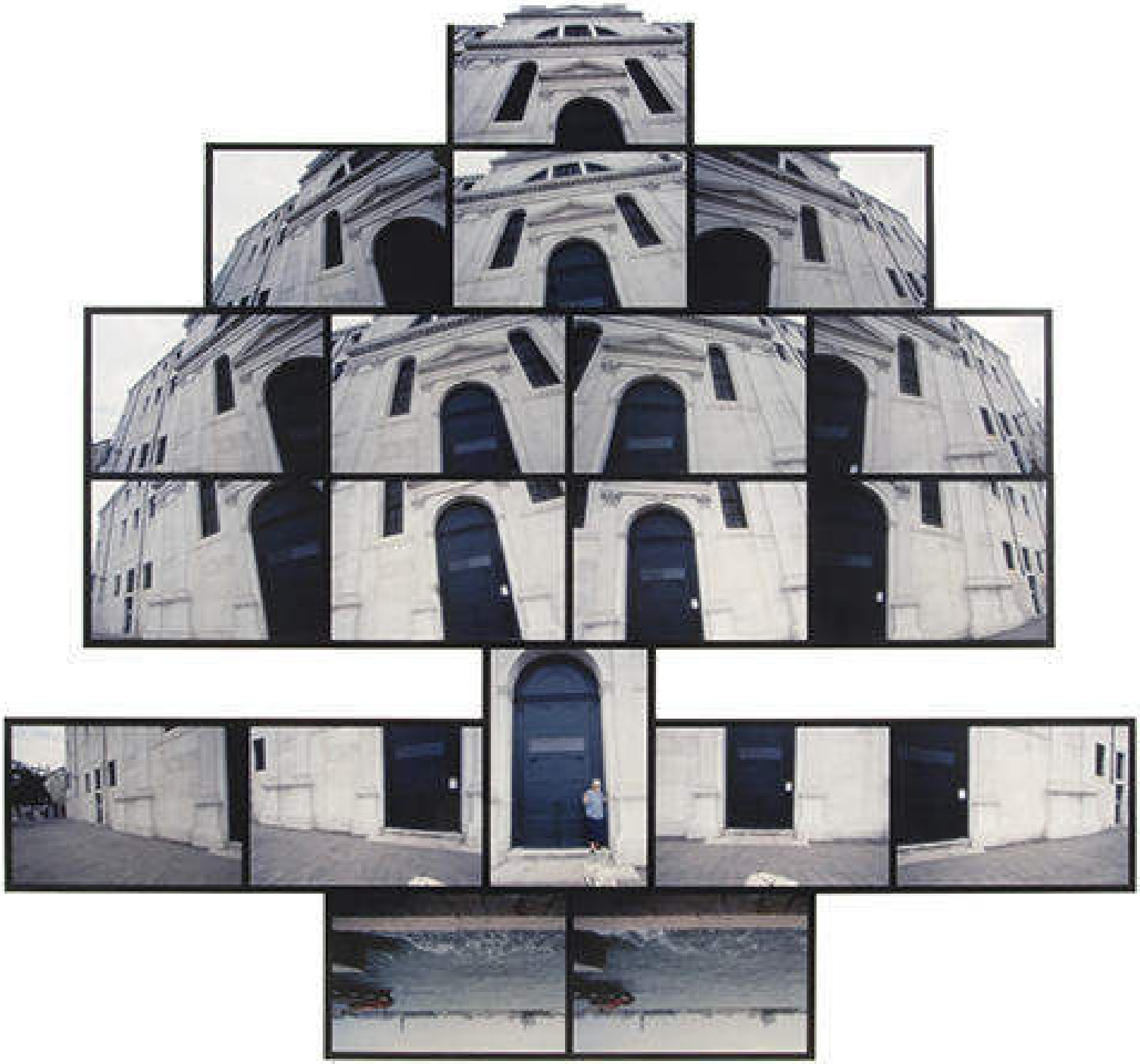
ALICE WINGWALL



Todas das imagens recuperadas de:
www.alicewingwall.com




THE ALAMO



ANNIE HESSE



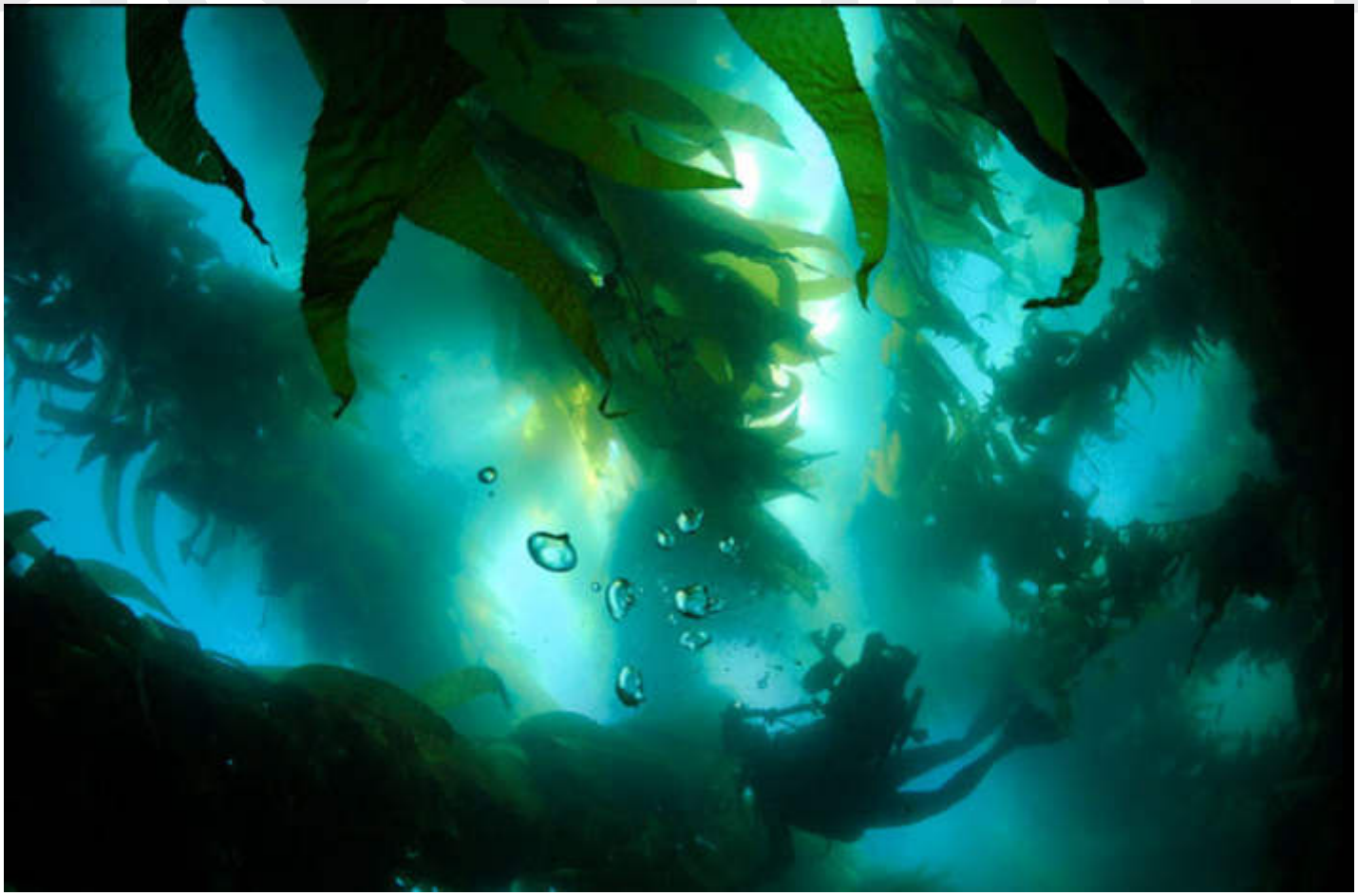
Todas das imagens recuperadas de:
www.anniehesse.com



Annie HESSE
photography



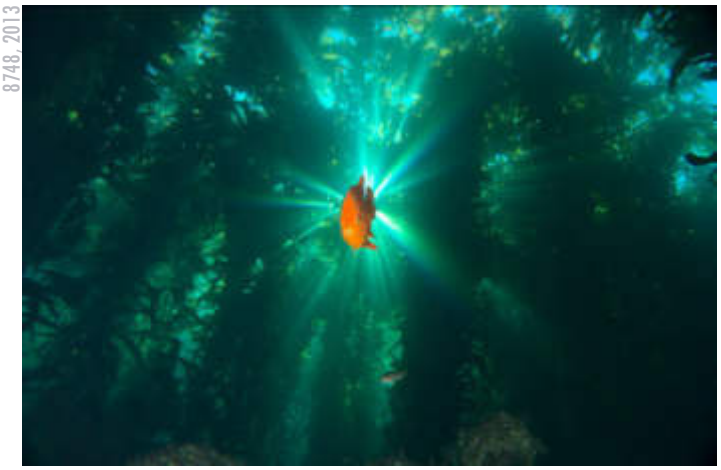
BRUCE HALL



8615 catalina hbo, 2011

Todas das imagens recuperadas de:
visualsummit.com/Artist.asp?ArtistID=18976&Akey=GJXBH5T9

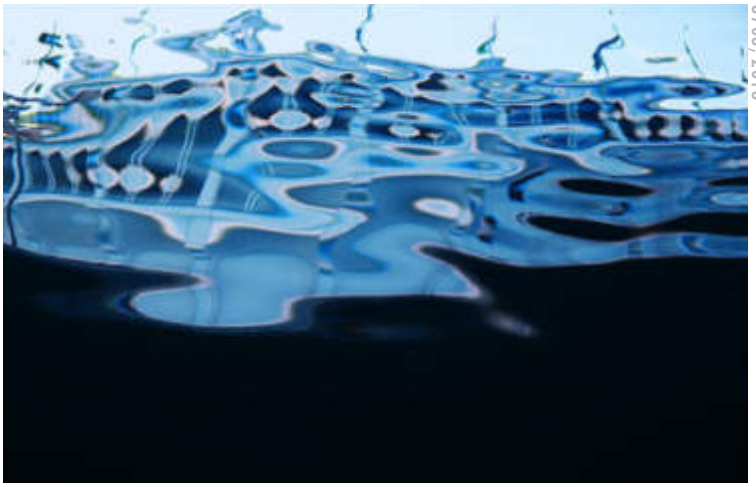
8748, 2013



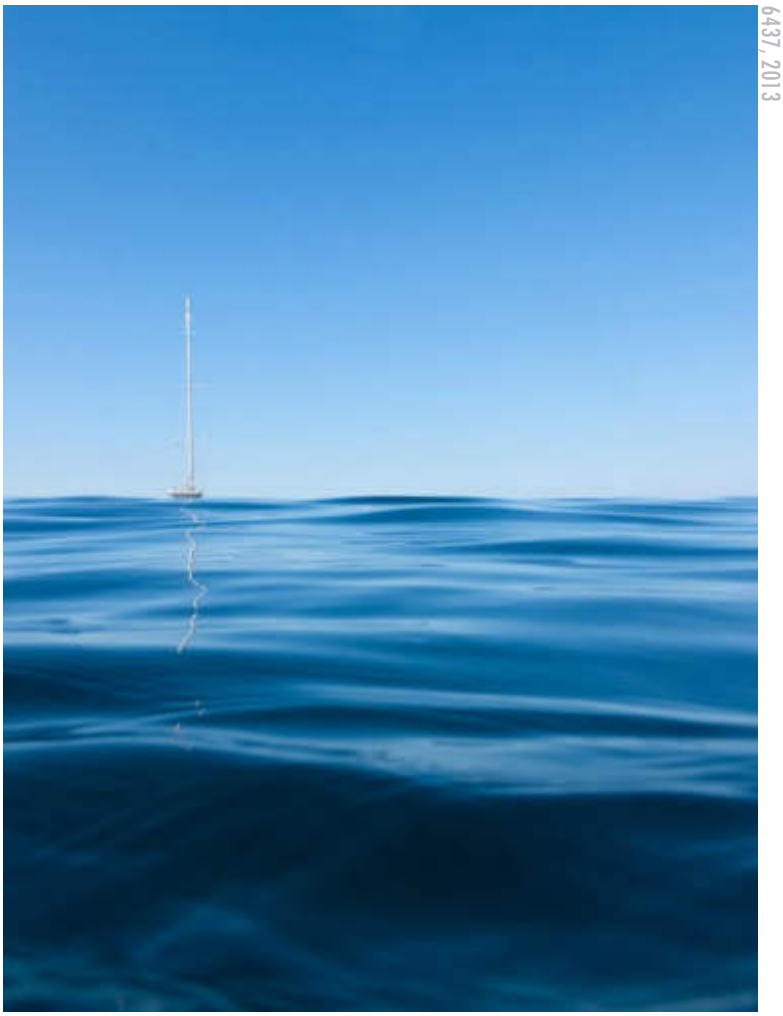
schooling, 2011



8706, 2013



6437, 2013





6169, 2013



0091, 2012



9821, 2014

JOÃO MAIA



Todas das imagens recuperadas de:
instagram.com/fotografiacega_


GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO









GERARDO NIGENDA

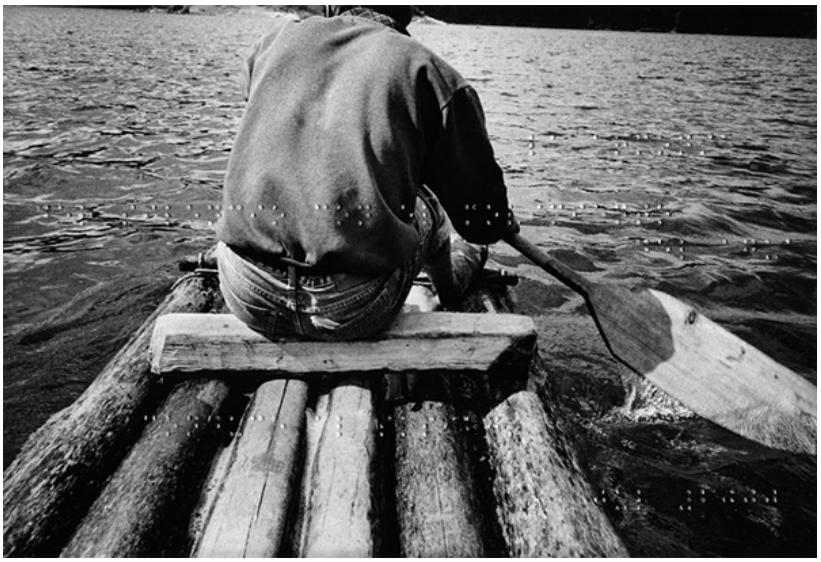


El alma se desprende hacia la aventura

Imagens recuperadas de:
abrir.link/LQWRc



Contactos Sublimes



Contactos Sublimes



El encuentro con el olor de la tortilla

Imagem recuperadas de:
abrir.link/IMGzb



Primer patio del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. Agosto 1999, Oaxaca, México

Imagem recuperadas de:
abrir.link/qiuRT

MARTA COUTINHO



Todas das imagens recuperadas de:
instagram.com/macoutinho60




MaCoutinho

ROSITA MCKENZIE



Colonies, Sight Unseen, 2009

Imagens recuperadas de:
rositamckenzie.tripod.com



Mary McIver, Edinburgh People, 2010



Flowers, Temptation Denied, 2007



School of Sparkling Seahorses



Tree of Light



Lights

Imagens recuperadas de:
contemporaryartexchange.org/portfolio/rosita-mckenzie/

SONIA SOBERATS



2009

Todas das imagens recuperadas de:
www.flickr.com/photos/seeingwithphotography/





Manna, 2009



Voodoo Shaman, 2009

PARTE DOIS

Vivências sensoriais táteis,
o que vem depois do *con.tato*

A vivência com Aliu Baio inquietou-me imenso. Uma ativação um pouco mais profunda perante as leituras e conversas prévias que já havia realizado com outros(as) fotógrafos(as) com deficiência visual. Pois, experimentar a fotografia sensorial ao lado de alguém que a pratica regularmente, observar a presença corporal e ser guiada por diversas situações permitiu-me preencher as lacunas do pensamento com respostas, novos questionamentos e com outros modos de ver e de sentir.

Como já mencionado, no Projeto *A fotografia e o sentir* (UFCG, 2019) tive contato com a pesquisa e criação colaborativa, porém junto às pessoas que também estavam descobrindo a fotografia sensorial, contudo a vivência com Aliu Baio e ocupar o lugar de escuta fizeram bastante diferença na construção do meu pensamento, no meu ser.

Diante das inquietudes e para o andamento desta investigação, me reaproximei das histórias de vida e dos processos de criação desses(as) fotógrafos(as) a fim de compreender de forma mais densa o campo em que cada vez mais colocava-me. Logo, o conceito de fotografia sonora proposto por Aliu Baio uniu-se às noções de tirania oculocêntrica frontal (Bavcar), fotografia cruzada (Nigenda), fotografia cega (João Maia), entre outros pensamentos que emergem da prática fotográfica por pessoas com cegueira ou baixa visão.

Desta forma, nesta segunda parte da tese, tais conceitos serão apresentados e refletidos, já que são fundamentais para a construção da base teórica e para compreender a expansão do ver. Além disso, o contato com as narrativas pessoais destes artistas me inquietou e transbordou na produção de cinco fotografias táteis, que se configuram como processos ensaísticos de escrita tátil, métodos e materiais diversos. Tais instrumentos mediativos de inclusão e acessibilidade refletem uma ativação oriunda das produções fotográficas de João Maia, Evgen Bavcar, Gerardo Nigenda e Marta Coutinho, e foram apresentadas durante as *vivências fotográficas* - parte constituinte desta investigação, que será relatada na seção três.

No início deste estudo, recordo-me da minha primeira pesquisa sobre a fotografia sensorial, ela ocorreu por meio do documentário *Janela da Alma* (2001),

dirigido por João Jardim e Walter Carvalho. As imagens do artista Evgen Bavcar, bem como os depoimentos apresentados pelas pessoas com deficiência visual ficaram arquivadas em mim como uma experiência gravada, que não deixa marcas, mas promove visualidades à cada fechar dos olhos. Como por exemplo, a cena em que Bavcar utiliza as mãos para medir a distância e angulação entre si, a câmera fotográfica e uma modelo, numa interação tátil com o espaço e os elementos da composição.

Neste mesmo documentário, Oliver Sacks ressalta que pode ver, sem vê, pois recorre aos olhos da mente. O neurologista e historiador afirma "O olhar não é só o externo, mas o olhar para dentro, que chamamos de imaginação" e completa "O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura" (Sacks, 2001).

Já o professor de literatura, Paulo Cezar Lopes (2011), esclarece que o olhar é uma interpretação e não o criador de uma verdade absoluta, no qual cada experiência é um limite. Assim, a relação com as imagens é resultado das faculdades imaginativas dos indivíduos, com influências culturais, políticas e econômicas. Tal compreensão me faz recordar o pensamento de John Berger (2016) quando esclarece que a forma como vemos as coisas é conduzida pelo que acreditamos, pois o ver é um ato cultural.

São pensamentos que dialogam com as premissas apresentadas na primeira parte da tese, especialmente com as compreensões de Hal Foster (1988), Kominsky (2013), Derrida (2012) e Didi-Huberman (2010). Mas, é Evgen Bavcar quem realiza uma crítica a massividade da cultura imagética:

> Mas vocês não são videntes clássicos, vocês são cegos, porque, atualmente, vivemos em um mundo que perdeu a visão. A televisão nos propõe 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. Eu também tenho uma pequena televisão e assisto-a sem enxergar. Mas há tantos clichês que não é preciso que eu veja fisicamente para entender o que está sendo mostrado (Bavcar, 2001).

Bavcar ressalta que todos nós somos cegos porque vivemos em um mundo que perdeu a visão. Estaria ele na correlação com Saramago? Ao escrever *Ensaio sobre a cegueira*, o escritor português afirma: "Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem" (Saramago, 2014, p.344), já que de tanto enxergar, deixamos de *ver*. Mas, há um caminho, pois "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" (Saramago, 2014, p.344). Reparar, *re.parar*, voltar nossa atenção ao existir, aos detalhes ignorados pela pressa e profusão cotidiana.

A leitura de Bavcar e Saramago me conduz a refletir sobre a hegemonia visual que estrutura nossa percepção, e ao relacionar com este estudo, emergem algumas questões, a saber: Como as fotografias produzidas pelas pessoas com cegueira e baixa visão podem subverter este capitalismo das imagens e apontar caminhos para um olhar interior? Como o ato fotográfico e as cenas expostas podem questionar o enxergar vazio/sintético? Talvez as falas destes(as) artistas possam oferecer respostas e, seguramente, nortear meditações.

A artista norte-americana Alice Wingwall declarou: “Meu lema é ver ou ser vista. Então, se não posso ver, tenho que ser vista” (Wingwall, 2017). Sua produção envolve principalmente a fotografia, mas também realiza instalações artísticas, esculturas e filmes experimentais. Wingwall se dedica à produção artística como um ato político, reivindicando o mundo visual às pessoas cegas, uma vez que adquiriu esta condição quando adulta, devido à retinite pigmentosa[1].

Para produzir fotografias, Wingwall recorre ao imaginário do presente, entrelaçando-o com as experiências acumuladas ao longo de sua vida. A artista expressa que o seu processo criativo inicia-se com uma imagem forte de sua memória, depois sonha com a fotografia mesmo quando acordada e, muitas vezes, une duas ou três fotos anteriores que são importantes. Para ela é uma junção de treinamento, experiência, memória e *insight*. A fotógrafa afirma: “Tudo começa no cérebro. Essa entrada não é mais visual para mim. Vem de sons, pessoas passando na rua, carros, reflexos sonoros de prédios” (Wingwall, 2017).

Wingwall expõe que tem uma visão, apenas ela não é mais física, e sim como as coisas deveriam ou parecem ser para ela. Desta forma, seu trabalho geralmente incorpora duplas exposições, imagens sobrepostas e justapostas, como um grande mosaico. Seus temas variam entre arquitetura, autorretrato e fotos do seu cão-guia. São fotografias que retratam seu cotidiano na beleza da simplicidade, com uma despretensiosidade rica em detalhes, e quando expostas em conjunto ganham uma potência ficcional singular.

Essa fotógrafa, que já foi professora universitária de artes e trabalhou em museus, ressalta que libertou-se da prisão do visor da câmera fotográfica, e com isto o enquadramento da imagem pode estar em qualquer lugar, ou até em lugar nenhum. Interessante perceber, a partir de Flusser (2013), como a recusa do visor da câmera

[1]As informações apresentadas neste texto sobre Alice Wingwall foram recolhidas por meio do seu site pessoal, disponível em: https://alicewingwall.com/index.html/

fotográfica tensiona a programação clássica do *apparatus* e nos faz pensar o lugar ocupado pela fotógrafa: se funcionária do dispositivo ou experimentalista, ao procurar produzir imagens improváveis, distanciando-se criticamente.

Nesse sentido, Marc Lenot (2017) destaca os(as) fotógrafos(as) que querem deixar de ser funcionários(as), como aqueles que lutam contra a programação automática, que podem enganar intencionalmente e dominar o programa do aparelho. Como exemplo, Lenot (2007) explana sobre a sequência típica ditada pelo dispositivo fotográfico: primeiro ver, depois agir, o qual se refere a observar o mundo e a escolher a representação que deixará para o futuro, já que só apertará o botão disparador depois.

Mas, e se agir antes de ver? Isto é, fotografar ao acaso, sem uma visão predeterminada ou estabelecida. Seria este um ato de liberdade? Para este autor, é "um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico" (Lenot, 2017, p. 202). A produção de Wingwall questiona a práxis fotográfica, tensiona o capitalismo imagético ao mesmo tempo em que promove um processo experimental e subversivo, assim desencadeia transformações no campo.

Em concordância com a questão apresentada por Bavcar no início desta parte, o pesquisador Arlindo Machado (2007) esclarece que o mercado e a indústria não abraçam os estranhamentos, as incertezas e o desconforto próprio da arte, seu interesse está em produções rotineiras e com padrões já estabelecidos. Portanto, os artistas ultrapassam os limites das máquinas semióticas e reinventam suas finalidades, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias. Tais produções podem ser consideradas como alternativas críticas às normas de controle social, uma vez que seus mecanismos podem ser refletidos e expostos (Machado, 2007).

Wingwall prefere trabalhar com a fotografia analógica e utilizar uma câmera sem assistente virtual ou leitor de tela, por esta razão costuma ter a colaboração de seu marido ou amigos, que ajustam o ângulo e posicionamento do equipamento. A cooperação também acontece na edição e na seleção de suas imagens favoritas. Alice Wingwall ressalta que não deixará de fotografar e experimentar, pois, em sua mente, há várias ideias e imagens que precisam ser compartilhadas.

De acordo com Annie Hesse, a fotografia também é um recurso para *ver*, *ser* e *estar* no mundo, já que a prática fotográfica foi fundamental para a construção de seu

universo. A fotógrafa que possui deficiência visual devido à catarata congênita, mantém uma capacidade limitada de distinguir alguns contrastes com o olho esquerdo[2].

Esta franco-americana optou por seguir uma carreira de fotógrafa independente e, posteriormente, aprofundou seus estudos no Instituto de Arte de São Francisco. No início dedicou-se a registrar o cenário do punk rock, acompanhando bandas em turnês, nos palcos e nos bastidores. Suas imagens em preto e branco capturaram a essência da cultura e do estilo de vida desse movimento, do qual também era participante.

Após este momento, Hesse viveu em várias partes do mundo e a partir do convívio com diferentes culturas, passou a fotografar em cores e de forma digital. Esta artista está interessada no abstrato e em fotografias de *close-up*, seja de elementos naturais ou industriais. Cor, textura, forma e contraste são os elementos-chave de sua arte.

Em algumas imagens produzidas por essa fotógrafa é possível perceber a saturação bastante elevada, como um efeito de edição e pós-tratamento, tal mecanismo além de enaltecer o contraste do mundo, questiona o aspecto factual da fotografia. Mas, é quando Hesse retrata o cotidiano, que o movimento e a vida dos espaços ganham potência, onde a desordem das ruas Índia, por exemplo, transformam-se em uma narrativa quase que sonora, convidando-os a imaginar os sons daquelas fotos, sem deixar de apresentar pontos contrastantes, claro.

No momento da captura, ela ressalta que congela o tempo, já que fotografa para depois ver. Ela diz: “Fiquei mais consciente do fato de que a câmera congela o tempo e me permite ver o que normalmente não veria a olho nu” (Hesse *citado por* McCulloh, 2009).

Hesse anda pelas ruas com o objetivo de experimentá-las e capta o ambiente por intermédio de impulsos sensoriais. Os retratos que realiza em suas viagens são baseados em pressentimentos, suposições e impressões. Para ela, um ambiente desconhecido é como um caleidoscópio caótico e, às vezes, desorientador. Logo, a imagem fotográfica transforma o caos em claridade. Ela afirma que sua visão do mundo é como uma pintura impressionista, mas é a câmera que permite que ela veja (McCulloh, 2009).

O contato com a história de Annie Hesse nos faz pensar na fotografia como um recurso para ver o mundo, tanto em sua compreensão expandida e semântica, quanto referindo-se a um dispositivo tecnológico que auxilia a visão. Para compreender melhor

[2]As informações sobre Annie Hesse foram recolhidas por meio do seu site pessoal, disponível em: https://anniehesse.com/

tal aspecto, recordo a pesquisa de Olivia on der Weid (2020), que busca refletir sobre como as imagens geradas por fotógrafas(os) com deficiência visual podem nos ensinar sobre as diversas formas de ver. Sua pesquisa baseia-se em três grupos divididos a partir da motivação para fotografar.

O primeiro deles corresponde a *imagens internas* e *visão conceitual*, em que as(os) fotógrafas(os) constroem, mantêm e aprimoram galerias internas de imagens, trazendo suas visões particulares para o mundo dos que enxergam. São fotos produzidas com o apoio de visões internas e rememorativas, mas, ao serem expostas para os leitores, de uma forma geral, perturbam o entendimento sobre imaginação, símbolos e representação, uma vez que inquietam a compreensão da temporalidade do mundo e das coisas. Nesse sentido, as imagens produzidas por Alice Wingwall são um exemplo, pois ela fotografa a partir da sua memória e imaginação.

O segundo grupo refere-se a pessoas com cegueira congênita, que produzem uma *fotografia da não retina*, na qual as imagens são resultantes de estímulos externos, ao responderem às sensações que o corpo capta, percebe e sente, quando apontam a câmera e disparam o obturador ao escutar algo ou sentir um cheiro que lhes chame a atenção. Deste modo, as imagens fogem das características pré-visuais e buscam registrar outras qualidades perceptíveis, como o som, o cheiro ou o tato.

O terceiro grupo se relaciona às(aos) fotógrafas(os) com baixa visão, aqueles que utilizam a fotografia como um auxílio para enxergar o mundo, conseguindo visualizar posteriormente o espaço e o mundo que clicaram. Conforme on der Weid (2020), pode-se pensar em um *olho tecnológico*. Pensemos, como exemplo, a atividade desenvolvida por Annie Hesse, que utiliza a fotografia projetada nas telas para ver com nitidez e ter maior tempo de leitura para os cenários fotografados e visitados. É como olhar tudo novamente, de forma bem devagar.

Neste mesmo grupo encontra-se o fotógrafo norte-americano Bruce Hall, que também apresenta a condição de cegueira e recorre a vários dispositivos técnicos para auxiliar a visão, já que mantém 5% de resquício visual. Assim, por meio de câmeras, telescópios e grandes telas de computador, consegue ver o mundo ao seu redor, tratando esses dispositivos como extensões de seu próprio corpo (McCulloh, 2009).

Hall é mergulhador especialista há mais de 34 anos, ele confessa que o mar é o único lugar que se sente totalmente à vontade e que prefere realizar tal atividade à noite. Algumas de suas fotografias subaquáticas foram publicadas na *National Geographic*. Ele também é defensor do autismo e trabalha junto a sua esposa, Valerie Hall,

explorando e compartilhando os mundos de seus filhos gêmeos autistas (McCulloh, 2009).

No documentário *Luz escura a arte dos fotógrafos cegos* (2009) dirigido por Neil Leifer e produzido pela HBO, Bruce Hall esclarece: "Eu uso a câmera para ver, como qualquer fotógrafo que usa a óptica para ver. Eu preciso usá-las. Eu preciso delas. [...] Eu fotografo o que funciona para mim" (Hall, 2009). Apaixonado por fotografia, especialmente em macro, Hall expõe que ama fotografar e quando o faz, é sempre como ver pela primeira vez.

As fotografias produzidas por Bruce Hall[3] criam um mundo singular, são texturas e formas distorcidas que a água e a luz produzem por meio do reflexo ou da sombra, detalhes que comumente passam despercebidos. Já ao retratar seus filhos, é significativa a presença de brincadeiras com água, desta forma, junta-se aos movimentos constantes e sorrisos das crianças os desenhos e os efeitos proporcionados pelo líquido. Hall explica que é uma forma de se relacionar com os filhos como também é uma terapia para a aceitação, além disto percebe-se a fotografia como um ato político, ao representar e refletir a deficiência visual e o autismo.

Interessante notar como o processo fotográfico de Bruce Hall aproxima-se do pensamento e fotografias de Arthur Omar (2014). Este autor recorre a um ato fotográfico invertido, em que produz a foto com o sentir, *antes de ver* como ele disserta, e só depois seleciona o resultado ao examinar as imagens. Omar captura por meio da percepção, usando-a como método, seu objeto fotografado refere-se à matéria orgânica como água, fogo, terra, cristais. Ele deixa a textura da matéria se revelar, ao mesmo tempo que amplia a sua percepção, e ressalta a importância de "olhar para o próprio ato de perceber" (Omar, 2014, p.24).

Para ele, o processo fotográfico é, então, uma coleção de surpresas. "Não vou registar o que vi. Só vou ver o que eu registrei. Dilatando a temporalidade que separa as etapas" (Omar, 2014, p.55) A fotografia é então a superfície do acaso, e seu ato é como mergulhar na profundidade, pescar sem saber o que virá e depois olhar para a superfície, como faz Bruce Hall.

Estes fotógrafos nos apresentam uma percepção fluida, mutável, na qual as coisas do mundo podem ou não ser vistas e percebidas, "de acordo com as variações do momento, da distância que o meu corpo assume em relação a ela, ou da distância no

[3] Pode-se encontrar informações sobre o trabalho de Bruce Hall em seu site, disponivel em: https://www.visualsummit.com/ ou por meio de suas redes sociais pelo link: https://www.instagram.com/hall.bruce/

tempo que eu tomo ao voltar a ela" (Omar, 2014, p.27), este mesmo autor completa "As coisas percebidas tem que continuar percebidas para existirem como tal. Nesse sentido, *o ato da percepção tem que ser mantido vivo no ar*." (Omar, 2014, p.27, grifo do autor).

Percebe-se um jogo entre a intenção e o acaso, em que o resultado é a subversão da atividade fotográfica canônica. Hall e Omar fotografam para depois enxergar, recorrem às imagens para expandir suas percepções. "Eu não uso a fotografia para descobrir coisas novas da realidade, mas uso a realidade para descobrir coisas novas na fotografia" (Omar, 2014, p.28). São formas de viver o mundo e ver a fotografia, cada um com seu ato político, diante das suas intenções e condições, já que Omar é normovisual.

Outro exemplo de ativismo notável é o fotógrafo com baixa visão Teco Barbero. Jornalista brasileiro, Barbero fez da produção fotográfica seu ofício e, seus discursos destacam a necessidade de empoderamento, bem como a relevância da visibilidade que esta atividade proporciona. Bastante ativo no campo, ele sublinha como sua prática fotográfica contribui para apresentar a fotografia como um meio de inclusão social.

Em seu blog pessoal[4] Barbero partilha, desde 2009, fotografias de viagens, coberturas fotográficas de eventos artísticos (principalmente exposições) e reportagens jornalísticas sobre seus exercícios. "Faço a união do pouco da minha visão com a máquina que me permite aproximar as imagens. Tudo à minha volta pode ser notícia, do simples pôr do sol ao buraco na rua", explica Teco Barbero (2011).

Barbero obteve seu primeiro contato com a fotografia no ano de 2002 por meio do curso *Outro olhar, fotografando com o corpo*[5] ministrado pelo jornalista e fotógrafo Weriton Kermes no interior de São Paulo. Neste curso, os participantes eram estimulados a trabalhar os sentidos e a percepção em prol da fotografia, especialmente o tato, audição e olfato, acompanhados de uma reflexão sobre a arte, a poética, o erro e o acaso.

> A proposta não era fazer a melhor foto, mas sim a fotografia como uma forma de inclusão. A gente fazia as fotos do nosso jeito, do que conseguíamos "ver" com as mãos, com os ouvidos, enfim, perceber o que estava à nossa volta usando os outros sentidos, é essa a ideia. As pessoas me perguntam como faço fotos. Eu uso todos os sentidos que estão à minha disposição. [...]Tudo pode ser fotografado por todos (Barbero, 2011).

[4] O blog deste fotógrafo encontra-se disponível em: https://tecobarbero.blogspot.com/ Teco Barbero também participa do *podcast* chamado *cegaiada,* disponível no link: https://www.youtube.com/@Podcast_Cegaiada/featured

[5] Informações sobre as edições do curso, exposições promovidas e demais ações podem ser encontradas em: https://werintonkermes.blogspot.com/search?q=deficientes+visuais

Teco escolheu fazer o curso de fotografia por curiosidade e motivou-se ao se reconhecer como fotógrafo, a cada nova fotografia ganhava mais confiança. Ele explica que sua consciência não tem foco na fotografia, mas no empoderamento, uma vez que a pessoa com deficiência visual ao acreditar e compreender que pode fotografar, irá motivar-se para fazer outras coisas. Além disso, ao ser compartilhado em sociedade, também modifica o pensamento no coletivo, apresentando novas formas de fotografar, novas maneiras de ver o mundo.

> Se o cara consegue tirar fotos, o que mais será que dá pra ele fazer? Então quem sabe um empresário que está vendo isso pense que esse cara pode trabalhar em uma empresa. Dá pra tentar mexer um pouco com a cabeça das pessoas, mostrar que se a pessoa com deficiência for estimulada, tiver um objetivo e tiver meios para alcançá-lo, não somente técnicas, mas orientação e tudo o mais, ela pode fazer coisas que nem imaginam (Barbero, 2011).

No ano de 2009, Teco Barbero realizou as fotografias e participou do VT de uma campanha publicitária promovida pela ADD (Associação Desportiva para Deficientes)[6]. Nesta ação brasileira, Barbeiro foi filmado produzindo imagens dos atletas também com deficiência e as fotografias foram aplicadas em cartazes, *outdoors* e outras mídias. A partir do *slogan* "o deficiente pode fazer qualquer coisa", o comercial encerra com a seguinte frase: "uma prova disso é que o fotógrafo da nossa campanha é cego". Com projeção nacional, Barbero ressalta a importância da oportunidade, já que aprendeu bastante com esta primeira produção e que se sente mais seguro para realizar outras.

A concretização desta campanha é significativa pela repercussão que obteve, com várias mídias espontâneas, pela representatividade e inserção do pensamento sobre inclusão no coletivo social. Contudo, não podemos deixar de pontuar a nomenclatura desatualizada ao chamar o atleta de "deficiente" e não "pessoa com deficiência", como também um discurso que pode promover a compreensão de uma comprovação ou fetichismo da ação. Sabemos que hoje, a reflexão sobre o capacitismo é bastante explorada e, certamente, 15 anos depois, o discurso desta campanha estaria reformulado.

[6] A ADD é uma instituição brasileira sem fins lucrativos que promove o desenvolvimento de pessoas com deficiência por meio de práticas esportivas adaptadas, ensino e cursos de capacitação, facilitando o processo de resgate da auto-estima, integração e inclusão social. Site da instituição: https://add.org.br/ Já a campanha realizada com a atuação de Teco Barbero pode ser encontrada em: https://www.youtube.com/watch?v=1GO0bUdQbo8

A pesquisadora e publicitária Fatine Oliveira (2016)[7] esclarece que o capacitismo é todo e qualquer preconceito com pessoas com deficiência, e suas ações podem ocorrer de forma verbal, nas atitudes e de forma física, este último por exemplo, quando o cadeirante é impedido de estar em lugares pela ausência de acessibilidade, ou pela falta de comunicação em braille.

Fatine também esclarece o *conceito social da deficiência*, em que a deficiência surge a partir do contato com a sociedade, ela exemplifica com sua própria realidade ao relatar que sua casa é um espaço adaptado para sua condição de cadeirante e por esta razão não experimenta a deficiência, mas ao sair para a rua encontra inúmeras barreiras físicas, atitudinais, de comunicação, etc. Além disto, a autora esclarece que a deficiência é uma condição individual por meio das histórias particulares, mas também se estabelece no coletivo ao reivindicar melhorias comunitárias.

Barbero relata que sempre precisou comprovar seus conhecimentos, na escola, na universidade e no trabalho. “Todo dia a gente tem que provar que sabe fotografar, que apesar de enxergar pouco, a gente sabe trabalhar com imagens” (Barbero, 2023). Ele conta que as pessoas ficam surpresas quando ele fala que é fotógrafo, mas quase não enxerga. Ele promove um pensamento bastante interessante, ao mencionar que antes da chegada dos(as) fotógrafos(as) PCDVisual, a população considerava a fotografia essencialmente como imagem, e depois do contato com essas histórias e pessoas, o pensamento modifica-se.

> A gente vem mostrar que fotografia é muito mais que isso, já que na fotografia você utiliza todos os sentidos do corpo para fotografar. Fotografia é acima de tudo sensibilidade, que todos nós temos. E, absolutamente, todos nós que temos a capacidade de formar pensamento, a gente enxerga, pq quem faz de fato essa função não é os nossos olhos, mas o nosso cérebro, é lá que a imagem que chega por meio das nossas lentes vira o que a gente conhece, e as pessoas que não enxergam também tem acesso à isso. [...] É através dos sentidos, da percepção que conseguimos formatar a imagem que gostaríamos, muitas vezes não saí correspondente ao que as pessoas esperam, não seguem os padrões, então explicamos que este diferente é o que faz sentido pra gente (Barbero, 2011).

O discurso e o fazer artístico de Evgen Bavcar, Teco Barbero, Aliu Baio, Henry Butler, Alice Wingwall, Annie Hesse e Bruce Hall revelam trajetórias distintas que enriquecem a compreensão sobre a fotografia sensorial. Tal polifonia é importante para repensarmos coletivamente os conceitos que envolvem a prática fotográfica e os

[7] Entrevista disponível em: https://ufmg.br/comunicacao/noticias/e-capacitismo-quando Fatine Oliveira também é autora do blog *Disbuga*, que expõe as dificuldades e desafios sociais, políticos, econômicos e culturais enfrentados pelas pessoas com deficiência, num ativismo contra o preconceito e a desinformação. O blog está disponível em https://disbuga.wordpress.com/

múltiplos modos de ver. Mais que isso, provoca-nos a refletir sobre a inclusão e acessibilidade, não apenas no universo artístico, mas também no acesso à informação e aos ofícios, no âmbito social como um todo, demonstrando que restringir o homem à sua visão não só é errôneo, como excludente.

Os nomes mencionados até este ponto da tese representam apenas uma fração do amplo grupo de fotógrafos(as) com cegueira e baixa visão, uma vez que, por meio de pesquisas em ambiente virtual e online, foram identificadas mais de 60 referências. Desta forma, realizei uma curadoria dedicada a conhecer com mais detalhes as narrativas de vida e suas produções, além de converter suas fotografias em placas de *fotografias táteis*, com o objetivo de proporcionar acesso não só às histórias, mas ao trabalho destes fotógrafos(as).

Para a confecção das fotografias táteis é importante esclarecer alguns pontos, à saber: *1)* Selecionei técnicas e materiais diversos numa perspectiva ensaística, logo, cada placa tem suas características singulares; *2)* As fotografias táteis apresentam elementos com largura, altura e profundidade, mas eles estão fixados em uma placa plana, por esta razão não são como uma escultura totalmente tridimensional; *3)* O processo de releitura destas linguagens contou com a participação da técnica de braille da Associação de Cegos e Amblíopes do Porto, Maria da Luz. Ela orientou, participou de todo o processo de confecção, bem como produziu algumas legendas em braille para os materiais; *4)* Na releitura criada, levou-se em consideração a semântica da imagem, como ela convoca as sensibilidades, sua composição subversiva aos padrões canônicos da fotografia, quem era o autor, bem como a possibilidade de simplificação das informações; e por fim *5)* Além dos elementos táteis em papel, madeira, impressão 3D ou resina, as placas de fotografia tátil continham audiodescrição[8] e/ou legenda e foram apresentadas junto a uma pessoa normovisual que compartilhava informações descritivas, criando uma convergência de mecanismos para a compreensão.

Neste ponto, também é importante mencionar que antes da produção destes materiais, realizei uma busca on-line de projetos que já confeccionaram tais meios mediativos, bem como presenciei alguns espaços museológicos que continham tais recursos. Destaco o projeto *Fotografia Tátil* da Universidade do Ceará no Brasil, o Museu da Misericórdia no Porto, o Museu do Azulejo em Lisboa e o Museu do Louvre

[8] É uma adaptação que pretende tornar um conteúdo visual acessível a pessoas com deficiência visual. Este recurso é utilizado pela televisão, cinema, teatro para descrever os cenários e os movimentos e expressões faciais dos atores, e pelos museus para descrever peças. Disponível em: https://www.acapo.pt/deficiencia-visual/glossario

em Paris[9] que desfrutei do contato físico. Na continuidade ao pensamento elaborado nesta tese, além do conceitos promovidos por algumas referências da fotografia sensorial, destaco o processo de confecção de cinco fotografias táteis.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

2.1 LINHAS DO SIMPLES: ARQUIVO DE PROFUNDIDADE
Placas de foto tátil a partir das fotografias de João Maia

João Maia, 49 anos, é brasileiro e produz fotografias de desporto. Ele é o único fotógrafo com deficiência visual a realizar a cobertura fotográfica das paralimpíadas, fato que ocorreu em Paris em 2024, Tokyo no ano de 2021 e no Rio de Janeiro em 2016. A relação de João Maia com a fotografia profissionalmente inicia-se após perder a visão, devido a uma uveíte bilateral, na altura com 28 anos de idade.

A pouca relação de cores e vultos que enxerga (manchas borradas até um metro e meio de distância) ganha potência expressiva e sensível em suas imagens. João Maia explica que após receber as informações que um assistente lhe transmite, como o ambiente, a posição do atleta na raia e a descrição da vestimenta, tudo é percepção. Ele afirma: "Sendo deficiente visual, fotografar para mim é uma experiência sensorial. Eu utilizo principalmente minha audição, olfato e tato" (Maia, 2017).

Maia define a fotografia em três palavras: luz, conhecimento e oportunidade. Ele afirma: "Eu não preciso ver, eu preciso sentir, e quando eu estou fotografando eu estou sentindo. E é isto que eu quero que as pessoas entendam, que a fotografia não é a visão, é sensibilidade" (Maia, 2022)[10]. Além do seu trabalho relacionado ao esporte, João é fundador e idealizador do projeto *fotografia cega*[11] que desenvolve atividades de ensino e palestras. Maia explica que tal projeto nasceu da necessidade de uma pessoa com deficiência visual ensinar e compartilhar a fotografia para outras pessoas nesta mesma condição.

Este fotógrafo reconhece a fotografia como uma forma de conectar o visível com o invisível, no qual o visível tem uma relação de proximidade com sua memória

[9] Um material visual com imagens dessas referências foi compartilhado com o ateliê e os laboratórios de impressão envolvidos no processo de construção das placas de fotografia tátil. Esse documento encontra-se disponível no Apêndice A.
[10] João Maia participou da Tertúlia "Práticas fotográficas junto às pessoas cegas e de baixa visão" promovida pela ACAPO|Porto no dia 02 de dezembro de 2022. Também estive presente nesta roda de conversa que aconteceu on-line pelo Zoom e foi destinada aos associados da ACAPO Portugal.
[11] Site do projeto disponível em: https://fotografiacega.com.br/ Rede social do João Maia, disponível em: https://www.instagram.com/fotografiacega_/

visual concebida até a juventude e o invisível encontra-se associado ao sentir. Ele ressalta: “O clique é uma passagem do tempo que através das minhas percepções vou registrando e contando histórias. Por isso que a minha fotografia é cega.” (Maia, 2022) No ano de 2022, João Maia concluiu uma pós-graduação em fotografia, tal especialização era um sonho antigo do João que já tem graduação em história. Agora ele quer usar os novos conhecimentos para dar vida e emoção às suas fotografias, cada vez mais.

> A fotografia é isso, é você se conectar ao ambiente e sentir todos os sons, os vultos coloridos, as pessoas conversando, as crianças brincando, isso que compõem a minha imagem. É transformar sons em imagens, é transformar cheiros em imagem, é tocar, é sentir, é ouvir. Fotografar para mim é um grande quadro de aquarela e eu vou pintando esse quadro com meus cliques [...] aquarela não é isso? A mistura de cores, desfocadas, borradas. É assim que eu vejo o mundo (Maia, 2020).

As fotografias de João Maia são marcadas por cores vibrantes e pela captura de momentos de ação que, embora congelados na superfície da imagem, preservam a intensidade e a dinâmica do instante. Essa suspensão nos permite contemplar, em detalhe, a ação do(a) atleta, seu esforço e agilidade, em uma abordagem que se aproxima da objetividade do fato, como um fotojornalista atento aos desafios do esporte.

Maia explica que, durante o ato fotográfico, sua atenção se volta principalmente ao som, disparando o obturador no momento em que percebe a ação do atleta. O corpo suspenso no ar, os pés que mal tocam o solo, o splash da água em cada braçada, a expressão focada – todos esses elementos compõem um verdadeiro balé sensorial. São fotografias que nos transportam para o cenário da competição e nos envolvem emocionalmente.

Maia (2020) esclarece que seu trabalho fotográfico é direcionado tanto para o público normovisual quanto para pessoas com cegueira e baixa visão, pois é um ativista veemente dos recursos de acessibilidade, como a descrição e audiodescrição, além de ser grande incentivador da fotografia sensorial ou *fotografia cega*, como ele denomina.

Este fotógrafo optou por trabalhar com as Paralimpíadas com o intuito de narrar as trajetórias de atletas de alto rendimento que, apesar da dedicação e profissionalismo, não são reconhecidos pela sociedade. Na busca pela representatividade, ele também afirma que quando há a necessidade de escolher um esporte para registrar, prefere aqueles que contam com esportistas com deficiência visual.

João Maia foi o primeiro fotógrafo com deficiência visual com quem tive oportunidade de conversar. Mesmo a colaboração acontecendo apenas em ações on-line, como rodas de conversas, debates[12], *lives* ou por meio do Projeto *A fotografia e o sentir*, ele se tornou um importante parceiro em prol da fotografia sensorial. Desta forma, a partir do contato com sua história e fotografias, decidi realizar os primeiros ensaios para as fotografias táteis desta investigação. Como referência para a confecção, busquei livros infantis adaptados e mapas geográficos acessíveis, além dos recursos mediativos museológicos já mencionados. Na grande parte dos exemplos que selecionei, a atenção estava no contorno das formas.

Ao saber desta intenção, a Maria da Luz emprestou-me um livro infantil de título *Madalena e a gatinha pompom (2006)*[13]. Tal publicação contém texto impresso e em braille, bem como as ilustrações impressas e em alto relevo, uma vez que apresentam várias "bolinhas" salientes e dispostas nas linhas de contorno. Com este exemplo em mãos, consegui realizar a leitura tátil das imagens, observar a simplificação dos desenhos e posteriormente caminhar com as minhas produções.

Então, separei duas imagens produzidas pelo João Maia e fiz a impressão em tamanho A4, em papel de gramatura elevada que me permitisse alguma manipulação artesanal. Selecionei fotografias que se referem à modalidades de esportes que são mais comuns entre as pessoas com deficiência visual, como o *goalball*[14] e a corrida. Para que a leitura tátil fosse possível, comecei a marcar no verso da folha os contornos dos esportistas. Para isto, utilizei um instrumento chamado *punção* que, normalmente, é utilizado junto a *pauta/reglete*[15] para escrever em braille. Em um método bastante

[12] Estivemos presentes na mesa "Fotografia, inclusão e acessibilidade", realizada pela *III Grão Fino: Semana de fotografia* (Evento acadêmico promovido pelo GPDF - UFCG e UFPB), em outubro do ano de 2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3JYOGE8UZL4&list=PLjvanEHZti2DL1E_PJJT8eR5J2AkaiFpo&index=3 bem como realizamos a *live* "Projeto a fotografia e o sentir" por meio das redes sociais de João Maia em setembro de 2020, disponível em: https://www.instagram.com/p/CFN1BvCnT3S/

[13] Este livro infantil foi escrito por Zita Rezende, com ilustrações de Maria Keil. Publicado pela editora Fundação Luís Figo, Lisboa, 2006.

[14] O goalball é uma modalidade paralímpica exclusivamente para PCDVisual. Duas equipes se enfrentam, cada uma com três jogadores em quadra. Os atletas são, ao mesmo tempo, arremessadores e defensores. O arremesso deve ser rasteiro ou tocar pelo menos uma vez nas áreas obrigatórias e deve acertar a rede adversária. A quadra tem 9m de largura por 18m de comprimento, com um gol em cada lado. As partidas são realizadas em dois tempos de 12 minutos, com três minutos de intervalo. A bola utilizada tem um guizo em seu interior para que os jogadores saibam sua direção. Como o goalball é um esporte baseado nas percepções tátil e auditiva, não pode haver barulho no ginásio durante a partida, exceto no momento do gol, reinício do jogo e nas paradas oficiais. Informação disponível em: https://cpb.org.br/

[15] Conforme o glossário da ACAPO, a pauta é o equipamento mais antigo para escrever braille com rigor, foi apresentado em 1837 por Louis Braille. Este instrumento que também recebe o nome de reglete, segura o papel e indica a posição das células e os seis pontos de cada célula. Para seu uso, faz-se pressão com a punção para criar uma impressão no verso do papel. Desta forma, o braille é escrito da direita para esquerda e para ser legível é preciso virar o papel. Existem pautas/regletes de diversos tamanhos, por exemplo com 4 linhas e 12 células por linha (para levar no bolso caso necessite de fazer um apontamento) e com 29 linhas e 34 células por linha. Informação disponível em: https://www.acapo.pt/deficiencia-visual/glossario

simplificado contornei todos os elementos da ação (esportistas, baliza e bola), selecionando as formas principais e minimizando os detalhes.

A primeira fotografia corresponde a um jogo de *goalball*, na qual pode-se ver apenas um lado da quadra. Na imagem, há três jogadores sentados no chão, dispostos em linha. Eles vestem camisa de manga longa amarela, calça preta e todos utilizam viseiras pretas que tapam os olhos. Os atletas estão à frente da trave com comprimento de 9m por 1,3m de altura. A trave/baliza ocupa toda a largura da quadra, tem redes brancas e hastes verdes. O jogador alinhado à direita está prestes a agarrar uma bola azul, que foi capturada ainda no ar. A quadra tem piso azul claro e linhas brancas, já a parede ao fundo é laranja.

A segunda fotografia escolhida trata-se de dois atletas negros em uma pista de corrida. Ambos vestem camiseta e calção na cor verde, apresentam o nome Brasil no peito e tem um papel colado à camisa com uma numeração. O atleta da esquerda é pessoa com deficiência no membro superior esquerdo, ele olha para o lado. Um pouco mais atrás o outro corredor encontra-se concentrado e foi capturado com a passada ainda no ar, seus pés não tocam o chão. O segundo plano está desfocado, mas é possível perceber a pista de corrida na cor laranja com marcações em linhas brancas no chão.

Ao contornar estas imagens, percebi que utilizar a punção é como escrever sem ver a tinta, pois de fato não há. A força empregada vai criando caminhos táteis, linhas profundas que se revelam na superfície pelo baixo relevo no verso do papel, mas ao ser tocado pela face frontal da folha, encontra-se em alto relevo. Neste exemplo, não existe exatidão entre a imagem capturada e o desenho criado por mim, pois além de realizar um contorno simplificado, nem sempre se percebe bem a imagem ao estar escrevendo no verso do papel.

Tim Ingold (2022) me faz pensar sobre a própria linha e o gesto que ela pode representar. “Cada linha traçada à mão, então, é o traço de um gesto” (2022, p.165). Esse autor reflete sobre as *linhas gestuais,* que expressam o movimento que as geraram, guiando a direção, são aquelas que saem das coisas, inclusive dos corpos e não configuram-se como declarações sobre o que é feito. Ao ler seu texto, relfexiono sobre as linhas que produzi: O movimento empregado, as escolhas dos caminhos sobre as formas já pré-estabelecidas pelas fotografias de João Maia, o meu toque sobre a superfície.

Recordo da força para gerar um relevo possível de leitura tátil, num gesto que almejava criar um caminho a ser percorrido pelos dedos, uma linha volumétrica e não

ótica. Discorro sobre o sentir a escrita, o movimento do desenho a criar a linha, gerar uma relação com o próprio ato de desenhar. Trata-se do que Ingold (2022) chamou de *trasndutor,* quando o lápis "converte a qualidade cinética do gesto - seu *ductus* - do registro do movimento corporal e da conscientização para o fluxo material" (2022, p.168). Ainda, quando converte-se a consciência cinética do desenhista no fluxo e na inflexão da linha.

De fato, inscrevi meu gesto sobre o gesto fotográfico do João Maia e sobre o gesto dos atletas que foram representados, coloquei-me na imagem, num movimento que interiorizava-se em mim. Neste sentido, conforme Focillon (1943, n.p), "o gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tacto à passividade receptiva, organiza-o para a experiência da ação".

Penso no "desenho cego" narrado por Derrida (2010, p.03), no qual a mão do escritor, que é cega, sente, tateia e acaricia o caminho tanto quanto inscreve, já que o ato de produzir o desenho escapa do campo da visão. Ele ressalta que é como se tivesse um olho de pálpebras abertas nas pontas dos dedos. Desta forma, o enxergar acontece quando voltamos e olhamos para as linhas já desenhadas, "para trás", quando penetram no domínio da objetividade espetacular.

A compreensibilidade destas fotografias táteis me remete a um comentário realizado pela Maria da Luz quando tocava alguns protótipos "Não é preciso muitas informações, é a simplicidade que funciona, o que cabe nos meus dedos". Interessante perceber que não foram criadas linhas retas, que poderiam sugerir um ponto inicial em direção ao final, são linhas orgânicas sem começo-meio-fim, que possibilitam o(a) leitor(a) escolher seu caminho, por onde começar e o momento para terminar.

Conforme Dondis (2007), a linha encontra diferentes formas de expressão, não só pelo desenho, mas em mapas, símbolos, na música, entre outros. Curioso perceber como a sua característica reflete a intenção de quem a fez, além de guardar semânticas interpretativas e gestuais. Quando a linha descreve uma forma, é como caminhar por uma visualização mental, aproximando mais da imaginação do que da concretude da fotografia. "Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação" (Dondis, 2007, p.56).

Embora as placas de fotografia tátil não tenham o objetivo principal de comunicar visualmente, pois foram produzidas para a leitura tátil, julguei pertinente a reflexão sobre a linha em sua concepção tátil e visível, principalmente quando me faz

atentar sobre o gesto, a presença das mãos, como também sobre a proximidade com a imaginação, ação que não depende do ato de enxergar.

Para as duas fotos táteis produzidas a partir das fotografias de João Maia, também adicionei uma legenda em braille (que continha os créditos da imagem) na ciência de que a indicação sobre o título e autor pode conduzir a interpretação. Por fim, não adicionei nenhum outro material às placas, já que ao fazer isto poderia oferecer outra informação para além da fotografia. Considerando este contexto, explico que tal método também pode ser confeccionado com uma agulha de costura a perfurar o verso do papel, formando o relevo na face frontal da folha por meio dessas pequenas perfurações. Esse processo, uma espécie de pontilhismo, aproxima-se do estilo dos livros infantis e do formato do braille.

Pessoas com deficiência visual frequentemente recorrem à percepção tátil para adquirir informações, desta forma percebem a distinção entre os objetos, pessoas, animais, plantas, lugares, entre outros. Esse sentido também é essencial para locomoção e comunicação. Através das múltiplas particularidades do toque, o tato nos elucida sobre textura, temperatura, tamanho e características volumétricas dos objetos e seres vivos, tornando-se uma fonte rica de percepção e compreensão do ambiente. Contudo, neste âmbito, é preciso estar ciente de duas questões:

Primeiro: A maneira como a leitura tátil acontece não é comum para todos e todas, e no recorte da deficiência visual, a condição da cegueira e a forma como ela é vivenciada pelo indivíduo gera inúmeras diferenças (Nunes e Lomônaco, 2010). São distinções como: Se a cegueira é congênita (obtida até os cinco anos de idade) ou adquirida; se a pessoa é baixa visão (apresenta resíduos visuais); a capacidade de diferenciação de formas (acuidade visual) ou a percepção da amplitude dos estímulos (campo visual); se a perda visual foi progressiva ou repentina; além dos contextos psicológico, educacional, social e familiar.

Segundo: Os sentidos humanos não atuam de forma isolada no corpo e a pessoa com deficiência não possui uma compensação por outro órgão, tampouco uma pureza maior no senso estético. Sim, é possível destinar nossa atenção à atividade exercida por um sentido, bem como utilizá-lo e treiná-lo para diversos fins, com um esforço pessoal, mas a condição humana é corporal em seu todo, logo, o corpo é instrumento de mediação e a percepção converge para uma área interpretativa comum no cérebro.

Recordo o pensamento de Le Breton (2016) ao observar um passeio pela cidade, o autor exemplifica que há uma experiência corporal com fundo sonoro e visual, mas

que é sentida na pele. Ele nos aponta para uma compreensão sobre a nossa existência que acontece tanto a multiplicidade, quanto a unidade dos sentidos.

Conforme Oliveira (2002), nosso contato com o mundo inicia-se nos sentidos, no qual o tato apresenta uma característica peculiar na sua ligação íntima com o mundo exterior. "Nisso consiste uma importante diferença entre ele e os outros quatro sentidos externos, que são protegidos do contato direto: olhos tem as pálpebras; os ouvidos, as orelhas; o paladar, a boca; o olfato, o nariz" (Oliveira, 2002, p. 147).

Nunes e Lomônaco (2010) esclarecem que o tato pode se apresentar de duas formas distintas: *ativo*, quando o indivíduo busca informações de modo intencional por meio do toque, utilizando o sistema háptico; e *passivo*, quando existe uma recepção não intencional pela pele, como o calor provocado pelo sol em dias de verão. Para estes pesquisadores, junto à percepção tátil há a utilização do sistema cinestésico, que envolve informações sobre a orientação espacial, movimento e equilíbrio do indivíduo, assim pode-se perceber a direção do vento, velocidade dos movimentos e orientação/posição do corpo. Eles explicam que a aquisição de informações por pessoas com deficiência visual se dá, principalmente, pela conjunção de sensações táteis, cinestésicas e auditivas, congregadas as experiências mentais passadas e já construídas pelo sujeito.

> A visão traz o domínio, mas ao preço da ocultação do mundo perceptivo não visual. O espaço é dominado porque é reduzido; é a função defensiva da visão (lembremos-nos de que em situação analítica, as coisas só podem ser percebidas, ditas e ouvidas quando o sujeito é liberado do domínio visual, quando é colocado numa situação em que o visual já não é o sentido privilegiado) (Covello; Lairy, 1980, p.12).

Os ensaios para a confecção das fotografias táteis despertam minha atenção para este sentido, cujo meu pensamento se volta para o uso do tato no ato fotográfico. Realizá-las junto à Maria da Luz tem me feito perceber o mundo de outras maneiras, assim como as vivências pregressas. Observo o caminho que estou trilhando e compreendo que, neste ponto, faz-se necessário pontuar que tais instrumentos mediativos não objetivam construir um estudo de recepção sobre as fotografias, as fotos táteis existem, nesta tese, como ponto de diálogo ao compartilhar o trabalho dos(as) fotógrafos(as) com cegueira e baixa visão, uma vez que eles(as) são referências para os processo de criação, estamos no campo da emissão.

A história de João Maia reflete seu esforço para ser visto, compreendido e acolhido com dignidade pela sociedade. Sua luta não busca compaixão, tampouco

fetichismo quanto a superação dos desafios. Ele almeja recursos adaptados e oportunidades, seu ofício é político e suas imagens são um convite à reflexão. Sob esta perspectivas, traçar as linhas gestuais transformou-se em um exercício de conhecimento, me fez meditar a profundidade que este gesto proporciona.

Em conversa com este fotógrafo, ele revelou que sua grande inspiração é o artista Evgen Bavcar, ele declarou: "Ele é o melhor do mundo, eu também posso um dia ser um grande fotógrafo." (Maia, 2022). No livro *Memória do Brasil*, Evgen Bavcar narra suas experiências no país ocorridas no ano de 2002, Bavcar afirma:

> Quando me apresentaram o grupo de fotógrafos cegos de São Paulo, eu mal pude acreditar no que faziam. Havia no esforço deles uma beleza muito raramente sensível na vida. Era como a passagem que nos faz estremecer no limiar ainda dificilmente transponível de um mundo melhor. Para mim, eles são os pioneiros das novas imagens para além do visível, que se juntam assim a todos os criadores que não renunciaram a impor seu próprio olhar, por mais frágil que seja (Bavcar, 2003, p.98).

Bavcar estava a referir-se ao trabalho realizado por João Kulcsár, de título *Alfabetização Visual*[16], que envolve fotografia e educação. Grupo este que João Maia fez parte e que chegou a conhecer Bavcar, por meio deste projeto, no ano de 2004. Prontamente, contactarei João para relatar minha descoberta. Sinceramente, espero que ele já conheça tal texto. Refletindo sobre as conexões da vida e a importância da representatividade, segui para o próximo experimento.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

2.2 UMA METALINGUAGEM DO CONTATO/COM TATO
Placa de foto tátil a partir de uma fotografia de Evgen Bavcar

Evgen Bavcar é filósofo e fotógrafo com cegueira, nascido na Eslovênia e naturalizado na França. Bavcar perdeu totalmente a visão aos 12 anos de idade, primeiro do olho esquerdo quando se acidentou com um galho de árvore e mais tarde do olho direito ao ser atingido por uma explosão de um detonador de minas que supostamente estava desativado. Aos 16 anos, com incentivo da sua irmã, Bavcar conheceu a fotografia e logo encontrou uma forma de exteriorizar suas imagens interiores.

[16] Site do projeto de João Kulcsár disponível em: https://www.alfabetizacaovisual.com.br/

Bavcar formou-se em História e Filosofia na Universidade de Liubliana, sendo o primeiro professor com cegueira da Eslovênia. É doutor em filosofia estética pela Sorbonne, e foi na época de seus estudos que realizou sua primeira exposição fotográfica, em Paris no ano de 1987. Tal apresentação pública de suas obras tornou-se referência para novos fotógrafos e lançou várias reflexões sobre a produção de imagens por pessoas com deficiência visual (Baroni, 2020).

Este artista subverte a conexão representação-visão, pois ele trabalha e apresenta suas imagens mentais, isto é, o ver subjetivo e criador. Além disso, aproxima-se de Derrida (2012) quando escreve sobre a cegueira do verbo, indicando a palavra como lugar em que surge a gênese primeira da imagem, a mental. "Deve-se ainda crer na cegueira do verbo – sendo ele representado pelo silêncio [...] e acreditar de olhos fechados na sua imagem" (Bavcar, 2000, n.p). Para este fotógrafo são as palavras que produzem a imagem mental e nesta experiência criativa, o verbo, que é cego, pode ser comparado com a escuridão, na qual as "trevas são um complemento, e não um inimigo a ser excluído do processo de criação" (Bavcar, 2000, n.p).

Bavcar prefere fotografar no escuro e para isto recorre a holofotes ou lanternas para iluminar os objetos ou pessoas, ele brinca com as luzes, cria riscos de luz na cena, como também constrói sobreposições das mãos ou objetos. Bavcar produz imagens com bastante luz e sombra, tornando o contraste sua marca, para ele "as imagens têm realmente necessidade das trevas, da cegueira real, para aparecerem em toda a sua fragilidade." (Bavcar, 2003, p.103). Há uma confluência entre um real e fantasia, é a dualidade entre o visível e invisível, entre luz e escuridão, imagem e palavra, corpo e alma, como ele mesmo elucida.

> Bavcar instaura uma arte que revive incessantemente a origem do mundo: *Fiat lux* - e das trevas fez-se a luz. O fotógrafo ilumina, e no caso de Bavcar a noite é sua cúmplice. Essa cumplicidade é um ato de amor, uma pulsação de Eros, como ele mesmo gosta de lembrar. Inúmeras vezes se refere à máxima lacaniana "amar é dar ao outro o que não se tem". Bavcar oferece a imagem cuja fonte é sua imaginação. Não tendo a luz, tem a iluminação. Suas lanternas mágicas avançam no infinito da noite, riscando a sensibilidade do filme fotográfico para atingir a porosidade da nossa pele (Tessler, 2003, p.10).

No entanto, este artista não se preocupa em captar a realidade em si, constrói a sua própria por meio dos sentidos e memórias, ele ressalta que as prefere criar, ao aceitar passivamente a imagem do outro. "Eu tentei sobretudo fazer valer uma imagem mental convertendo-se em película" (Bavcar, 2000, n.p). Bavcar também utiliza os sons para compreender o espaço, ele conversa com os modelos para ter referência de altura e

distância, em uma das suas práticas colocou sinos amarrados às pernas da modelo para perceber seus movimentos e localização (Bavcar, 1992).

Ao passear pelas cidades, Bavcar quer levá-la em seu corpo, afirma que gosta de senti-la sem pressa, explorando-a com todos os seus sentidos. Ele fotografa a partir das suas sensações, mas interage com os guias para saber o que eles veem e sentem. Este artista esclarece que não cegou bruscamente, seu "adeus à luz" foi gradativo, desta forma construiu uma habilidade de apreender os lugares pelos detalhes. (Bavcar, 2003, p.09). Significativo mencionar que Bavcar utiliza um pequeno espelho redondo na altura do busto para que o(a) modelo possa ver-se e preparar-se para a foto, assim, a pessoa fotografada não troca olhares com o fotógrafo, ele olha para si mesmo (Baroni, 2020).

Em vários textos e conferências deste fotógrafo há uma defesa do lugar que ocupa, pois além de questionar as construções sociais em torno da cegueira, Bavcar apresenta-se como a própria câmera escura - o ponto zero da fotografia -, ressaltando que toma um lugar entre o visível e o invisível. O visível configura-se como um limite do real que pode ser comprovado por meio do toque (atividade comum em sua prática), já o invisível relaciona-se à transcendência constituída pela experiência do corpo, ao mobilizar sensorialidades e percepções interiores (Bavcar, 2010). Como uma amálgama entre tempo, memória, vivências, histórias, afetos e contextos.

Importante ressaltar que Bavcar comumente recorre ao tato para fotografar, por isso toca os objetos e as pessoas. O comprimento de seu braço ajuda-o a perceber as distâncias, em várias de suas fotografias é possível notar sua mão. Tal ação é como um atestado de presença, como parte da sua identidade imagética. Junto à sua experiência corporal, estão as percepções e visualidades. Pode-se perceber a importância da sua ação performativa em várias de suas fotografias.

Bavcar (2000) reflete sobre o entendimento do tato como o único órgão da verdade, ao compreendermos socialmente que só ele pode confirmar, pelo toque, a presença de um objeto. "O toque táctil continua sendo o sentido da verdade, dado que ele não pode negar a materialidade das coisas. Ele não pode confundir a imagem como seu substrato material" (Bavcar, 2000, p.18). Contudo, este filósofo nos oferece um contraponto valoroso: ao considerar o tato como o sinal mais seguro de uma existência real, ele libera a imagem física da sua representação interior e abre as possibilidades para as imagens-clichê, aquelas que se justificam por elas mesmas. Assim, as coisas não existem mais por elas mesmas, somente através das imagens.

É bem verdade que, nesta tese, a produção de fotografias táteis resulta em um ato comprovativo, por meio do tato, da produção imagética dos fotógrafos, mas por outro lado, promove a criação de imagens não materializadas na película, recorrendo para sua existência à imaginação. Desta forma, a percepção tátil passa a ser compreendida como um meio perceptivo e criativo. Logo, a imagem existe para além do toque, do grão e do pixel.

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

Conforme Novaes (2000), Bavcar permite ser visto pelas coisas, pois seu pensamento não mobiliza apenas o conceito, mas também os sentidos, o corpo por inteiro. "Nas fotos os vestígios do trabalho das mãos, do tato, a presença do som, o deslocamento provocado pelo vento são expostos. E não poderia ser de outra maneira porque, para Bavcar, o ato de ver mobiliza todos os sentidos" (Novaes, 2000, p.29).

Como a percepção tátil está imensamente presente na atividade fotográfica de Evgen Bavcar, especialmente junto às pessoas a serem fotografadas ou aos objetos, contemplei sobre o contato que fica impresso na imagem ao capturar sua própria ação do toque, suas mãos em uma ou múltiplas exposições. Dessa forma, segui para a segunda experiência de fotografia tátil, ao considerar Bavcar como o fotógrafo que constrói uma metalinguagem do *contato/com tato*.

Meu ponto de partida foi sua fotografia *A Close Up View* (1997), em que é possível perceber a mão do artista a tocar o rosto de uma escultura feminina, fazendo alusão ao título, *Uma visão aproximada*, como os dedos que possuem olhos nas pontas, como apontou Derrida (2010). Na imagem, a estátua foi capturada do busto para cima e tem sua cabeça levemente inclinada para esquerda, a mão do fotógrafo encontra-se no canto inferior esquerdo e toca suavemente o rosto da escultura, principalmente o nariz e olhos. O toque neste exemplo reflete uma leitura do objeto e da cena, mas além disto, é um atestado de presença de Bavcar naquele tempo e espaço.

Na fotografia em questão, a mão do artista encontra-se em primeiro plano e a escultura um pouco mais atrás. Já o plano de fundo aparenta retratar um estúdio ou ateliê, mas não se pode afirmar, pois encontra-se fora de foco. Tal construção de planos

promove uma sensação volumétrica e espacial que propiciou informações importantes a serem trabalhadas na foto tátil, aspecto não inserido nas primeiras placas.

Com esta direção em mente, iniciei o processo realizando um desenho técnico através do mecanismo de vetorização da fotografia *A Close Up View,* em que se faz um redesenho gráfico simplificado a partir de formas sólidas, sem volumes, luz ou sombra. O foco encontrava-se na compreensão e disposição dos elementos como a escultura, seu posicionamento, enquadramento, o formato da cabeça e cabelos, o local de olhos e boca. Além da mão do Bavcar, seu formato e como foi capturada pela fotografia.

Ao confeccionar este arquivo gráfico, refletir sobre a ordem dos planos da imagem e sua composição. Assim, fragmentei a foto tátil em quatro camadas, listadas do *background* para a superfície, temos: 1) O busto da escultura e seu formato; 2) O formato da cabeça e dos cabelos; 3) Detalhes do rosto (olhos, sobrancelhas, boca e queixo); 4) A mão de Bavcar, seus dedos e marcas do tempo na pele. Imaginemos assim, as camadas se sobrepondo e o volume ganhando forma, em que tal ordenação interfere na leitura da peça.

Com o arquivo digital pronto, a próxima etapa deu-se pelo processo de impressão da placa e suas camadas. Tal ação foi realizada pelo ateliê *Dartecor*[17]*,* ao experimentar alguns materiais, escolhemos o MDF[18] de 3mm de espessura, a ser impresso em CNC de corte a laser. Para cada camada vetorizada foi construída uma placa em material derivado da madeira, cortadas no formato do desenho, depois foram sobrepostas e coladas para terem diferentes alturas e proporcionar a sensação de profundidade.

O restaurador responsável pelo processo de impressão, Leonel da Costa, alterou a velocidade e potência de gravação do laser para promover diferentes intensidades de textura ao desenho. Desta forma, há superfícies mais ou menos ásperas para diferenciar os lábios e parte interna da boca, os olhos, sobrancelhas, cabelos, bem como para unhas e nervuras da mão. Tal escolha criou um caminho mais elucidativo sobre conteúdo e profundidade.

Analisando tais produções táteis, percebe-se que as linhas que proporcionaram o sentir das formas e conduziram a imaginação no primeiro ensaio de foto tátil, agora ganharam volume e passaram a ter diferentes texturas, comunicando sobre a planificação, como também aproximando o conteúdo da fotografia à coisas presentes na

[17] https://pt.dartecor.com/ Este mesmo ateliê foi local da experiência sensorial descrita na parte 1.2 desta tese.
[18] Material derivado da madeira, comercializado em placas uniformes de fibra de média densidade, Medium-Density Fiberboard - MDF.

realidade. Semanticamente pondero sobre o contato entre os corpos presentes na leitura deste exemplo: entre Bavcar e a escultura, e o contato simbólico das mãos dos leitores com o formato da mão do fotógrafo, gerando uma relação de proximidade.

Ao pensar na releitura da fotografia visual para a foto tátil, busca-se a autonomia do leitor PCDVisual, para que ele construa sua própria interpretação, retirando ao máximo a influência e interferência do olhar de quem confeccionou o material acessível. Intenção que também ocorre no processo de audiodescrição das imagens, quando procura-se narrar os detalhes e não analisá-los. Tal pensamento encontra-se embasado na promoção de uma experiência pelo *que está por sentir* e não comunicar um *já sentido* (Perniola, 1993), vide p44. Cap1.

Além da participação do Leonel da Costa, a leitura da foto tátil foi realizada por dois grupos de pessoas com cegueira e com baixa visão, inscritos na Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO|Porto) ou no Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto (NAI.UP)[19]. O grupo era composto por nove pessoas, cinco mulheres e quatro homens, entre jovens e adultos com diferentes históricos de vida e de deficiência visual. Tais pessoas colaboram diretamente com esta pesquisa de doutoramento, são vozes importantes para a investigação inclusiva ao construir um fazer colaborativo (o grupo é apresentado no ponto 3.1.1 desta tese).

Desta forma, partilha-se algumas considerações pontuais e relevantes sobre esta placa de fotografia tátil. O primeiro protótipo continha olhos e boca impressos isoladamente, eles ficavam sobrepostos a camadas do rosto em um nível mais alto. Contudo, a leitura não obteve legibilidade, uma vez que não apresentava distância suficiente para identificar cada parte. Sem este espaço de respiro, tornava-se difícil compreender que se tratava de outra parte do corpo. O mesmo aconteceu com a orelha. Na primeira foto tátil, a orelha estava um nível mais abaixo do cabelo. A proximidade da gravação de sua forma e do recorte do cabelo não ofereceram distância suficiente para a diferenciação dos itens. Tais detalhes só foram percebidos após a impressão e leituras ensaísticas.

A partir daí, produzimos uma nova foto tátil cujo a gravação dos olhos e boca ficaram na mesma camada do rosto, assim como a gravação do formato da orelha ficou na mesma placa do cabelo. Desta forma, o movimento de leitura, em sua grande maioria, apresentava-se da seguinte forma: Com a mão direita o grupo lia a forma da

[19] As vivências fotográficas construídas junto a estas comunidades, serão descritas, detalhadas e analisadas na parte três desta tese.

escultura, primeiro o busto e depois a cabeça. Neste momento compreendiam que se tratava da representação de uma pessoa, então tateavam o cabelo com seus detalhes e a orelha que se tornou importante marcação para a identificação da cabeça. Após isto, liam os olhos e boca, que por meio das diferentes gradações de textura tornava-se compreensível. Neste panorama, faz-se necessário destacar a importância da textura como elemento facilitador.

Com a mão esquerda, tocavam a representação da mão de Bavcar, como ela encontrava-se na maior altura dos elementos, a identificação era rápida, especialmente pela associação direta com o formato dos dedos. Interessante perceber que a gravação das unhas e nervuras da mão na placa de madeira foi essencial para a correlação. A mão do(a) leitor(a) entrou em contato com a representação da mão do fotógrafo, que ao saberem que correspondia a mão de Bavcar, reagiram com animação e identificação. Todos(as) quiseram colocar a mão por cima e no mesmo formato.

A experiência receptiva por meio do tato é também uma vivência temporal, uma vez que a leitura se desenvolve gradativamente, a cada toque. “O tato é uma forma mais lenta de captação da informação. Isso porque a exploração háptica se dá de forma sequencial.” (Nunes e Lomônaco, 2010, p.57). Ao tocarem as imagens o reconhecimento das formas e das relações compositivas se concretizavam, a experiência promovia uma desconstrução sobre a hegemonia visual na área da fotografia por meio do *contato/com tato*.

O fotógrafo Teco Barbero ressalta que “é preciso valorizar o toque, já que tocar é a nossa maneira de ver. Fotografar é mostrar minha visão de mundo através das minhas mãos” (Barbero, 2011). Evgen Bavcar também recorre às mãos e às coisas que estão ao seu alcance para criar, realiza uma fotografia corpórea com sua nítida inserção. Ele nos faz reparar que a fotografia sensorial existe não só pela audiodescrição de alguém que enxerga, mas também porque seus elementos foram tocados, sentidos e capturados pela percepção tátil, pelo corpo por inteiro.

Conforme Oliveira (2007) o valor social conferido ao tato é reduzido, pois é considerado como menos capacitado para dar acesso à racionalidade ou à espiritualidade, como a visão ou audição o fazem. Além disso, é considerado como um sentido interessado. Mas, a percepção tátil encontra-se atrelada ao maior órgão do corpo, a pele, e pode propiciar diferentes experiências, inclusive estéticas, ao tratar da forma, matéria e unidade. “O que é o horizonte para quem enxerga? É até onde você

pode ver. Se você vê com as mãos, logo teu horizonte é até onde você pode tocar" (Bavcar, 2020).

> A posse do mundo exige uma espécie de faro táctil. A vista desliza ao longo do universo. A mão sabe que o objecto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está colado ao fundo do céu ou de terra com o qual parece formar corpo. A acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade, peso, não são fenómenos ópticos. Foi entre os dedos, foi na palma da mão que o homem primeiro os conheceu. O homem mede o espaço, não com o olhar mas com a mão ou com o passo. O tacto enche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, mantêm-se igual às paisagens deliciosas da câmara escura, ligeiras, planas e quiméricas" (Focillon, 1943).

Relevante observar que tal reivindicação pelo tato é também um protesto pela inclusão, pela incorporação e acolhimento de artistas diversos que produzem perante as condições que possuem. Na presença das histórias pessoais que atravessam esta tese, atento que compreender a fotografia como um ato sensorial é também perceber que ela pode ser gerada pelo corpo e não apenas pelo enxergar, ampliando sua abrangência sobre quem são os(as) fotógrafos(as).

Diante deste pensamento, Bavcar (2015) fornece premissas importantes para refletir não só a inclusão das pessoas com deficiência, principalmente visual, mas a acessibilidade. Este autor critica as instituições museológicas que oferecem pouco ou nenhum acesso, e com esta atitude dão exemplos de operações não inclusivas e não acessíveis. Além de nos alertar sobre a *Tirania Oculocêntrica Frontal* (que se refere-se a imposição de obras apenas visuais e expostas na frontalidade), Bavcar (2015) esclarece a necessidade do *museu da outra percepção*, que promova abordagens diferentes por meio de outras percepções, ou ainda, englobar pessoas que enxergam de outro modo e perspectivas diferentes.

Seydoux (1980) também comenta a pobreza dos meios presentes nos museus que não contemplam "todos aqueles que querem apreciar obras sem usar a vista, refazer o gesto do oleiro para o compreender, sentir nos dedos a textura e as formas do objecto exposto"(1980, p.08). Nesta publicação *As mãos vêem,* organizado por Giraudy e Thévenin (1980), a percepção tátil foi investigada por meio da ação das mãos, especialmente no contexto museológico. A mão é refletida como parte do corpo humano capaz de tocar, segurar, levantar, esfregar, etc, bem como meio para a imaginação e sensações. É por meio do toque que se pode tocar e ser tocado.

> Raros são os museus que atraem os cegos. E muito raro são os que têm a sorte de aprender, graças a eles, a ver com os olhos fechados, a medir o volume de uma peça

> pelo barulho das chaves na algibeira, a descobrir que as crianças cegas são alegres, que não lhes interessa a nossa piedade - que as encerra na sua cegueira - mas que é possível partilhar com elas alegremente a vida, tal como ela se nos revela: cheia de riscos a assumir e rica de experiências (Giraudy, 1980, p. 06).

Ao refletir sobre a inclusão, Alves (2015) pontua que os materiais sobre a acessibilidade comunicativa e artística, devem ultrapassar os limites da informação insuficientes em si mesma – e viabilizar o sentir, ao propor uma inclusão estética[20], e não uma pessoa com cegueira bem-informada, por exemplo. Esta autora ressalta o intuito de promover corpos ativos, corpos que experimentam, indo além da leitura de informações. Pois, é este mesmo corpo que comunga e abriga os sentidos, utilizando-os em interdependência.

Daina Leyton (2020), coordenadora do educativo da acessibilidade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, explica que a acessibilidade não corresponde apenas a dar acesso, mas explorar as relações do sentir, equiparando as oportunidades nas experiências educativas, comunicacionais e artísticas. Esta pesquisadora exemplifica com a exposição *Obsessão Infinita*, da artista japonesa Yayoi Kusama, cujo a audiodescrição sobre vários círculos em repetição não é suficiente para transcrever a sensação de reverberação e profusão das obras, por isto foi construído uma caixa que ecoava a palavra dita pelo visitante.

A pesquisadora Donis A. Dondis (2007) afirma que a textura/tato deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora e que tal elemento comunicativo deveria ser trabalhado socialmente, não apenas para aqueles que não possuem o sentido da visão, mas para todos os seres humanos. Apesar disso, nossas experiências são óticas e não táteis, principalmente em sociedades voltadas às aparências e profusão de imagens. Oliveira (2002) ressalta: “Se a arte fosse um fenômeno apenas visual, ela seria impossível para o cego. Mas não é” (2002, p. 132).

A cada experimento de fotografia tátil novos caminhos do pensamento surgiam, ramificando-se em inúmeras possibilidades de investigação. Se o ofício de João Maia me fez perceber a importância da simplicidade e profundidade do gesto, Evgen Bavcar

[20] A inclusão e a acessibilidade estética configuram-se como temáticas importantes e latentes na sociedade em que vivemos. Elas devem ser estudadas, refletidas e empregadas. O desenvolvimento aprofundado sobre essa sugestão, porém, terá de ser assunto de uma outra pesquisa devido à sua extensão. No entanto, pontua-se a aplicação da acessibilidade estética na exposição “Caminhar para fotografar o invisível” referida na parte 4.4 desta tese, como também na exposição “Deco em Movimento” do fotógrafo brasileiro Jorge Barbosa, no ano de 2021 na cidade de Campina Grande - PB, na qual realizei o emprego de mecanismos de inclusão e acessibilidade. Tal trabalho, os meios e mecanismos gerados foram examinados em um capítulo de livro, disponível em: https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82179

me conduziu ao contato, isto é, ao tato próximo/presente, como um ver de perto/de dentro. Desta forma, passou-se a observar com mais atenção a percepção tátil, seus múltiplos significados e presenças.

Neste panorama, é importante mencionar que tal sentido não é encarado como isolado, superior ou como uma tradução da visão. O tato corresponde a um elemento ativador de pensamento e de interpretações, e na fotografia sensorial é o corpo que percebe, já que "[...] de uma forma indireta todos os nossos sentidos podem ser afetados quando nos pronunciamos esteticamente" (Oliveira, 2007, p. 164). Ainda, "[...] a percepção, que talvez não esteja 'em minha cabeça' , não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo" (Merleau-Ponty, 2003, p.21).

É como nos aponta Le Breton (2016): nossa vida é uma interpretação permanente do mundo através do corpo. Mas, como este corpo reagiria a um *paradoxo de dupla cegueira*? Quais as inquietações que uma fotografia visual e tátil pode promover? Estimulada pelas produções de Gerardo Nigenda, segui para a experimentação de mais uma placa de foto tátil, a fim de ensaiar outro método e novos materiais.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

2.3 INTERDEPENDÊNCIA E FOTOGRAFIA CRUZADA: O FAZER COM

Placa de foto tátil a partir de uma fotografia de Gerardo Nigenda

Gerardo Nigenda nasceu em Oxaca, no México, e começou a fotografar com 32 anos de idade, sete anos após perder a visão devido a retinopatia diabética. Nesta época, Nigenda trabalhava na biblioteca Jorge Luís Borges, também em Oxaca, e nas proximidades encontrava-se o Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. Foi a constante passagem por este lugar que despertou seu interesse e curiosidade pela fotografia.

Nigenda procurou a diretora do centro fotográfico, Cecília Salcedo, e perguntou-lhe como ela ensinaria uma pessoa com cegueira a fotografar. Ela, por sua vez, o convidou a experimentar e entregou-lhe uma câmera analógica compacta. Com este incentivo Gerardo Nigenda começou a capturar tudo o que vivia, cheirava, tocava e ouvia. Entre as cenas da sua casa, ruas, seu rádio e objetos, Nigenda retratou a vida de

um amigo também com cegueira, como ele mesmo afirmava: passou a materializar a escuridão, seu infinito (Nigenda, 2008).

No documentário *Sussurros de luz*[21], 2008 (direção de Alberto Reséndiz Gómez), Nigenda menciona o conceito de escuridão como meio, como o ar que envolve seus pensamentos e emoções. "Curiosamente me sinto melhor na escuridão, imagino como um oceano, digo, porque vivo na escuridão e me identifico muito com a imensidão do mar, que em qualquer parte sigo vendo a escuridão, como um infinito" (Nigenda, 2008, tradução nossa). Relevante perceber a proximidade com o pensamento do fotógrafo Bruce Hall já referenciado nesta tese, quando ele afirma sentir-se mais confortável ao mergulhar no mar.

Em uma leitura despretensiosa, as fotografias de Nigenda podem até parecer habituais, como um registro objetivo do cotidiano, mas na verdade, trata-se da sua percepção de mundo, da observação dos seus sentidos por meio de um modo singular de ver, num imbricamento imaginativo e rememorativo. Há uma narrativa sensorial do seu entorno e das relações que estabelece.

A convite de Cecília Salcedo passou a relatar a experiência com a cena escrevendo com caneta no verso das fotografias, depois recorreu ao braille sobreposto às imagens. No início produzia textos mais longos, mas em pouco tempo passou a relatar apenas sensações e aromas que sentia no momento da captura, Nigenda estava interessado na transmissão do sentimento e da sensação.

> O braille não era uma descrição da fotografia, mas o que eu sentia com a imagem, como parte da imagem visual. [...] Minha ideia era colocar o braile para quem ler e pudesse construir uma imagem, não me importava se era a imagem precisa da fotografia, mas com as palavras que leram que pudessem construir uma imagem (Nigenda, 2008, tradução nossa).

Conforme Trijullio (2015), Nigenda recorre à palavra como outra forma de ver e sua exploração semântica estará presente em toda a sua obra, uma vez que o braille faz parte da imagem e refere-se às suas percepções de vida. Interessante notar como este processo relaciona-se com o conceito de interdependência (Alves, 2015), pois há uma dupla relação de dependência, na qual quem não enxerga pode buscar o auxílio do normovisual para a descrição da fotografia, enquanto quem não lê em braille procura o PCD para compreender a mensagem escrita. Desta forma, comumente, pessoas com

[21] Documentário disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FGDbKUV9sW0

deficiência visual e normovisuais trabalhavam juntos para compreender as fotografias de Gerardo Nigenda.

Segundo on der Weid (2020) é como um paradoxo de dupla cegueira, uma vez que a maioria das pessoas que enxergam não leem este sistema de escrita.

> O próprio fotógrafo precisa de uma pessoa que enxerga para descrever a imagem visual que gerou para si mesmo, mas quem enxerga também precisa de uma pessoa cega que leia as imagens sensoriais – táteis, auditivas, proprioceptivas – que também fazem parte do resultado final da obra, gravadas na foto pela escrita em relevo (on der Weid, 2020, p.30).

Ainda segundo esta pesquisadora, as imagens produzidas por fotógrafos(as) com cegueira é como um olhar além da visão, nas quais podem ser resultados de estímulos externos ao responderem as sensações que o corpo capta, percebe e sente, quando por exemplo, são ativados ao escutar algo ou sentir um cheiro que lhes chamam a atenção. Deste modo, as imagens fogem das características pré-visuais e registram qualidades perceptíveis, como o som, o cheiro ou o tato, como as fotos produzidas por Nigenda, em especial *The greatness of the sound and a sweet smell perplexes but stimulates the sight* (2009).

Esta foto retrata, no plano de fundo à esquerda, uma carroça a ser deslocada por um cavalo em uma rua de pedra, já no primeiro plano à direita, há um canteiro cheio de grandes arbustos. Perante uma interpretação por meio do título, é possível compreender os estímulos sensíveis e determinantes para a captura imagética, como o cheiro dos arbustos presentes nos canteiros, bem como o som das patas do cavalo a tocar o chão de pedra. Tal registro nos faz pensar a percepção auditiva e olfativa em prol da fotografia sensorial.

As palavras do fotógrafo Arthur Omar (2014, p.33) representam bem meu entendimento: “Que o espectador visitante se sinta livre dentro da imagem, e se movimente levado pelo seu prazer de continuar vendo”, no qual este movimento é um ato da percepção, dentro da imagem fixa. Conforme este autor é como perceber o trabalho sobre a imagem, numa espécie de pré-obra, e nesta navegação intra-imagem ver coisas que normalmente não veria, talvez coisas que não estejam presentes iconograficamente, mas a percepção irá construir.

De acordo com Crary (2012), há uma consciência da presença do corpo, no qual órgãos sensoriais não são aparatos neutros, mas se confundem com o objeto percebido, cujo os sons, o toque, o cheiro, etc, também podem configurar-se como filtros culturais.

Ao produzir fotografias, as pessoas com cegueira e baixa visão criam visibilidades, postando-se como seres capazes de se expressar e de se constituir *na* e *pela* linguagem fotográfica (Alves, 2009).

Gerardo Nigenda não se preocupava com as configurações técnicas da câmera fotográfica, seu processo criativo situava-se mais próximo da experimentação e do improviso, pois ele importava-se com as emoções e sensações que estava comunicando. Em documentários e reportagens com sua participação é possível perceber um modo de fotografar, quando traçava uma linha reta imaginária do centro da lente de sua câmera até o centro do objeto/corpo, numa tentativa de abraçar a cena a ser fotografada.

Falecido em 2010, aos 43 anos, este fotógrafo ampliou a discussão sobre a fotografia sensorial, impulsionou a reabilitação das pessoas com deficiência visual no México, principalmente em Oxaca, pois, durante dez anos, ministrou o curso *percepção não visual* no qual defendia a vida como uma experiência multissensorial, incentivando outras PCDVisual a fotografarem. Era um convite à criatividade, à ver com os olhos da alma, algo que parecia ter sido proibido há algum tempo (Trijullio, 2015).

Ao incorporar o braille em suas imagens, Nigenda propõe ao leitor uma interação tátil com a fisicalidade fotografia, em que tal contato pode ser motivado pela curiosidade, mais do que pela intenção de decodificar as palavras, especialmente para aqueles que não dominam a leitura do braille. Desta forma, há um conjunto de pontos dispostos de maneira sistemática a serem tocados. É relevante observar que essa inclusão adiciona uma textura à superfície da fotografia impressa, a qual não mantém uma relação direta com a descrição da representação visual, exceto pela carga semântica das palavras inscritas.

Esta leitura da textura do braille me inquietava, me fazia refletir sobre os pontos, as linhas, os agrupamentos, e principalmente, me fazia questionar como representar texturas visuais tatilmente. Com esta ativação em mente decidi produzir mais uma placa de fotografia tátil, desta vez descompromissada com os contornos das formas e com a planificação/volumetria da fotografia. Sabe-se, claro, que este conhecimento adquirido estaria presente, mas este não era o foco principal do ensaio.

Para esta experimentação, selecionei a fotografia *O imenso aroma do meu afeto,* produzida em 2007 por Gerardo Nigenda. A imagem encontra-se em preto e branco e apresenta um casal abraçado na praia. Pode-se observar o céu com nuvens espaçadas, o mar um pouco agitado com pequenas ondas e a faixa de areia que ocupa metade da foto. A linha do horizonte está em diagonal e percebe-se que as nuvens ficam mais densas

quando estão próximas ao mar. Na lateral direita da imagem pode-se notar um casal abraçado de costas para o fotógrafo. O homem encontra-se à esquerda e veste calções de banho, já a mulher veste calças compridas, camisa de alça e está de cabelos soltos. Seus rostos estão encostados e eles olham para o mar. O título da foto e seu ano de produção estão escritos em braille na superfície da imagem. Para Nigenda (2008), esta fotografia configura-se como uma das que mais se aproximam daquilo que foi previamente idealizado em sua imaginação.

A escolha desta fotografia foi impulsionada por algumas razões que julgo importante compartilhar. A primeira delas trata-se da linha do horizonte capturada de forma diagonal propositalmente, em que neste ato aparentemente simples, contém uma nítida subversão às normas compositivas da fotografia. Sobre isto, recordo a pretensão contrária do modo de acessibilidade presentes nas câmeras dos *smartphones,* que solicita o nivelamento sempre que identifica uma linha na composição e com recurso vibracional informa quando a imagem se encontra alinhada. Assim, pareceu-me importante refletir tal transgressão.

Em seguida o título que, na verdade, é um convite para a percepção olfativa. Pois, ao ler que tal imagem corresponde ao aroma de um afeto, me faz pensar no aroma da praia e qual seria aquele sentido pelo fotógrafo, além de questionar qual é o aroma dos nossos afetos. Neste ponto, é notável rememorar que esta era uma prática do Nigenda: intitular suas imagens com detalhes sobre os cheiros que sentia no momento da captura. Uma ação significativa para a fotografia sensorial.

Por fim, a diversidade de texturas presentes, como a areia, a água e as nuvens. Ao observar com atenção tais informações, pode-se perceber que a areia e as nuvens mudam a densidade quando estão mais próximas à água. Julguei um bom desafio representar tatilmente esta questão. Neste terceiro exemplo, tinha fortemente a vontade de testar a impressão 3D. Confesso que já havia feito um ensaio simples para outra imagem e que não resultou bem para a minha intenção de leiturabilidade tátil.

Então, diante deste desejo e por indicação da minha orientadora, cheguei ao OPO'Lab[22], um centro multidisciplinar para pensar e explorar novas tecnologias na arquitetura, engenharia, design e outros campos artísticos. É também um laboratório de fabricação em que se pode ter acesso ao suporte tecnológico, especialmente para impressões e produções de objetos. Desta forma, com auxílio de João Feyo e Rui

[22] Site do laboratório disponível em: https://www.opolab.com/

Carvalho (OPO'Lab) e a permanência da Maria da Luz nos experimentos, começamos mais um ensaio de fotografia tátil.

Iniciei a montagem criando um desenho gráfico vetorial, semelhante ao produzido para a segunda fotografia tátil a respeito da foto de Evgen Bavcar, então demarquei as áreas de textura e o formato dos corpos do casal. A partir deste desenho decidimos quais os signos visuais representariam cada uma das informações, tal escolha deu-se por meio das construções sociais que criam símbolos. Desta forma, selecionamos: pontos agrupados para representar a areia da praia, ondas para simbolizar a água do mar, o desenho frequentemente característico de nuvens para elas, e o casal foi apenas diferenciado por linhas horizontais para a mulher e verticais para o homem.

Relevante perceber o uso da semiótica de Peirce (1995), ao compreendermos que estes signos produzem significação e sentido. Na tricotomia peirciana, os signos podem ser definidos da seguinte maneira: O ícone é uma representação que se dá por semelhança, independentemente da existência de um referente; o índice é uma representação se dá por continuidade física do signo com seu referente, com obrigatoriedade de um objeto referencial; já o símbolo é entendido como uma representação por convenção geral (Peirce, 1995, p.52).

Joly (2008, p.32) nos ajuda a compreender que percebemos o signo por meio dos vários sentidos, no qual "É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça) tocá-lo ou ainda saboreá-lo" (Joly, 2008, p.32). Assim, trata-se de uma informação que encontra-se no lugar de outra, e por isto significa outra coisa, ausente, concreta ou abstrata.

Ao observar a relação entre a representação e a face significante, entende-se que pontos, ondas e nuvens são símbolos ao serem concebidos por meio de uma grande disseminação do signo para representar algo, uma convenção social, pois são frequentemente divulgados e repetidos como tal. "[...] o símbolo não é uma coisa singular, mas um tipo geral. E aquilo que ele representa também não é um individual, mas um geral" (Santaella, 2005, p.67).

O desenho da nuvem é particularmente curioso. Ao ser apresentado ao grupo de participantes, todos(as) com cegueira congênita ou não, identificaram facilmente, sugeriram uma pequena alteração na forma para aproximar ainda mais do símbolo convencionado, e que é explicada mais adiante. Larminat (1980, p. 14) critica tal representação, pois gera uma confusão entre imagem visual e tátil. Segundo ele a

nuvem não é o objeto duro, seco, imóvel e invariável, assim este tato ofertado não estaria próximo ao que é verdadeiramente uma nuvem: móvel, ligeira, húmida e impalpável.

Contrária à Larminat, penso na representação da nuvem por meio do algodão que é massivamente utilizada, como uma referência cultural bastante difundida. Percebamos que nós não tocamos nas nuvens, mas associamos ao toque macio do algodão. Então, ao ser utilizado como símbolo na fotografia tátil, o objetivo encontra-se na representação, o desenho não procura ser a própria nuvem e ter o mesmo toque, mas demonstrar o conteúdo que existe ali, representada naquele espaço da fotografia.

Após a leitura do primeiro protótipo desta foto tátil pela comunidade envolvida nesta pesquisa, foi possível perceber um reconhecimento parcial das informações diante da disposição e alturas dos elementos. Então, resolvemos experimentar outros formatos de impressão de texturas. Com isto, se fez uma transcrição automatizada por meio de programas de computação gráfica.

O *blender* leu a imagem e os pontos de altura e profundidade por meio da luz e sombra, e o Rui Carvalho aparou as arestas para uma melhor fluidez tátil no material. Com as texturas apresentadas em elementos tridimensionais, imprimiu-se cada uma delas (nuvens, água e areia) em pequenos círculos de 4cm de diâmetro separados da foto tátil para serem apresentadas e se perceber uma possível diferenciação. Ainda, como instrumento comparativo, também foram impressos círculos com os símbolos gráficos selecionados para cada um destes elementos.

As leituras dos protótipos aconteciam nos encontros realizados na ACAPO|Porto e NAI.UP, mas antes deste momento, era apresentado à Maria da Luz, que realizava suas contribuições ao ter acesso prévio do material. Neste momento, a Luz interessou-se em conhecer o OPO'Lab, então decidimos visitar o espaço. Escolhemos fazer o percurso caminhando, eram apenas 500m, assim eu, a Luz e a *Sweet* - seu cão guia - fizemos pacientemente.

Recordo um processo bastante curioso. Como a Luz já residiu nas imediações, ela narrava as paisagens sonoras e questionava-se sobre a permanência dos estabelecimentos ao longo do caminho. Eu também já havia feito tal caminho inúmeras vezes, mas pela locução da Luz foi a primeira vez. Lembro de segurar com firmeza seu braço ao apertá-lo contra meu tronco, atitude desnecessária que demonstrava minha insegurança Observava minha condução, especialmente em corredores e ambientes

estreitos que precisava seguir na frente e posicionar meu braço para trás para que a Luz pudesse seguir. Já a *Sweet* surpreendeu-me com a sua condução atenta.

Ao chegar no laboratório, descrevi todo o ambiente e a Luz pode tatear algumas coisas. Sentamos numa mesa, eu, Maria da Luz e o Rui. Começamos a conversar sobre as texturas e a tatear os círculos, para os três, o experimento foi complexo e bastante confuso, não conseguimos diferenciar as texturas dos elementos e nada se percebia ao toque, especialmente para a Luz, que afirmava "é tudo igual, isto para mim não me diz nada". Assim, resolvemos voltar para a ideia dos símbolos, mas testar algumas alterações.

Logo, os espaços entre as nuvens foi ampliado para que os dedos conseguissem contornar cada uma delas, o próprio formato da nuvem foi alterado: se antes continha base retilínea, agora possuía as mesmas curvas do topo. Já o casal foi impresso com preenchimento sólido e com alturas maiores que os demais elementos e diferentes entre eles. A ideia dos círculos nos fez pensar nas legendas. Desta forma, a placa de foto tátil ganhou três legendas em que eram apresentadas por pequenos círculos (4cm de diâmetro) contendo os mesmo símbolos gráfico da fotografia, além do texto em braille produzido pela Maria da Luz na máquina Perkins[23] e da audiodescrição que se pode ter o acesso por meio de *qr-code*.

Figura 2. Qr- code para acessar a audiodescrição da fotografia *O imenso aroma do meu afeto,* produzida por Gerardo Nigenda no ano de 2007.

Esta é, sem dúvida, uma das placas de fotografia tátil mais completas desta investigação. O estudo e a produção colaborativa e experimental desempenharam um papel essencial ao promover reflexões significativas no contexto desta pesquisa. Se reconhece que a leitura da fotografia é tradicionalmente mediada por seus elementos

[23] Em meados do século XX, o Diretor da Perkins Escola para Cegos, nos EUA, considerava que as máquinas de escrever Braille existentes não tinham a qualidade necessária e decidiu produzir a "máquina ideal". Após décadas de experiência, em 1951 comercializou-se a máquina Perkins que rapidamente se tornou uma referência. Muito resistente e fácil de operar (tem apenas 9 teclas), mantém-se quase inalterada. Apesar da revolução tecnológica posterior, ainda é uma ferramenta indispensável para quem está a aprender escrever braille. Disponível em: https://www.acapo.pt/deficiencia-visual/glossario

figurativos, iconográficos, de enquadramento e planificação. No entanto, houve uma preocupação notável em ampliar esse horizonte, privilegiando a acessibilidade estética, bem como a autonomia e independência do leitor. Aliado à dimensão sensorial que caracteriza as imagens de Nigenda, buscou-se estabelecer uma comunicação que privilegiasse o "sentir", utilizando-o como veículo para a experiência fotográfica por meio do convite para a exploração tátil e auditiva.

Diante do cenário experimental construtivo das fotografias tátil, recordo o raciocínio de Jorge Larrosa (2002), no qual revela que comumente associamos o processo de conhecimento e aprendizado - desde pequenos até a universidade -, ao procedimento de aquisição de informações e construções opinativas. “[...] primeiro é preciso informar-se e, depois, há de opinar, há que dar uma opinião obviamente própria, crítica e pessoal sobre o que quer que seja” (Larrosa, 2002, p.23). Contudo, é justamente tal panorama que anula nossas possibilidades de experiência, fazendo com que nada nos aconteça. “Pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (Larrosa, 2002, p.21).

Rogoff (2010) nos faz refletir sobre a produção de um conhecimento fora das ordens disciplinares, normatizantes e temáticas, e se volta para um pensamento relacionado com as lutas contemporâneas. É nesta inquietação que estes ensaios se constroem, fora da instrumentalização uniforme, dos padrões e regras clássicas para a apresentação de imagens. Busca-se proposições diversificadas, que relacionem arte, sensorialidade e estética, pois desta forma, pode-se trabalhar a inclusão e acessibilidade.

A propagação da fotografia sensorial, seus agentes e fotografias táteis contribuem diretamente para multiplicar as compreensões sobre o ver, e com isto desconstroem-se os rótulos sobre a ausência de visão, pois não há um corpo defeituoso, há uma forma diferente de *sentir* e de se expressar. Conforme Morais e Arendt (2011), o juízo sobre a falta de eficiência e capacidade de agir reforça, no sentido antagônico, um entendimento de normalidade em outros corpos. Socialmente ordenamos deficiência e eficiência, contudo faz-se necessário problematizar a normalidade não-marcada, já que o entendimento sobre deficiência é uma questão política, definindo quem somos e o que conta nos coletivos sociomateriais.

Steyn (2015) nos faz refletir sobre as categorizações para pensar as diferenças, cujo tal sistema opressor é construído socialmente dentro de relações de poder desiguais. No interior destes marcadores criam-se opostos binários no qual um lado é

valorizado acima do outro. Desta forma, o contrário deficiência/eficiência obscurece as variações humanas e solidifica a eficiência como regularidade válida. Na sequência, este pensamento é sedimentado e empregado no senso comum.

A sociedade apresenta poder e expectativa sobre as pessoas com deficiência, diante disso, é preciso estar atento ao não reforço do capacitismo e fetichismo. Não alimentar uma relação biopolítica, que pretendendo a inclusão, pode exercer um controle excessivo, escondido no discurso da proteção, como também exigir mais do que a pessoa consegue fazer, ao justificar uma busca por modos de existências mais livres em prol da autonomia e reparo à deficiência (Pagni, 2019).

Alves (2020) ressalta dois modelos para encarar a deficiência: o médico, que a encara como individual, localizada e marcada no corpo, e que indica o problema no processo de exclusão destes corpos; e o modelo social da deficiência, que a entende como uma categoria de opressão, e não se refere à uma falta ou uma incapacidade, mas na vida em uma sociedade muito pouco sensível às diversidades corporais.

Há neste pensamento uma aproximação com a área de pesquisa e intervenções *Disability Studies,* movimento social e acadêmico que propõe uma ampla revisão da noção de deficiência, no qual ela é entendida socialmente e não mais biologicamente. A partir desta compreensão busca-se uma politização do tema para a reinscrição dos debates sobre deficiência no cenário dos direitos e não como caridade ou assistência. Há o protagonismo da pessoa com deficiência e defesa do tema "Nada sobre nós, sem nós" (Moraes e Kastrup, 2010).

Para Bavcar (2015), às pessoas com deficiência encontram-se em privação de liberdade, pois têm pouco acesso à riqueza cultural do mundo.

> Estamos apenas começando a evocar esse problema, porque durante séculos fomos acostumados a ser silenciados e a ouvir os outros, fomos acostumados a que outros falassem em nosso nome, em vez de termos nosso próprio discurso, de nós mesmos falarmos sobre nossas necessidades, nossa liberdade e nossa escravidão – ou seja, nossa maneira de sermos privados da liberdade (Bavcar, 2015, p.4).

A partir do conhecimento construído com a realização desta pesquisa, tenho percebido como a fotografia sensorial é um instrumento de inclusão, indo além da acessibilidade, mas tratando da incorporação de pensamentos e formas de fazer que permitem a vivência do sentir e, assim, abre-se para a participação de todos e todas.

Nos últimos anos, a participação de pessoas com deficiência em redes sociais tem levantado reflexões importantes, tais como: esforços individualizados,

invisibilidade social e pouco investimento em recursos e oportunidades. Steyn (2015) relata que com as mudanças em curso no imaginário social, grupos oprimidos têm reivindicado o direito de serem visíveis, reconhecidos e incluídos no que se compreende como coletivo social.

Infelizmente, a obra fotográfica de Gerardo Nigenda é pouco difundida nos espaços virtuais de ampla visibilidade. Sua morte precoce, aliada ao limitado interesse coletivo por temáticas relacionadas à inclusão sensorial, contribui para a restrita propagação de seu legado. Entretanto, assim como João Maia, Teco Barbero, Alice Wingwall e Aliu Baio, a fotógrafa Marta Coutinho identificou nas redes sociais um espaço poderoso para compartilhar suas sensibilidades. Ela, que possui baixa visão, recorre a fotografia e a poesia como formas de expressão, afirmando sua presença no mundo.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

2.4 O VOAR DA IMAGINAÇÃO
Placa de foto tátil a partir de uma fotografia de Marta Coutinho

Marta Coutinho, brasileira, 62 anos, fotógrafa com baixa visão, descobriu que sempre fotografou. Tal compreensão deu-se quando adquiriu sua primeira câmera fotográfica na idade adulta, momento em que ela reconheceu a semelhança entre as ações que praticava com o seu olhar e, posteriormente, ao ter o equipamento em suas mãos. Marta explica que a atividade que ela desenvolve com a câmera fotográfica é, essencialmente, a mesma que realizava desde sua infância, quando observava atentamente os detalhes das cenas, as características das pessoas e dos objetos[24].

> Eu nasci fotógrafa, só que eu não sabia. Foi uma coisa tão natural ao longo da minha vida, como se alimentar, tomar banho, mas eu não sabia. E eu só descobri isto quando comprei uma câmera fotográfica. Eu sempre fui fotógrafa. Na escola, quando eu era criança, eu ficava observando as outras crianças, olhava a professora escrevendo na lousa, eu observava seu cabelo, sua forma de escrever, a cor do batom, do sapato dela. Quando eu fazia isto, eu não pensava em mais nada. Eu observava o cenário e cada detalhe, ficava ali parada, como desligada da realidade. Era uma forma de fotografar com meus olhos (Coutinho, 2022).

[24] Em diálogo concedido à autora da pesquisa, em 15 de janeiro de 2022. As fotografias de Marta Coutinho podem ser encontradas em: https://www.instagram.com/macoutinho60/

É particularmente instigante o contato com este relato, pois a partir da audiodescrição de Marta Coutinho, sou conduzida a imaginar as cenas narradas. Esse exercício, de forma natural, transporta-me à minha infância, evocando imagens de uma sala de aula com cadeiras e uma lousa de madeira. Ao compartilhar sua prática de fotografia mental, Coutinho nos instiga a refletir sobre as imagens que habitam nos processos de visualidade e visualização, isto é, representações que antecedem o instante da captura fotográfica, formadas em sua mente sem a necessidade de enxergar a cena registrada em suportes fotográficos, sejam físicos ou digitais.

Este panorama evoca o conceito de *imagens fantasmas* por Hervé Guibert (2023) já apresentado no início desta tese, quando o autor descreve várias fotografias que foram produzidas apenas em sua mente, e por esta razão não encontraram fisicalidade nos suportes. Há também uma conexão com a ideia de *fotografia imaginária* por Brizuela (2014), que nos apresenta um ensaio de várias tomadas que não chegaram a ativar o botão do disparador da câmera mas conduziram uma observação particular, desta forma a indexicalidade torna-se um processo ainda mais individualizado, acondicionado na visualidade de cada um.

Como lemos no início desta segunda parte da tese, a fotógrafa Alice Wingwall (2017) também relatou o início do seu processo criativo em sua mente e este entendimento é recorrente entre os(as) fotógrafos(as) com deficiência visual, assim como discorreu Aliu Baio, Bavcar e Alfredo Vidales:

> Coincido con Bavcar en que las imágenes se tienen en la cabeza, allí están los "originales". Pero no se trata de una matriz fija: la idea que uno tiene de la imagen que quiere tomar se modifica en la medida en que se interactúa con las formas y posiciones de los cuerpos o de los objetos con los que uno trata de representar algo. Es una imagen que se recrea en el propio proceso de su construcción y, además, en la relación que se establece con el otro, que interviene con su mirada y su palabra. A esto yo le llamo *plasticidade imaginaria*, pues los elemtnos no solamente cambian de forma y de color, sino también de lugar, hasga que la imagen se completa. La imagen no ingresa en el ciego al primer impacto, sino que se construye gradualmente (Vidales, 2005, p.115).

Já Tessler (2003) observa que a obra de Bavcar tem foco no invisível, mas aloca-se no visível, como um vazio nas formas palpáveis. Esta autora afirma que Bavcar faz questão de explicitar que uma imagem não é forçosamente visual, e que imaginar-se é ter imagens, assim "[...] sua opção pela fotografia como modo de expressão equivaleria a demonstrar que todo cego tem o direito de dizer "eu me imagino" (Tessler, 2003, p.11). Há aqui uma ligação direta com o pensamento de Flusser (2013) quando esclarece que a "Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens" (2013, p.07).

Este teórico expõe que a imagem deve sua origem à "capacidade de abstração específica" (Flusser, 2013, p.07) que é a imaginação.

Neste sentido, fico a pensar na observação atenta aos detalhes - *re.parar* -, interesse nítido na produção de Marta Coutinho, e que segundo ela, tornou-se uma prática aflorada pelo processo gradual da cegueira. No ano de 2013, aos 52 anos de idade, Marta Coutinho recebeu o diagnóstico de glaucoma, o que resultou em uma progressiva perda da visão periférica em ambos os olhos. Atualmente, a doença continua a afetá-la. A atenção das suas vivências deixou de ser visual e foi direcionada a seu corpo, principalmente, em como ele é atravessado pelos sentidos, como percebe e reage ao mundo.

Marta gosta de fotografar cenas campestres, especialmente borboletas e pássaros. Ela aprecia observá-los e se conectar com o ambiente ao seu redor antes de registrar as imagens. Com paciência, ela aguarda o momento que visualizou em sua mente. Marta encontra-se atenta ao clima e à temperatura, pois quando percebe que irá chover, sabe que encontrará mais borboletas no parque perto da sua casa.

Sentir o vento é essencial, pois, em dias mais agitados, sabe que terá dificuldade em capturar flores. Já o aroma delas, ajuda a identificar sua localização. Logo, a percepção por meio da sua corporalidade é essencial às fotografias de Marta Coutinho, cuja observação minuciosa do ambiente em relação ao seu próprio corpo é uma prática sensorial indispensável.

Nesta perspectiva, a sensibilidade de Marta é também perceptiva, na qual compreendemos que a fotografia transcende sua dimensão técnica e se revela, primordialmente, como uma experiência que se estabelece entre o eu, o outro e o mundo. Na relação entre sentir/perceber/criar, é importante observar o momento, abrir-se para os sentidos, seja como apontou Crary (2012) na sua unicidade pelo tato, audição, paladar ou olfato; quanto à comunhão deles. Perceber antes mesmo de uma possível aplicação de regras compositivas, ajustes técnicos e análises discursivas, Marta nos demonstra a potencialidade de ouvir e estimular o sentir no processo fotográfico, admitindo sua presença na atividade em questão.

Semelhante ao entendimento de Arthur Omar (2014) quando ressalta que o seu olhar é como uma atividade fotográfica da sua mente, intensamente limitada pela sua presença naquele instante, no qual este olhar se move com o objetivo de fotografar o seu próprio olhar. Ele compreende que a percepção não está na recepção, ela se dá no tempo, nas etapas do processo, que pode acontecer de diferentes formas, inclusive

contradizer-se em si. “O que se percebe aqui, não é o que se percebeu antes. E o que se percebe agora não é o que se perceberá dentro em pouco, alí. Tudo flutua. E, se ainda não flutua, terá que passar a flutuar, através do trabalho fotográfico” (Omar, 2014, p.25).

Por vezes, as fotografias produzidas por Marta Coutinho são compartilhadas em redes sociais junto a poemas textuais. São fotos publicadas junto às poesias de sua autoria ou de pessoas que admira, num jogo entre texto e imagem, palavras e formas, a luz e a escuridão, como nos apresentou Bavcar (2015), Flusser (2013) e Guibert (2023). As fotografias e os poemas estão intrinsecamente interligados, pois as imagens não existem isoladamente, assim como as palavras se relacionam intimamente com as imagens, estabelecendo uma conexão simbiótica.

Ao pensar nesta prática, o fazer artístico de Coutinho acrescenta mais uma camada à relação entre textos e imagens que já refletimos neste estudo, pois as palavras estão presentes nos poemas que fornecem um caminho interpretativo a ser seguido, como uma condução ao pensamento da própria fotógrafa. Então, há vários caminhos para a imaginação e imagem, seja por meio da fotografia, pelo poema ou pela descrição da própria foto, pois Coutinho divulga as imagens junto ao texto alternativo[25] em suas redes. Vidales (2005) nos fala sobre a necessidade de compreender a luz como uma metáfora, na qual são as palavras que permitem a pessoa com cegueira ver a imagem.

> Estoy certo de que las imágenes se construyen por la palabra, de tal suerte que en algunas culturas hay cosas que no existen porque en su lengua no existe la palabra necessária, mientras que en otras hay cosas que cobran existência a partir de la precisión de los vocablos. (Vidales, 2005, p.109).

Neste sentido, este autor exemplifica que há uma cegueira para as diferentes tonalidades de branco, já que há uma ausência de terminações para distingui-los. "Las cosas del mundo aparecen sólo en la medida en que tenemos palabras para nombrarlas" (Vidales, 2005, p.110). Este investigador me faz pensar nas minhas próprias descrições de imagens e, como de início, foi difícil encontrar palavras para nomear as formas, ângulos, coisas, cores e também as minhas sensações, como relatei na primeira parte desta tese.

Para Marta Coutinho, a fotografia representa uma forma de estabelecer conexões com o mundo e com as pessoas, transcendendo a mera captura visual da realidade. Sua prática fotográfica é marcada por uma experiência sensível, rememorativa e afetiva, em

[25] É um recurso de acessibilidade em que o leitor de tela lê uma descrição ofertada pelo usuário.

que a imagem torna-se um meio de presença no mundo. Nesse sentido, Coutinho (2022) ilustra essa perspectiva ao descrever a relação de confiança que desenvolveu com seu equipamento fotográfico. Para ela, a câmera vai além de uma ferramenta técnica: é comparada a uma bengala, possibilitando não apenas o deslocamento, mas também a interação com o ambiente e com os outros.

Após dialogar com Marta Coutinho, perguntei se ela poderia compartilhar algumas de suas produções fotográficas, expliquei que as utilizaria para apresentar seu trabalho aos grupos das vivências fotográficas. Atendendo ao pedido, Coutinho enviou-me três imagens que exploravam delicadamente a temática botânica, elas continham algumas semelhanças, como a centralização das flores e o plano de fundo em desfoque.

A primeira fotografia retratava uma rosa, acompanhada de algumas folhas e parte de seu caule, ela foi capturada emoldurada por troncos de árvore, criando um contraste natural. Na segunda, uma mariposa repousava sobre uma flor laranja, capturada lateralmente, ressaltando os detalhes das asas do inseto e da flor. Por fim, a terceira imagem apresentava uma borboleta de asas laranja pousada em uma margarida branca, vista de um ângulo zenital[26]. Nessa composição, as asas da borboleta mesclavam-se de maneira quase simbiótica com as pétalas da flor, resultando em uma harmonia visual que expressava a beleza intrínseca da natureza.

Diante desse contexto, optei por trabalhar com a segunda imagem para o último experimento de fotografia tátil. A escolha foi motivada pela vivacidade das cores presentes na composição, o que poderia facilitar a comunicação com pessoas de baixa visão, como é o caso da própria Marta.

Na fotografia selecionada, destaca-se no centro uma flor de pétalas alaranjadas, com um miolo amarelo e caule verde. Sobre as pétalas, posicionada à esquerda, encontra-se uma mariposa de tonalidade castanha, apresentada em perfil. Essa perspectiva permite identificar com clareza o contorno das asas, as pernas dianteiras e as antenas do inseto. Ao fundo, percebe-se um jardim repleto de flores da mesma espécie. Contudo, essas encontram-se significativamente desfocadas, o que resulta em um plano de fundo formado por manchas difusas de tonalidades verdes e alaranjadas.

Identifiquei que as cores não haviam sido trabalhadas nos ensaios anteriores de foto tátil. Então, encontrei um estímulo para mais um desafio. A releitura desta imagem para a linguagem tátil foi inicialmente testada com a impressão 3D, confeccionada pelo

[26] Vista de cima, como uma vista aérea, planificação também conhecida como olho de Deus.

laboratório *impressiv3D*[27] na cidade do Porto. Optou-se por um processo automatizado por meio do *Blender* (*software* de computação gráfica 3D, de código aberto). O programa leu as informações da foto diferenciando as áreas pela luz e sombra e as transformou em linhas de alto ou baixo relevo, então criou texturas que foram impressas com alturas e formatos diferentes, sem grande índice figurativo. A profusão de linhas não permitiu a separação entre as figuras e o fundo, tampouco diferenciou as partes constituintes da mariposa e a flor.

Pensando na leiturabilidade dos elementos que compõem a fotografia e em estabelecer um processo comunicativo, este primeiro teste não atendeu ao esperado, uma vez que não houve distinção entre a forma e conteúdo, notou-se que o contorno da flor e mariposa se confundia com todas as outras partes da imagem tátil. As linhas tornaram-se um conjunto indecifrável ao tato.

Então segui com o processo ensaístico acrescida de mais um pensamento: como representar as cores sem cor? Com base nos aprendizados adquiridos com o experimento anterior, decidi empregar padrões geométricos para representar as variações cromáticas. Iniciei uma pesquisa sobre padrões que oferecessem maior distinção entre si, explorando elementos como linhas retas e curvilíneas, que poderiam evocar sensações distintas ao toque. Também considerei a inclusão de formas com pontas soltas, cuja descontinuidade enfatizava o contraste em relação à fluidez das linhas contínuas.

A experiência da placa de foto tátil anterior (a partir da imagem de Gerardo Nigenda) auxiliou-me imenso nas escolhas. Aprendi a importância das formas espaçadas, das diferentes alturas e direções. Desta forma selecionei quatro padrões: Linhas retas verticais, linhas curvilíneas horizontais, o desenho do *X* em repetição (como um pontilhismo) que tem em sua base linhas diagonais, como também recorri à partes lisas. Tais padronagens foram utilizadas na substituição de cada cor da imagem e foram impressas em resina que apresentou um toque mais confortável em relação ao seu material.

Esta última fotografia tátil foi produzida com a colaboração do técnico superior Tiago Pinho, responsável pela *Oficina de Produção Digital*, inaugurada em 03 de abril de 2023 na Faculdade de Belas Artes[28]. Na primeira reunião com o Tiago apresentei os

[27] Site deste laboratório disponível em: https://www.impressiv3d.pt/

[28] A ausência de recursos e de um laboratório para impressão em 3D por parte da FBAUP durante os períodos anteriores do meu doutoramento levou-me a buscar, de forma autónoma, os laboratórios referenciados nesta seção da tese.

experimentos anteriores, bem como o teste já realizado para a foto tátil de Marta Coutinho junto ao laboratório *impressiv3D*. Sua observação atenta me fez perceber que aquela textura heterogênea poderia tratar do desfoque da imagem, já que não se percebia tatilmente seus elementos figurativos, mas continha informação.

Naquele momento recordei o vídeo *Entre imagens*[29], um episódio da RTP2 dedicado ao fotógrafo português Jorge Molder e que me foi apresentado pela minha orientadora para estabelecer um diálogo sobre as coisas que "se veem melhor desfocadas". Nele, Jorge Molder fala que há momentos em que a suspensão precisa ser prolongada, e para exemplificar, ele recorre à uma fotografia em que se percebe a ação de estender uma toalha branca sobre uma mesa de restaurante, tal movimento foi capturado em desfoque e não fixo ou congelado no tempo, assim imprime-o de maneira "mais viva e mais precisa". Ele ressalta:

> A nitidez, por vezes, está ligada a um carácter visual no sentido de ser uma imagem com maior definição. Mas, por vezes não, por vezes para se ver uma coisa melhor é preciso retirar alguma nitidez. As vezes a nitidez excessiva contribuiu para a ocultação de algo e não para sua revelação (Molder, 2013).

Perante esta reflexão, percebi que a profusão tátil comunicava o desfoque e que sua permanência na placa fotográfica era importante, como um ruído inaudível que também informa sobre o som. Assim, o desfoque passou a ser compreendido como um elemento constituinte da imagem e a forma para confecção foi repetida, pois utilizou-se o mesmo processo de impressão 3D para criar o plano de fundo da imagem, mas agora adicionou-se a impressão em resina para criar os volumes e formas da flor e mariposa.

Tiago Pinho também sugeriu que a volumetria fosse trabalhada, como no segundo experimento a partir da foto de Bavcar. Então, produzi o arquivo digital com o gráfico das formas, seus contornos e padrões geométricos, já o Tiago confeccionou o arquivo em 3D para que pudéssemos imprimir as peças em resina. Juntos determinamos as alturas que cada parte constituinte da flor e da mariposa teriam, observando a diferenciação das alturas, mas que pudessem conceber um todo. Devido a esta escolha as partes foram impressas isoladamente, para posterior montagem, como um quebra-cabeça[30].

---

[29] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N_yqgL2X7ww

[30] O processo administrativo sistematizado pela FBAUP para a realização do júri desta investigação estendeu-se por aproximadamente dez meses. Durante este período, as peças de foto tátil foram apresentadas em seminários e congressos científicos, o que possibilitou reflexões críticas e subsequentes aprimoramentos. Entre as modificações implementadas, destacam-se duas intervenções realizadas na placa de foto tátil produzida a partir da imagem de Marta Coutinho. São elas: a colorização das peças de resina com tonalidades vivas e correspondentes à fotografia original, visando oferecer suporte adicional a pessoas com baixa visão; e a substituição da legenda em papel adesivo

Para o encaixe das partes na base, foi essencial garantir que cada pedaço representativo da flor e da mariposa também se ajustassem entre si de forma precisa, já que nem sempre o que é visualizado nos programas de computação gráfica corresponde exatamente ao resultado produzido na impressão. Por essa razão, tornou-se necessário realizar acertos manuais nas peças. Logo, de forma artesanal, dediquei-me a lixar o material, refinando as formas e dimensões para assegurar que cada componente pudesse se agrupar e encaixar harmoniosamente, resultando em uma composição integrada e coesa. Esse processo exigiu atenção aos detalhes e sensibilidade para alinhar a materialidade ao propósito tátil do experimento.

Durante o processo, observei que a manipulação do material permitiu a impressão do meu gesto e das minhas intenções, como uma escrita tátil. Essa intervenção não apenas comunicava a temática central da fotografia sensorial, mas também transmitia a dedicação investida em sua realização. Embora trabalhosa, a experiência revelou-se profundamente prazerosa, evidenciando uma conexão entre a impressão mecânica e a manualidade humana.

Tal raciocínio evocou o pensamento de Flusser (2008) ao relatar o ato de utilizar uma máquina de escrever, em que observa a visualização do gesto de pressionar as teclas e o movimento das mesmas ao imprimir marcas no papel. De maneira análoga, notei minhas próprias mãos segurando e lixando cuidadosamente as peças, num movimento paciente que buscava manter a integridade de suas estruturas e adaptá-las aos espaços designados. Esse diálogo entre máquina e gesto humano ressalta a coexistência entre a técnica e o toque artesanal na materialização do projeto.

Em *O universo das imagens técnicas,* Flusser (2008) comenta o jogo de abstração e concretude presente tanto na visão, quanto na percepção tátil. Ele afirma: “A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber” (2008, p. 18). Indo além, o autor realiza uma distinção entre o gesto produtor das imagens tradicionais e o gesto que produz tecnico-imagens. Sendo estes opostos, o primeiro vai do concreto rumo ao abstrato, já o segundo - de forma inversa - vai do abstrato ao concreto. Neste sentido, ele ressalta:

por uma impressão no próprio suporte de acrílico, conferindo maior durabilidade e legibilidade ao material. Essa última alteração também foi aplicada à placa de foto tátil a partir da fotografia de Gerardo Nigenda.

> O gesto de escrever com máquina é gesto transparente. Posso observar como a tecla levanta mecanicamente determinada alavanca que vai imprimir a letra escolhida sobre a folha. Posso observar como o rolo da máquina avança para dar lugar à letra seguinte. No caso da produção de imagens, o gesto não é transparente. Ao apertar determinada tecla estou iniciando processo complexo no interior da caixa preta do aparelho. É que aparelhos não são máquinas explicáveis mecanicamente. No entanto, o milagre do cálculo e da computação, inscrito em teclas, é fundamentalmente o mesmo (Flusser, 2008, p. 32).

Confesso que inserir meu gesto, de forma mais enfática e prolongada, neste ensaio de fotografia tátil deixou-me contente e bastante reflexiva. O que não quer dizer que nos ensaios anteriores não o tinha, já que escrevi linhas com a punção, colei placas de MDF, programei, desenhei, digitei, mas neste último experimento houve, de fato, um tempo maior destinado a produção, consequentemente uma interação maior com o material.

Conduzida pelo pensamento de Ingold e Flusser, estive atenta ao que realizava com as mãos, aos meus movimentos e escritas, reparando nos detalhes, sentido-os pelos dedos e enxergando-os. Seguramente é uma vivência bastante diferente das pessoas com cegueira ou restrições severas na baixa visão, mas como já aclarado nesta pesquisa, não tenho pretensão de ocupar este espaço, as relações se constroem na interdependência, respeitando o *ser* e *estar* no mundo de cada um, conforme sua condição.

Por fim, para complementar a placa de fotografia tátil foram criadas legendas, também táteis, que apresentavam cada padrão geométrico em um pequeno quadrado (3x3cm), acompanhado de uma legenda em braille indicando as cores correspondentes. Além disso, ao lado do material tátil, foi adicionada uma legenda em braille contendo os créditos da imagem, bem como um QR code que proporciona acesso à audiodescrição da fotografia. Tais recursos são importantes para ampliar a acessibilidade da obra, permitindo que diferentes públicos interajam com a imagem por meio de múltiplos canais sensoriais e tecnológicos.

Figura 3. Qr- code para acessar a audiodescrição da fotografia produzida por Marta Coutinho no ano de 2022.

Ingold (2022) afirmou: “A mão que fala é também a que sente e desenha” (2022, p.164) para este autor, “o desenho e a escrita são meios de falar por meio da mão” (Ingold, 2022, p.170). Considerando esta reflexão, penso no empenho de todas as pessoas envolvidas para a confecção das fotografias táteis, nos vários gestos empregados, sentidos, escritos e falados. A percepção tátil possibilita leituras de mundo, bem como promove interação, conhecimento e comunicação.

Significativo explicar que nenhuma das placas de fotografia tátil apresenta percurso de leitura definido. É o(a) leitor(a) quem decide como recepcionar a fotografia por meio dos recursos que a foto tátil apresenta. Em relação ao tempo de confecção, são singulares, prolongados e necessitam de algumas etapas, o que nada tem a ver com uma possível instantaneidade da captura fotográfica digital, por exemplo.

As placas contêm o mesmo objetivo geral de apresentar a produção de alguns fotógrafos(as) PCDVisual, mas também foram realizadas para discutir a subversão do capitalismo das imagens ao retratar fotografias que não seguem normatizações compositivas. Além disso, exploram métodos e materiais distintos, num grande processo ensaístico de conhecimento.

Apesar da ênfase sobre a percepção tátil, os instrumentos mediativos criados estabelecem um diálogo direto com o corpo, que atua como receptor principal dessa experiência. As fotografias táteis promovem uma integração sensorial ao estimular outros sentidos, como a audição, por meio da audiodescrição, que incentiva a imaginação e construções de imagens. Relevante esclarecer que não se pretende compensar um sentido por meio de outro, busca-se uma articulação entre eles para expandir a inclusão e o acesso à fotografia sensorial. Acredita-se que tais fotografias táteis podem contribuir para a desarticulação das barreiras proibitivas para as pessoas com deficiência visual, especialmente quando a ação envolve a criação e leitura de imagens.

Contudo, é necessário destacar que tais experimentos não foram pensados cuidadosamente para as pessoas com baixa visão, pois não apresentam variações cromáticas saturadas e contrastadas, ao contrário, as placas são de cor uniforme o que dificulta tal diferenciação por estes leitores. Tal fato não impede que as leiam, já que recorrem à percepção tátil, mas poderia ser estudado, acrescido e desenvolvido. Neste sentido, as imagens saturadas produzidas por Annie Hesse e João Maia poderiam ser uma fonte de inspiração.

Comumente, pessoas com cegueira e baixa visão são afastadas das manifestações visuais em virtude da deficiência, grande parte da sociedade julga o que eles podem ou não fazer, ler e experienciar. Não há interesse nos caminhos alternativos, menos ainda em um processo de escuta e participação. Por exemplo, dos 42 museus presentes na cidade do Porto (elencados pela Associação de turismo do Porto e Norte, 2019), 16 foram visitados entre os anos de 2022 e 2024 e apenas 2 apresentaram algum instrumento mediativo destinado às pessoas com deficiência visual.

Incentivar a atividade fotográfica sensorial também é encorajar experiências perceptivas, o fazer coletivo, a autonomia e independência, é tomar posse do mundo em que habita. Teco Barbero (2011) esclarece: “Trabalhar a fotografia é também melhorar a qualidade de vida das pessoas com deficiência visual, já que melhora o senso de direção, de controle e foco no que está fazendo, além de estimular a percepção”. Ao ser questionado se vale a pena fotografar sem enxergar o resultado, João Maia (2022) comentou: “Vale. Vale porque eu quero, porque eu posso”. A existência desses(as) fotógrafos(as) e suas produções imagéticas configuram-se como uma recusa do que é esperado deles(as), por esta e outras razões é tão importante divulgá-las e dar acesso.

Vidales (2005) esclarece que o coletivo social formado pelas pessoas normovisuais crê que uma pessoa com cegueira não vai ao cinema ou ao teatro, que seu mundo de escuridão não permite o contato com imagens que possam lhe orientar, excitar, surpreender e emocionar. E a partir dessa “premissa vidente” se estabelece a disparidade entre imagem e óptica. Desta forma, as pessoas com deficiência visual são obrigadas a aceitar o mundo de carências que os normovisuais oferecem, e o caminho é assumir sua incapacidade e crer que pertence ao mundo marginal da escuridão. "Los otros han cancelado el derecho y la posibilidad de construir las imágenes a través de canales sensoriales que no sean el óptico y éstos agreden su lógica y sentido común" (Vidales, 2005, p.108). Desta forma, o autor ressalta que se o cego carece de imagens tanto para acessá-la quanto para construí-las é devido a este estigma da cegueira que exerceu uma amputação.

Vidales perdeu a visão aos 18 anos de idade, e declara que nunca sentiu a ausência das imagens. "No era la luz lo que yo buscaba en la oscuridad, sino los referentes que me permitieran ver las imágenes de otro modo" (2005, p.110). Ele nos faz entender que a cegueira não é a inexistência da imagem, mas uma forma distinta de ver. Já sobre o contato com fotografias, ele expõe:

> Estoy convencido de que una práctica como la de ver fotografías se puede convertir para el ciego en una fascinante aventura imaginaria. Hablar con otros sobre cierta fotografía no sólo me permite tomar conocimiento del gráfico, sino también establecer un intercambio de apreciaciones diferentes (Vidales, pp. 114-115).

Estamos refletindo uma sociedade que se edificou por meio da visão, articulada comunicacionalmente pelo uso das imagens em sua profusão. Imagens estas que de tanta exploração e disseminação tornam-se vazias. Iniciamos a reflexão desta parte da tese com as palavras de Bavcar (2015) sobre um mundo que perdeu a visão diante da profusão de *imagens-clichê*, isto é, de imagens prontas para serem consumidas. Bavcar não estava a referir-se às pessoas com deficiência visual, mas às normovisuais. Assim, é importante reparar que a discussão traçada aqui não é apenas sobre inclusão de pessoas com cegueira e baixa visão, é um convite ao sentir.

Barthes (2012) e Didi-Huberman (2010), ressalta que é preciso erguer os olhos e retirá-los da imagem materializada em algum suporte, já que é desta forma que vemos melhor e podemos encontrar as inquietações internas que a imagem pode proporcionar, os deparamo-nos com o *punctum*. É preciso fechar os olhos para ver. Logo, as fotografias táteis, por exemplo, podem ser lidas por pessoas com deficiência visual ou não, basta abrir-se para o sentir do tato/contato, fechar os olhos e deixar o ver interno inquietar-se.

Flusser (2013; 2008) vai mais além ao refletir sobre as imagens técnicas e os aparelhos que geram seus funcionários. No qual, as imagens técnicas nos retiram a necessidade de pensar conceitualmente e ao serem falsas, fundem a sociedade em massa amorfa (Flusser, 2013, p.12). Ainda conforme este autor, o contato com as teclas por meio de aparelhos programados vai retirando o poder libertador, já que não são teclas do tipo máquina de escrever, piano ou câmera fílmica.

> Mas a maioria das teclas em nosso torno é do tipo aparelho de televisão, máquina de lavar roupa ou abajur em cima da minha escrivaninha. É difícil entusiasmar-se por tal tipo de tecla, a não ser em publicidades que vendem máquinas de lavar roupa. Tais teclas, longe de entusiasmar, levam à sensação de estarmos agindo de maneira programada, a qual é precisamente a fonte da crítica da cultura contra a qual argumentei mais acima. Estamos em situação caracterizada por dois tipos de teclas. O primeiro emite, o segundo recebe (Flusser, 2008, p. 36).

A partir deste raciocínio, podemos perceber que até mesmo a percepção tátil e nosso contato com o mundo pode sofrer com os vazios, estando à serviço de aparelhos programadores e dominantes, aqueles que nos conduzem ao fazer maquínico, distante

da reflexão. Mas, o que fazer em contra-fluxo? Como vivenciar outra realidade em prol da autonomia crítica e das individualidades?

Raciocínio sobre a programação gerada pelo dispositivo da câmera fotográfica e como um gesto aparentemente simples de apertar o botão disparador, pode ser significativo, político e identitário. Pensemos nos gestos que envolvem a atividade fotográfica apresentada por Marta Coutinho. Disparar a câmera não é simplesmente buscar registrar qualquer coisa que se enquadre no visor, é a criação de uma mensagem sensorial experienciada por meio do sentir, além disso, digitar palavras e construir seus textos em conjunto é se recolocar como fonte emissora, proponente da ação, gestora dos seus pensamentos e de como quer divulgá-los no mundo. Por fim, ao escolher publicar suas imagens em redes sociais, Marta assume um gesto em prol da sua liberdade política para reivindicar o acesso à produção de imagens, às coisas, ao mundo.

Como fazem e fizeram os(as) demais fotógrafos(as) apresentados(as) nesta tese. São criadores interessados em se expressar visualmente, com o desejo de compartilhar fotografias e assuntos que têm interesse. Os(as) artistas mencionados(as) investem tempo e conhecimento para produzir imagens, e estas são destinadas a quem enxerga e a quem não, já que o ver encontra-se alocado na visualidade.

Assim, diante do conhecimento exposto até aqui e na busca de uma experiência de contra-fluxo, buscou-se uma ação coletiva e colaborativa em prol da fotografia sensorial. Por isto, criou-se e viabilizou-se vivências fotográficas junto aos participantes da Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO, delegação do Porto) e do Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto (NAI.UP), onde foi possível experienciar e vivenciar o sentir, ouvir o corpo por meio da atividade fotográfica, ensaiar diferentes perspectivas imagéticas. Desta forma, a parte três desta investigação se destina à descrição, estudo e teorização destes encontros.

Clique aqui para voltar ao indíce ou continue para a parte três

DOCUMENTÁRIO FOTOGRÁFICO

- CADERNO 02B -

EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS TÁTEIS



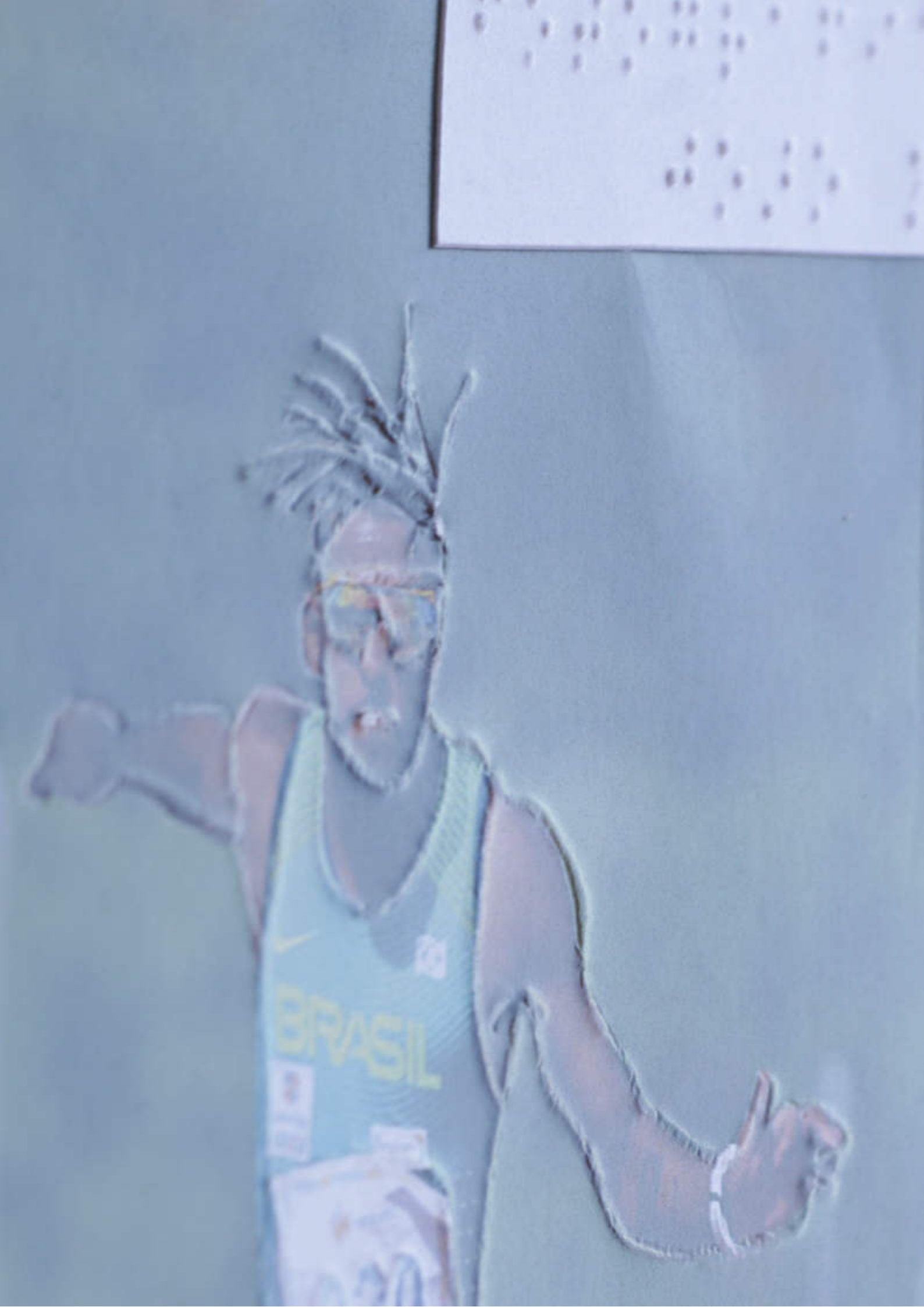
Sem título, 2016. João Maia.





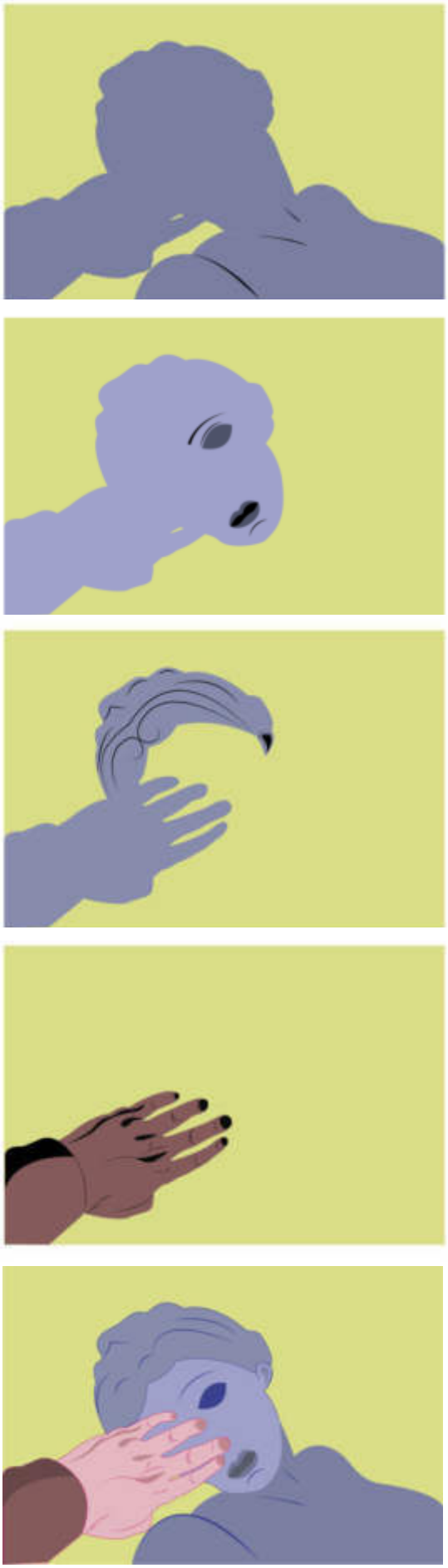


Sem título, 2016. João Maia.


BRASIL



A Close Up View, 1997. Evgen Bavcar.



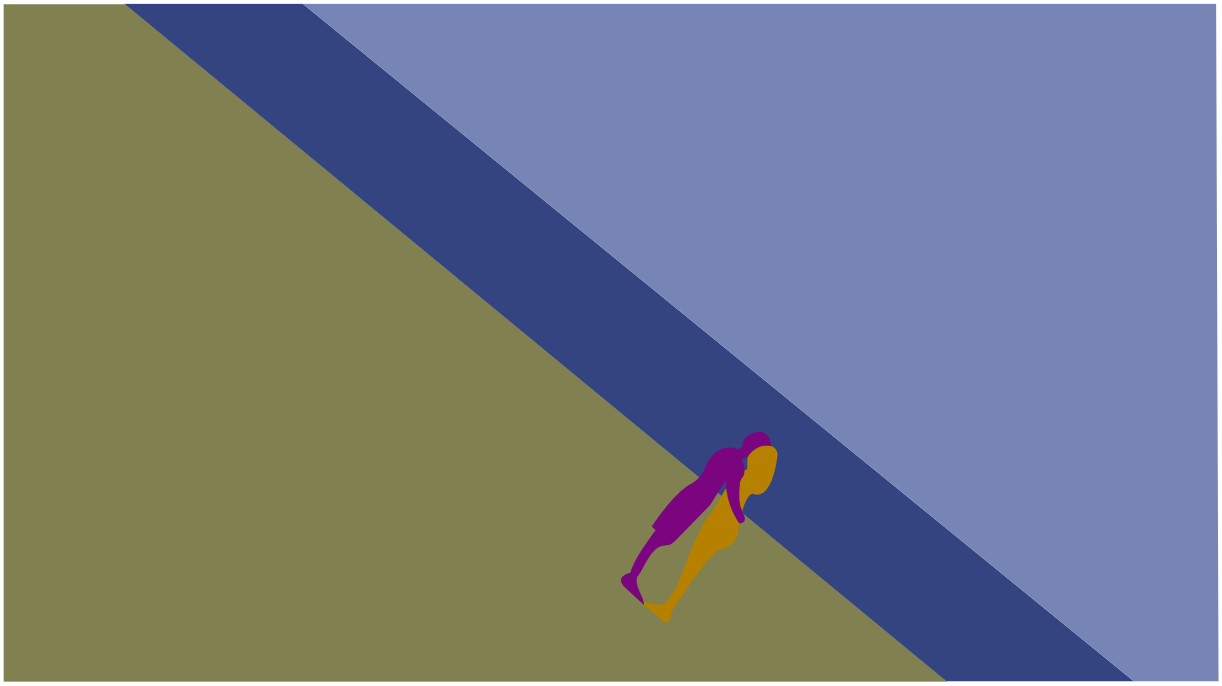






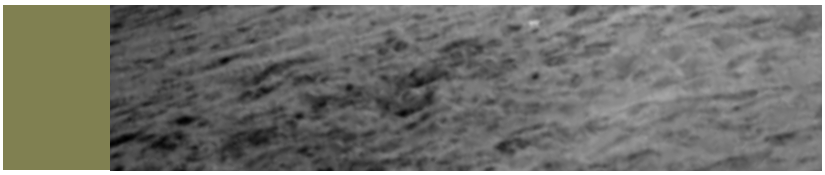


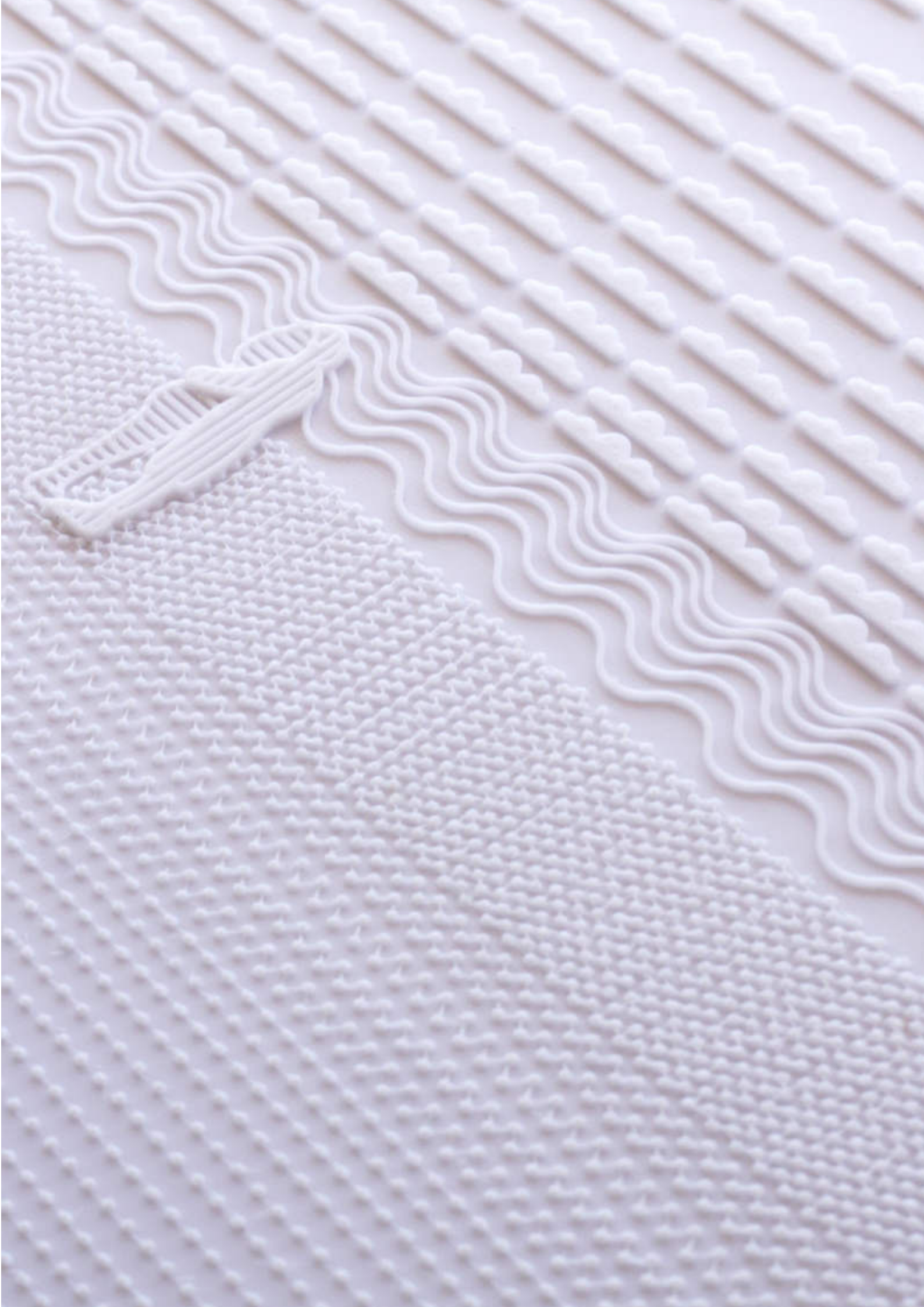
El inmenso aroma de mi afecto, 2007. Gerado Nigenda.











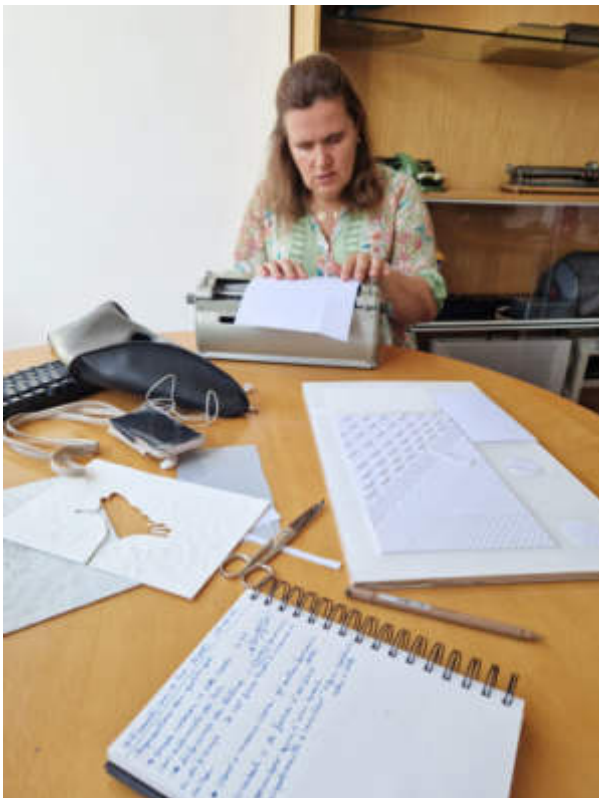




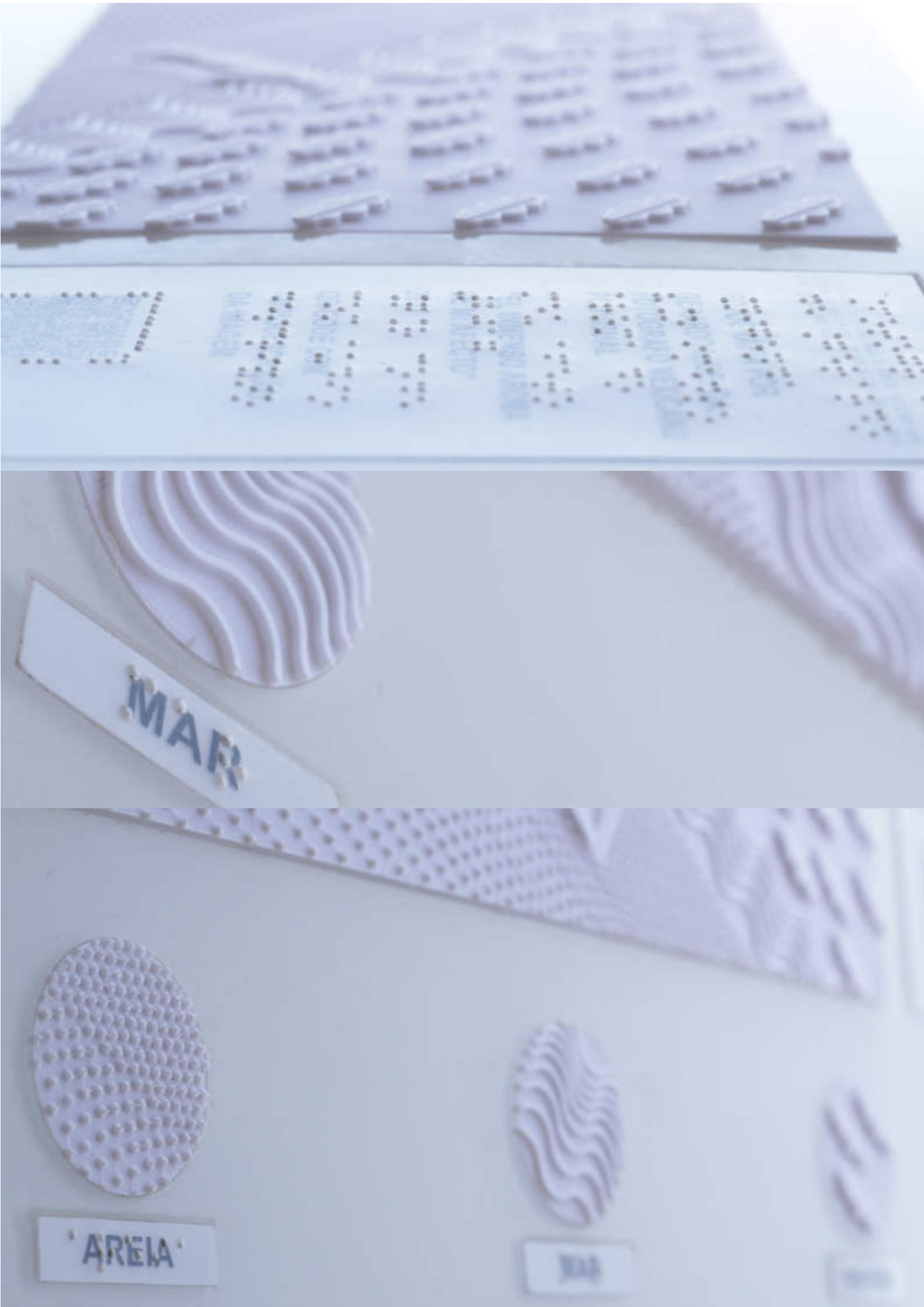


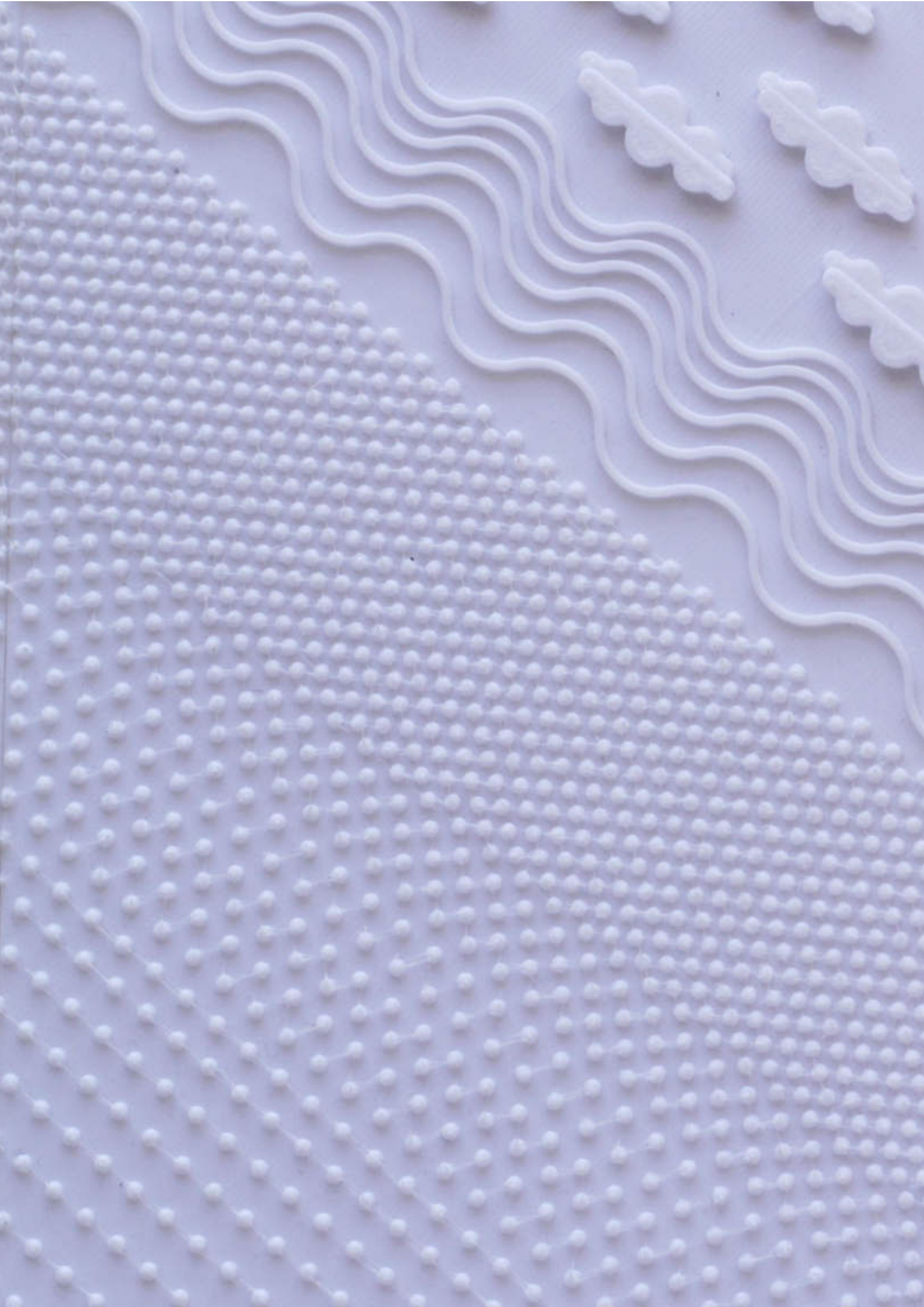


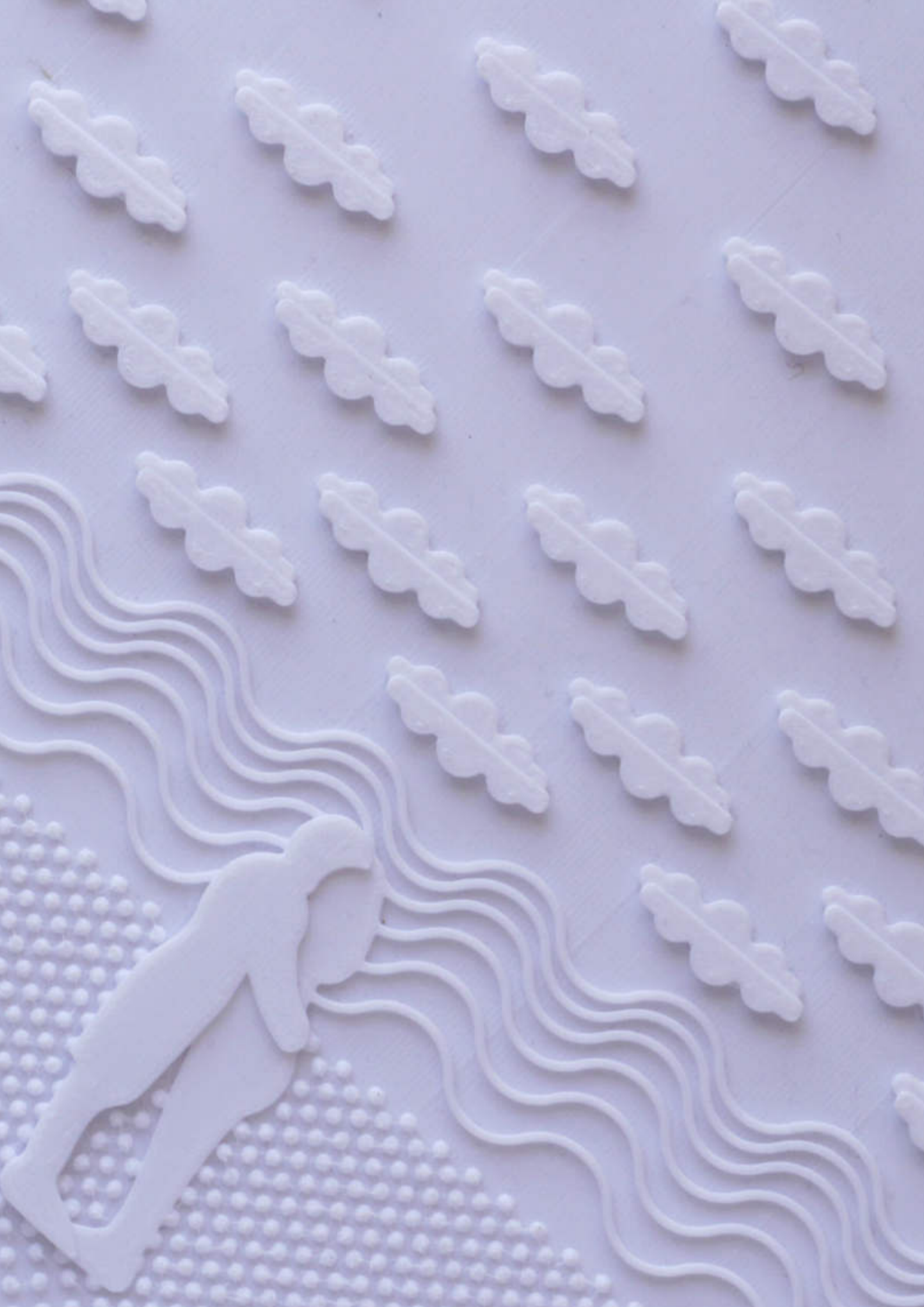




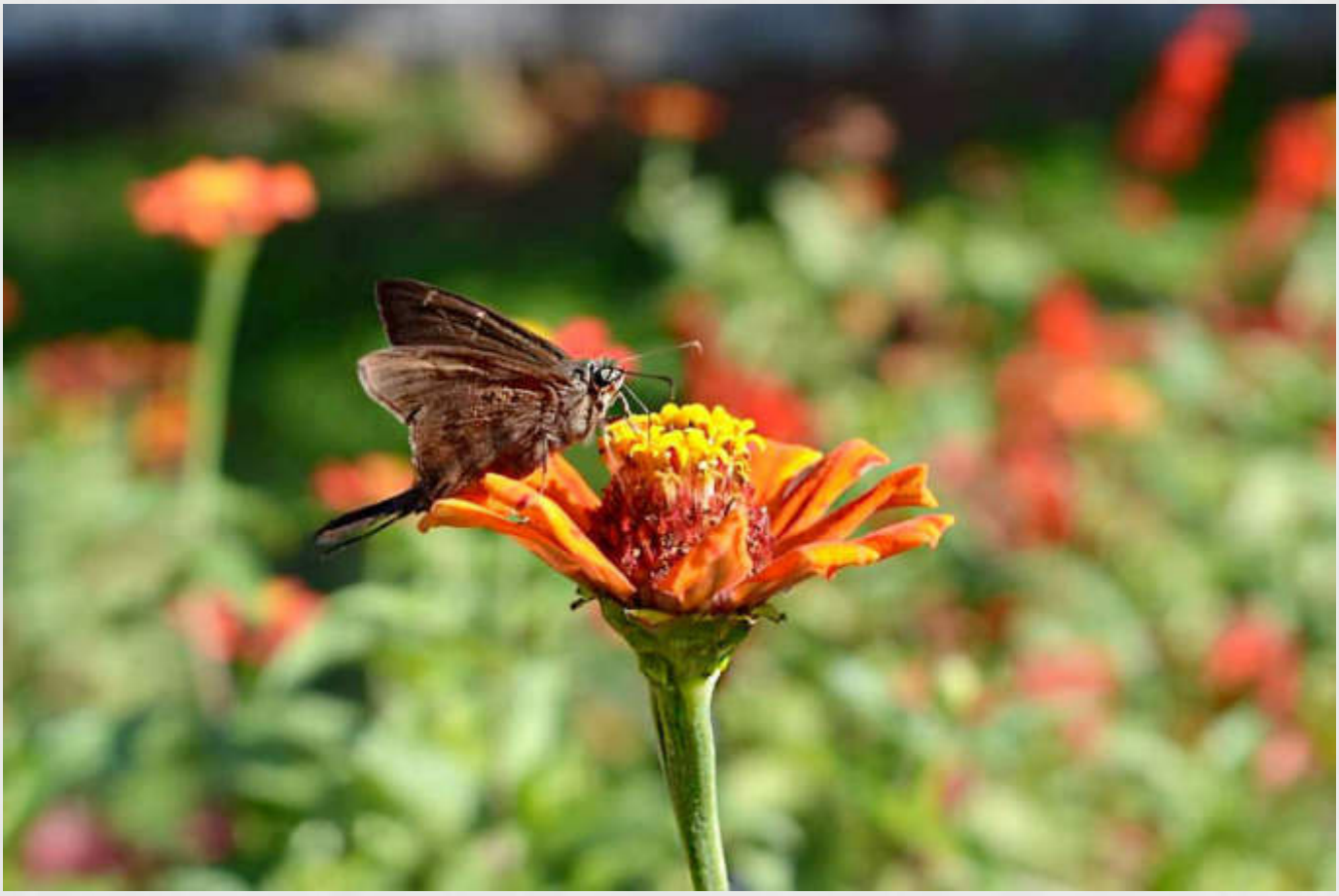



MAR
ARENA
MAR






FOTOGRAFIA POR GERARDO NIGENDA, FOTÓGRAFO MEXICANO
PCOVISUAL
"EL INMENSO AROMA DE MI AFECTO"
QR-CODE COM AUDIODESCRIÇÃO DA IMAGEM
AD
AREIA
MAR
NUVENS



Sem título, 2022. Marta Coutinho.











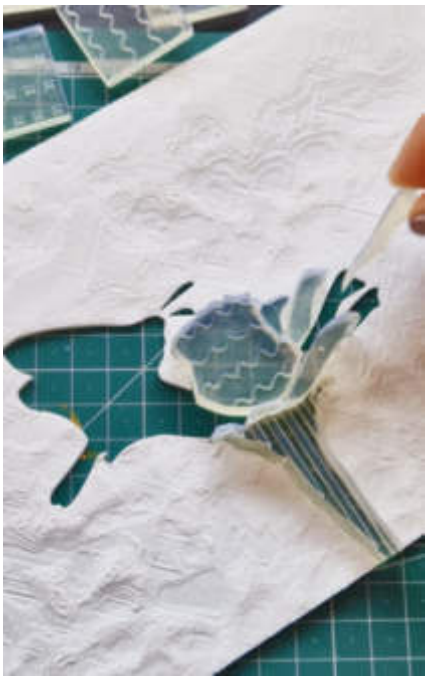





A6
dcb creation

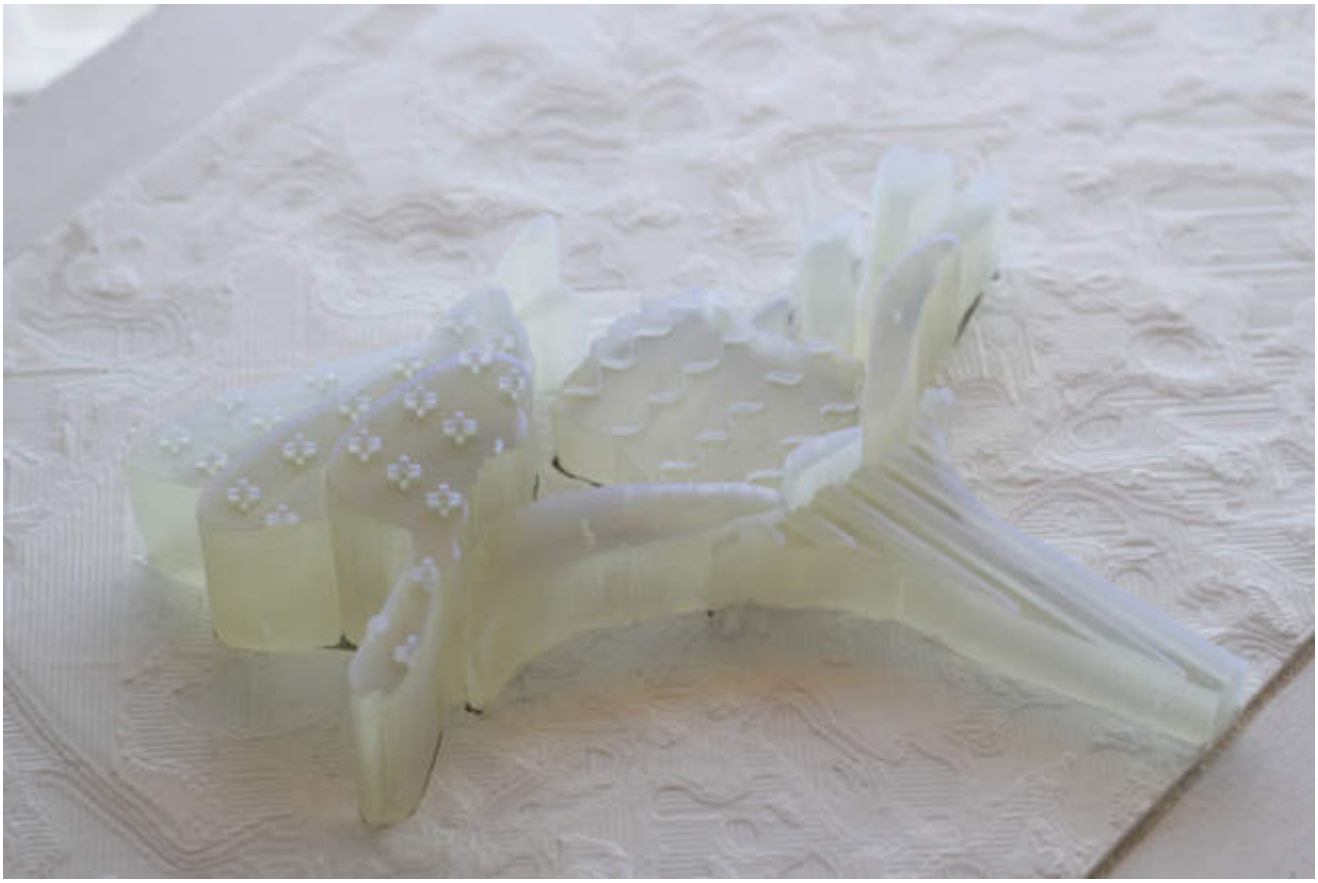






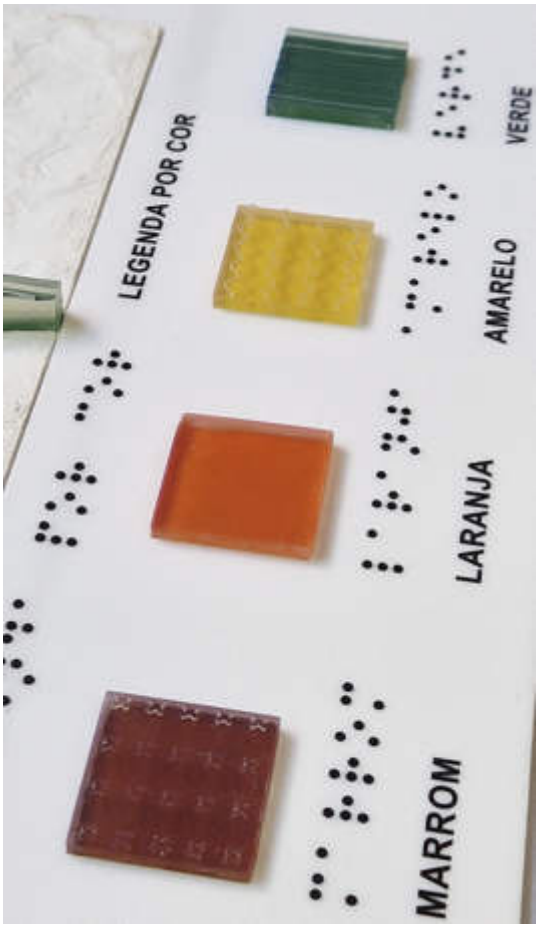







CASTANHO
LARANJA





EXPERIMENTO DA TESE VISUALIDADES DO SENTIR: UM ESTUDO SOBRE A PRÁTICA FOTOGRÁFICA JUNTO ÀS PESSOAS COM CEGUEIRA E BAIXA VISÃO. POR CRISTIANNE MELO.

FOTOGRAFIA POR MARTA COUTINHO, FOTÓGRAFA BRASILEIRA PCDVISUAL

SEM TÍTULO, 2022

QR-CODE COM AUDIODESCRIÇÃO DA IMAGEM



LEGENDA POR COR

MARROM **LARANJA** **AMARELO** **VERDE**



PARTE TRÊS

Vivências fotográficas e sensoriais, Amálgama da percepção

No desenvolvimento deste estudo, partiu-se para as *vivências fotográficas*, que receberam esta nomenclatura pelo significado atribuído ao processo que se passa ao longo da vida - o viver - refletindo experiências e conhecimentos adquiridos e acumulados com a existência. Desta forma, *vivências*: viver, existir, experienciar, saber, conhecer, sentir.

Tal processo investigativo foi pensado com o objetivo geral de vivenciar a fotografia sensorial junto às pessoas com deficiência visual, logo, recorreu-se à temáticas e fazeres que possibilitasse tal campo. Diante de uma proposta norteadora, aberta e ensaística (Apêndice B), as vivências foram desenvolvidas em colaboração com o NAI-UP (Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto) e a ACAPO (Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal, delegação do Porto).

Para formar o grupo de participantes, os convites foram feitos pelos próprios órgãos envolvidos, assim destinados aos sócios da ACAPO|Porto (estima-se 300 pessoas, sendo 16 interessados(as) em fotografia[1]) e a comunidade de estudantes com deficiência visual da Universidade do Porto (19 estudantes[2]). A partir daí, constituiu-se um grupo de nove participantes, sendo cinco mulheres e quatro homens, entre jovens, adultos e idosos, com cegueira ou baixa visão, de forma adquirida ou congênita, além de uma pessoa normovisual que encontra-se na equipa do NAI.UP e demonstrou interesse em participar. Ao todo foram doze encontros que ocorreram entre o final do ano de 2022 e início de 2023, com duração de 2 à 3 horas e foram agrupados em seis vivências distintas que aconteceram concomitantemente nos dois espaços. Cada vivência é descrita e analisada nesta parte três da tese.

Importante mencionar que após as vivências fotográficas ocorrem mais dois encontros com o NAI.UP e dois com a ACAPO|Porto para conversas informais e diálogos semi estruturados sobre o conhecimento produzido e a experiência perceptiva, além de uma recepção de exposição fotográfica inclusiva que será detalhada no ponto 4.4 deste estudo. Na elaboração desta investigação não se faz distinção entre os participantes, apenas menciona-se

[1] Este dado geral foi fornecido pela Maria da Luz, técnica de Braille da ACAPO|Porto. Já às 16 pessoas interessadas em fotografia foram contabilizadas por meio da Tertúlia on-line "Práticas fotográficas junto às pessoas cegas e de baixa visão" destinada aos sócios que tinham interesse no campo fotográfico. O encontro aconteceu no dia 02 de dezembro de 2022, com palestra de João Maia e será descrito mais à frente.

[2] Dados fornecidos pelo próprio NAI.UP para o ano letivo 2022/2023.

seus nomes para identificação de quem é e a qual núcleo pertence, já que serão apresentados[3] individualmente, posteriormente, ao longo do texto.

Diante deste panorama, é importante pensar no quantitativo do grupo participante das vivências. Alguns interessados(as) ressaltaram a impossibilidade de participar por questões de trabalho ou horário escolar, já que os encontros aconteciam em dias da semana; também é preciso considerar o sistema educacional excludente que não favorece o alcance e permanência do estudante até a universidade; além do isolamento social que as pessoas com deficiência sofrem por parte dos familiares e sociedade por proteção excessiva, controle ou exclusão como reflexiona Pagni (2019), entre outros fatores que dificultam a participação em atividades como esta e que nos revelam as deficiências nas estruturas sociais.

Para a elaboração das vivências fotográficas, inicialmente pensou-se em trabalhar com a *observação participante*, na qual "tem como princípio a necessidade de o pesquisador manter sempre algum grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetado" (Amado, 2017, p.153). Contudo, afastando-se da etnografia, as vivências fotográficas não se configuram como uma imersão profunda no cotidiano do grupo, a fotografia sensorial não era uma prática frequente, as vivências não surgiram de forma espontânea e não apresentam longa duração para uma imersão prolongada da investigadora.

Buscou-se então, o *grupo focal*, na formação de um grupo de participantes para dialogar um tema específico, explorar percepções e opiniões em um ambiente programado. Objetivou-se criar condições para experiências fotográficas individuais e coletivas, incentivando a partilha em prol da geração de reflexões e aprendizagem para o indivíduo, grupo, bem como para a pesquisadora.

A realização das vivências fotográficas demandou a utilização de diversos suportes que se mostraram essenciais para o desenvolvimento da investigação, tais como: as *notas de campo* brevemente apontadas ao mesmo tempo das vivências, e que permitiram o registro das ações, alguns diálogos, interações, sons e gestos que eram pensados através da observação e não somente após ela; *Fotos e vídeos* no momento das criações fotográficas, como meios que possibilitaram revisitar os espaços, momentos e vivências, especialmente para a acessibilidade com a descrição; bem como um *diário de campo* que foi construído ao término de cada encontro e continha principalmente as reflexões e vivências da própria pesquisadora diante

[3] A identificação, os diálogos e produções fotográficas dos participantes é nominalmente apresentada neste estudo, no qual tal situação foi previamente acordada com cada um e assinada perante termo de *consentimento informado, esclarecido e livre para participação em estudos de investigação* (Apêndice C).

dos ocorridos, por tanto, é como um relato escrito a partir do filtro cultural de quem o elabora e o analisa.

Faz-se necessário pontuar que buscou-se construir um estudo inclusivo, já que esta investigação acontece junto às pessoas com deficiência visual. Para tanto, um conceito foi primordial: a *interdependência*, que se difere da dependência, e recomenda um conhecimento produzido *com* o outro e não *para* o outro, ou *no lugar* do outro. Cujo há uma inclusão estética com o intuito de promover corpos ativos, corpos que experimentam indo além de informações acessíveis (Alves, 2015).

Deste mesmo lugar de partida, as pesquisadoras Morais & Kastrup (2010), trabalham o método *PesquisarCOM*, também inclusivo ao PCD Visual e que se faz *com o outro* e não sobre o outro. Tomaram como norte o caráter performativo dos dispositivos de pesquisa, que a compreende como "prática produtora de realidade e não desveladora de uma realidade já dada" (Morais & Kastrup, 2010, p.xvii). Assim, a partir da interação com o meio estudado, o pesquisador propõe questões de pesquisa, mas também aqueles que participam dela, sendo ativos no processo. O trabalho destas autoras busca proliferar diversos modos de ver e do não ver, elas ressaltam que o *PesquisarCom* tem mais a dimensão do verbo, do que um substantivo, no qual

> Indica que para sabermos como é viver sem ver e o que é cegar é preciso acompanhar este processo em ação, se fazendo na prática cotidiana daquelas pessoas que o vivenciam. O pesquisador com o outro implica uma concepção de pesquisa que é engajada, situada (Morais & Kastrup, 2010, p.xiii).

Nesta mesma perspectiva, Ingold (2022) esclarece a relevância sobre o aprender a aprender, e menciona uma investigação antropológica ao aprender *com*, numa observação atenta e próxima, logo, aprender *com* os participantes e *a partir* deles, também *com* o *fazer*, no qual a pesquisa avança no processo e efetua transformações dentro dele. "Experimentamos as coisas e vemos o que acontece. Assim, a arte da pesquisa avança em tempo real, juntamente com as vidas dos que são tocados por ela, e com o mundo ao qual tanto ele próprio como as vidas das pessoas pertencem" (Ingold, 2022, p.22).

O conhecimento e as experiências produzidas junto aos participantes são de significativa importância para refletir os campos da fenomenologia, fotografia sensorial, inclusão e acessibilidade. Há a construção de um conhecimento por meio da troca, do compartilhamento de saberes advindos de contextos sociais, culturais, além das experiências criativas, rememorativas e dos sentidos alicerçados no corpo. Assim, os participantes são encarados como coautores perante as vivências fotográficas, configuram-se como parte

imprescindível nesta investigação, ocupando não apenas um lugar de inclusão ou beneficiários, mais que isso, ocupando um lugar de proponentes das ações, do conhecimento e do sensível.

Tal compreensão tem influência do pensamento de Bell Hooks (2013) ao explicar por meio do contexto da sala de aula (aqui aplicada às comunidades de aprendizado), que todos os presentes são responsáveis pela troca e pelo conhecimento, influenciando na dinâmica, mesmo que participativos ou entediados.

> Para começar, o professor precisa *valorizar* de verdade a presença de cada um. Precisa reconhecer permanentemente que todos influenciam a dinâmica da sala de aula, que todos contribuem. Essas contribuições são recursos. Usadas de modo construtivo, elas promovem a capacidade de qualquer turma de criar uma comunidade aberta de aprendizado. Muitas vezes, antes de o processo começar, é preciso desconstruir um pouco a noção tradicional de que o professor é o único responsável pela dinâmica da sala (Hooks, 2013, p.18).

Procurou-se distanciar ao máximo das validações, bem como de normatizações advindas das teorias da imagem e linguagem fotográfica. O interesse encontra-se nos processos criativos, no *fazer* perpassado pelo *sentir,* cuja as questões envolviam o tempo, o espaço, o sentir, o silêncio e a escuta, bem como refletiam a fenomenologia presente no processo fotográfico, a subversão da hegemonia visual e a compreensão expandida do ver. Na concordância com Larrosa (2002), são vivências a partir da dualidade experiência/sentido, distante da informação e do ritmo acelerado da contemporaneidade, cujo a experiência ao se configurar como algo que nos acontece e nos toca, não procura uma terminologia ou um resultado, tampouco a validade sobre o certo e errado.

As vivências fotográficas criaram um espaço de acolhimento dos diferentes modos de ver e fazer fotografia. Os participantes relataram a aquisição de confiança e autonomia para criar suas imagens. Eles encontraram suas próprias metodologias e passaram a ocupar espaços de forma expressiva e política, ao reivindicar, por exemplo, acessos e oportunidades.

Relevante pontuar que tais ensaios de fotografia sensorial compartilhados pelas vivências também são compreendidos como arte-educativos e configuram-se como espaços de educação não-formal. Logo, no pensamento conduzido por Biesta (2017), usa-se da educação artística, pois ela não se preocupa com a expressão, mas com o caminho que a expressão percorre. Ainda, a atividade fotográfica alia-se à existência e resistência de *ser* no mundo, sem destruí-lo, nem abandoná-lo. A arte, e neste caso a fotografia, é ferramenta para expressar a própria voz, criar seus próprios significados, descobrir-se. Não busca-se ofertar sentidos programados e representações *do* mundo, mas trabalhar *no* mundo, na relação entre *pensar/sentir/fazer* (Biesta, 2017).

Perante a minha atividade docente desde 2014 e no âmbito do doutoramento, tornou-se inevitável algumas reflexões pedagógicas, elas atravessaram e foram despertadas com as vivências fotográficas, assim aparecem ao longo desta terceira parte da tese. Neste sentido, com a leitura *Letting art teach*, Biesta (2017, p. 38) me conduz ao pensamento sobre o momento educacional que aparece dentro do esforço artístico, em que a arte pode e tem permissão de ensinar, onde tanto a arte quanto a educação podem estar presentes em si mesmas.

O texto que segue busca narrar os ensaios, as construções sensoriais e simbólicas. Assim, a descrição dos acontecimentos, os relatos ditos, as conversações, processos de escuta e de construção de fotografias, o fazer, e as corporalidades são convertidos em texto. Observa-se que a fotografia é antes de tudo uma experiência, que instaura-se com o próprio eu, com o outro e com o mundo. É uma atividade de experimentar o mundo e transmiti-lo.

Perante todo este panorama apresentado, iniciou-se às vivências fotográficas com encontros programados para apresentar a proposta (Apêndice A) aos responsáveis pelo NAI.UP, na presença dos técnicos superiores António Silva e Sandra Carneiro, em 31 de outubro de 2022, e pela ACAPO|Porto, junto à presidente da delegação do Porto Paula Costa, a técnica de Serviço Social Dulce Espincho e a técnica de braille Maria da Luz, encontro realizado em 02 de novembro de 2022. Na ocasião, apresentei-me, expliquei o projeto de investigação doutoral, as ações já realizadas e as pretensões a partir de uma perspectiva ensaística, não normativa e aberta a mudanças. Na conversa, esclarecemos a utilização de recursos técnicos, como os aparelhos telefônicos e suas câmeras fotográficas, as placas de fotografia tátil, os facilitadores para locomoção e comunicação, além do transporte.

Com o grupo do Núcleo de Inclusão e Acessibilidade da Universidade do Porto, os encontros ocorreram na Faculdade de Letras, especificamente no Gabinete para pessoas com deficiência visual, sala do NAI.UP. O espaço era pequeno e para acessá-lo, atravessávamos a biblioteca. Ao adentrar a sala, observava-se uma mesa redonda central, confeccionada em madeira com tampo branco, geralmente acompanhada por três cadeiras estofadas em vermelho.

Na parede posterior à mesa, um armário de aço cinza escuro, posicionado de forma central, dividia duas janelas grandes e quadradas, com esquadrias verdes. À esquerda da entrada, havia uma bancada extensa equipada com computadores, enquanto à direita estavam dispostas duas mesas de escritório, também com computadores. O piso era de taco de madeira. Apesar do espaço reduzido para movimentações amplas, o ambiente permitiu a realização dos encontros.

Já para o grupo da ACAPO|Porto, nossas vivências ocorrem na sede do Porto, no Bonfim. Os encontros ocorrem no gabinete de braille, sala de trabalho de Maria da Lua, no primeiro andar do edifício. O espaço apresentava uma planta retangular e ampla, que favorecia a realização das atividades com conforto e funcionalidade. Ao adentrar, à esquerda, havia uma estante de madeira contendo diversos recursos de acessibilidade, como materiais em braille e texturas variadas. No centro do ambiente, estavam dispostas duas mesas redondas lado a lado, cada uma cercada por três ou quatro cadeiras com estofado preto.

Na parede oposta à porta, destacavam-se duas grandes janelas retangulares, que permitiam a entrada abundante de luz natural. À direita, outra estante de madeira abrigava livros e recursos pedagógicos em braille. Na mesma parede da porta, estavam localizadas duas mesas secretárias equipadas com computadores e cadeiras de rodinhas.

Por meio de uma sugestão da equipa da ACAPO|Porto, organizamos uma *Tertúlia* on-line para todos os sócios desta delegação a fim de divulgar o projeto e fazer o convite e um recorte prévio dos(as) interessados(as) no campo fotográfico. Intitulada "Práticas fotográficas junto às pessoas cegas e de baixa visão", a roda de conversa contou com o suporte tecnológico da ACAPO|Porto, com a minha presença, mediação da Maria da Luz e fala do fotógrafo PCD Visual João Maia. Aliu Baio também foi convidado, mas este não conseguiu participar por motivos de saúde.

O encontro ocorreu no dia 02 de dezembro de 2022, às 18 horas e contou com 18 pessoas presentes, das quais duas também são da equipe do NAI.UP. Na ocasião, João Maia relatou sua experiência com a fotografia de esporte, especialmente durante as paralimpíadas de 2016 e 2021, como também estimulou seus pares à prática fotográfica a partir dos seus relatos de experiência. Os presentes ouviram com atenção e após sua fala uma conversa se estabeleceu, foram várias dúvidas sobre o processo de produção fotográfica e equipamentos. Posteriormente, apresentei o projeto das vivências fotográficas e convidei todos(as) a participar. Nesta reunião alguns demonstraram seu interesse, mas justificaram a impossibilidade pelos motivos já apresentados neste texto. Assim, com o grupo formado, iniciamos.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

3.1 Apresentar presenças: O primeiro encontro

NAI.UP, 05 de dezembro de 2022.
ACAPO|Porto, 07 de dezembro de 2022.

Iniciei as vivências fotográficas com o pensamento centrado na ação do *apresentar*, em uma atitude de *pôr na presença*, *ter aparência*. Deste modo, comecei nosso primeiro encontro com minha descrição pessoal por meio das características físicas (como feito na introdução desta tese) e posteriormente mencionei alguns elementos que também compõem minha identidade: como gostos, afinidades e trajetória profissional. Interessante perceber que as palavras ditas durante este primeiro contato contribuíram para a formação de trilhas cognitivas na construção de uma representação mental de quem eu sou, como uma escrita invisível que materializou minhas formas de acordo com a singularidade das visualidades de cada um.

A autodescrição que realizei foi inicialmente recepcionada com perplexidade, uma vez que esta ação não é disseminada em atividades que o grupo frequenta, mesmo em espaços de discussão sobre a deficiência visual, conforme me relataram. Em seguida, observei um estado de entusiasmo, no qual cada participante sentiu-se à vontade para expressar suas curiosidades diante de uma pessoa desconhecida até então. Eles(as) perguntaram sobre meu contato anterior com os alunos e alunas PDCVisual, sobre a prática fotográfica de uma forma geral e quais as razões que me levaram a realizar o doutoramento no país deles, Portugal.

O processo de autodescrição refere-se a descrição de si mesmo, apresentando suas características mais marcantes, para Fernando Campos (2024) PCD Visual ativista, é um recurso fundamental para que as pessoas com cegueira criem imagens mentais condizentes com a pessoa que comunica. A autodescrição é pessoal e singular, diferente da audiodescrição que pode ser realizada para descrever objetos, eventos, acontecimentos, imagens, cenas de cinema, performance, entre outros. Prates (2018) revela que este recurso de acessibilidade também gera inclusão de pessoas com deficiência intelectual, autistas, disléxicos, com síndrome de Down, idosos, além das pessoas com cegueira e baixa visão, claro.

É interessante perceber que cada vez que faço a minha autodescrição entro em contato com um breve momento de autoconhecimento, reflito sobre quem sou, quem pareço ser, e como cada palavra dita tem sua potência imaginativa. Tal experiência também provoca uma inquietação latente: por que não adotamos a autodescrição como um meio de apresentação sempre que é preciso realizar uma? Ao longo das minhas pesquisas venho percebendo como a sociedade oculocêntrica inibe comportamentos não visuais, nos privando de vivenciar outros

mecanismos de aquisição do conhecimento, tais como a falta de inclusão e acessibilidade nos museus e demais espaços educativos, e o ambiente digital e on-line pouco estimulador do sensório, entre outros.

Na continuidade dessa exposição inicial, apresentei o meu projeto doutoral, comentei parte do seu arcabouço conceitual, externalizei minhas hipóteses e questões, além de relatar o estágio de evolução da tese. Posteriormente optei por um período de reticência, direcionando minha atenção ao coletivo presente, a fim de conhecer as pessoas que se tornariam coautores de uma parte importante da minha investigação. Busquei as narrativas individuais: Quem são essas pessoas? Quais são as tramas que entrelaçam suas histórias de vida? E qual a motivação para participar desta pesquisa?

A curiosidade atravessava todo o grupo. Maria da Luz perguntou-me descrédula "Então a Cristianne acha que posso fotografar?", o Antônio que perdera a visão na idade adulta, continuou de forma tímida produzindo imagens, mas ele gostaria de saber como eu iria conduzir tais vivências. Os participantes com baixa visão Marta, Gonçalo e Fábio queriam aprimorar seus conhecimentos fotográficos, sendo os mais jovens, são os mais ativos em redes sociais e assim compartilham fotografias com maior frequência que os demais. Sr. Mario, Dona Sameiro e Isabel, bem, estes foram sinceros ao falar que ansiavam ocupar o tempo ocioso e ter bons momentos de convivência, mas, de maneira simpática, relataram suas inquietudes com a proposta.

Todos e todas também se apresentaram, falaram das suas ocupações, gostos e sobre a relação com a fotografia[4]. Nesta ação, é oportuno ressaltar dois aspectos que emergiram com particular intensidade: Primeiro, constatei que as elocuções não se ativeram às suas condições de cegueira ou baixa visão, os discursos refletiam preferências pessoais, atividades de interesse e menções aos contextos de morada, como um desejo genuíno de expressar-se para além da condição corporal. Também observei a dificuldade em crer na própria capacidade de engajar-se na prática fotográfica, como um reflexo do distanciamento entre cegueira e imagem presente nas percepções sociais preconcebidas, que frequentemente veiculam a impossibilidade da participação das pessoas com deficiência visual em ações que envolvem, principalmente, as artes visuais.

Neste primeiro contato com os participantes da pesquisa, não me detive a história e desenvolvimento da condição visual de cada um. Confesso que me encontrava focada em construir um ambiente de acolhimento e inclusão, tendo em mente que a condição da deficiência não detém o poder de definir o indivíduo. Esse enfoque buscava estabelecer uma

[4] As falas deste momento auxiliaram na construção dos perfis apresentados no tópico a seguir.

relação de confiança, de troca e partilha de experiências, tal intenção e ato de cuidado contribuíram significativamente para o desenvolvimento desta tese. Ao longo das vivências tais informações foram naturalmente surgindo, cada um à seu tempo relatou se possuía cegueira ou baixa visão e características da visão residual, alguns sentiam-se mais à vontade para abordar questões do seu diagnóstico e os enfrentamentos que surgiram.

Contudo, mais à frente, deparei-me com algumas lacunas resultantes da ausência de indagações concernentes a esta condição, principalmente ao histórico da deficiência visual de cada coautor, por perceber que poderia ser um importante elemento balizador para o compartilhamento de informações, inclusive imagéticas. Tal hiato, à medida que se delineava em minha análise, se revelou em mim como uma manifestação proveniente de padrões comportamentais enraizados no tecido social, uma vez que afastar e minimizar os diálogos sobre a deficiência, é uma questão estrutural. Na busca de preencher tais cenários, sempre que fosse possível, conversava com cada um e no final das vivências tivemos um momento específico de interação para construir os textos dos perfis que seguem[5].

3.1.1 Nosso grupo de autores, escritores, fotógrafos(as)

_____ **Sameiro Álvaro** | ACAPO|Porto

A elegância de Dona Sameiro é sua marca, quem tem o prazer de encontrá-la depara-se com uma vestimenta sempre ordenada, com peças que combinam pela repetição das cores e uso do cabelo bem penteado, mas o que ela sempre veste é um sorriso afetuoso e uma risada leve. A nossa Sameiro é carinhosa e prestativa. Sameiro nasceu em 12 de junho de 1932, sim, tem 93 anos. Foi professora de braille no "ensino especial" compartilhando conhecimento com pessoas com cegueira e baixa visão, mas ela ressalta que também teve alunos sem deficiência. Curiosamente, D. Sameiro foi professora de braille da Maria da Luz, e tal fato nos rendeu momentos divertidos, como por exemplo, quando a Luz brincava a pergunta-lhe se estava lendo o braille bem. A Sameiro é professora da vida, ela nos disse "trabalhei a ensinar a viver, não só escrever".

A D. Sameiro nasceu sem deficiência, mas aos 6 anos começou a perder a visão gradualmente. Atualmente ela tem resquícios visuais e percebe manchas de luz e alguns

[5] Nestes encontros também realizamos um ensaio para fotografar uns aos outros, à medida que um contava suas histórias, um colega produzia os clicks ativados pelas falas e sons que o outro produzia, como risadas e suspiros. Tais fotos são apresentadas no documentário fotográfico de caderno 03, páginas 250 e 251.

vultos. Ao longo da sua vida, Sameiro sempre gostou das manualidades, então relata com carinho que fez muitas malhas de tricô e os enxovais dos sobrinhos.

A Sameiro chegou no grupo com o desejo da convivência, alertou-me "eu não percebo nada disto", então respondi que íamos perceber que ela percebia de coisas mais valiosas. Ela nos contou: "não tenho muitas lembranças de tirar fotografias quando via, mas gostava mesmo de pegar o binóculo… ia para varanda a ver, e então perguntava ao meu paizinho porque as pessoas ora eram grandes, ora pequenas. Isto causava-me confusão. Mas eu gostava de ver a vizinhança e perceber as histórias."

A utilização do smartphone não é uma atividade frequente no cotidiano da D. Sameiro, por esta razão, para fotografar contava sempre com o auxílio de algum colega, principalmente da Maria da Luz que, nos percursos curiosos da vida, agora tornava-se sua professora. A Sameiro nem sempre percebia muito bem o que era dito pelo leitor de tela, mas com muita delicadeza me pedia para repetir. Se a câmera do seu aparelho não gerou uma atividade intimista, as placas de foto tátil foram suas descobertas, a Sameiro realizava leituras atentas e dedicadas, compartilhando narrativas com muita naturalidade.

Marcou-me bastante quando Dona Sameiro expressou com empolgação uma ocasião em que foi à um café com as amigas e decidiu fazer uma fotografia do grupo, ao realizar a imagem todas ficaram admiradas já que "não estavam a contar com aquilo". A sobrinha pequena de uma de suas amigas ficou impressionada, e no retorno à casa perguntou se a D. Sameiro também guiava carro. Então, ela conclui risonha e com um toque de ironia "é por isso que os cegos têm que ter muito cuidado com o que fazem, senão toda a gente pensa que fazemos muito mais do que aquilo."

_____ **Mário Pereira** | ACAPO|Porto

Quem encontra o Sr. Mário uma única vez não tem o prazer de conhecê-lo. Tímido, o nosso Mário é calado, mas atento e muito comprometido. Uma vez marcado um encontro, é seguro sua presença. O Sr. Mário nasceu em 13 de dezembro de 1943, dia de Santa Luzia, padroeira dos olhos, como ele gosta de ressaltar. Na ocasião já se percebeu a deficiência visual, mas ela foi gradativa e o fez passar por três cirurgias: devido à miopia, depois pela catarata e por último, com o glaucoma. O Sr. Mário narra que antes enxergava os rostos, mas agora é "quase tudo negro", identificando apenas as silhuetas.

Ao lhe perguntar sobre a relação com a fotografia, o Sr. Mário rememorou a primeira fotografia que fez em sua vida. Trata-se do nascimento do primeiro filho, em 1966. Ele expõe:

“o rolo era preto e branco, o visor era muito pequeno e na fotografia não mostrava o corpo. Algumas ficaram tremidas, mas guardei na mesma. Eu ainda tenho alguns negativos antigos a casa.” Além de registar a família em eventos e nas excursões que organizava, o Sr. Mário gostava de fotografar animais, principalmente pássaros, e o motivo era o seu gosto pelos sons que eles criavam. Ressalta que nunca pode empenhar-se muito, já que antigamente o custo era bastante elevado.

Interessante perceber como o Mário navega por todas as percepções com facilidade, sempre que falávamos da percepção olfativa, era o Sr. Mário que mais participava com exemplos do cotidiano. É dele a curiosidade pelo cheiro do tempo com o baú da memória, e das perguntas como “qual o cheio do restaurante?” Ao tocar os objetos ele rapidamente mencionava o material. Explicou que este era um ponto de interesse, já que trabalhou com a fabricação de embalagens de luxo, na produção de móveis de cozinha, além de possuir empresa no setor gráfico.

O Sr. Mário não lê braille e as placas de foto táteis foram um desafio, mas gostava de ouvir as descrições. Esteve empenhado nas produções imagéticas, foi o primeiro a me mostrar seu autorretrato, no mesmo tempo em que contou-me da fotografia que realizou de sua sobrinha, um sonho antigo. A fotografia passou a ser uma atividade distante do Sr. Mário, e agora retomava como um importante ativador de memórias e afetos.

_____ **Maria da Luz** | ACAPO|Porto

Maria da Luz é doce, sorridente e dona de uma sagacidade admirável. Eu a conheci em um evento sobre o braille promovido pela ACAPO|Porto e na ocasião apresentei o meu projeto de investigação, sua resposta foi: “Então a Cristianne acha que posso fotografar?” e eu disse-lhe: “Eu tenho certeza”. Assim começou nossa relação de parceria. Trabalhamos juntas na produção das placas de fotografia tátil e nas vivências fotográficas.

Maria da Luz já foi secretária de um advogado e deu aulas de braille, mas desde 1998 é a técnica de braille da ACAPO, delegação do Porto. Portanto, colaborou imensamente com as experiências, sendo voz, ponte e articuladora das propostas. Percebo que juntas estamos compreendendo a potência do sentir, da memória e dos afetos pela criação de fotografias.

Luz nasceu em 09 de novembro de 1972, possui cegueira congênita e ressalta a importância da educação em prol da autonomia e independência que recebeu de seus pais. Ela revela: “Nunca fui poupada, ajudava em casa desde 6, 7 anos. Na cozinha, aos 13, já fazia o almoço, fazia a cama, a minha e dos meus pais. Sempre fui incentivada a fazer tudo.” Revela

que quando criança, já se queimou e cortou-se na cozinha, mas nunca deixou de fazer seus bolos no fogão a lenha. Ela também narra que ir ao fotógrafo para as imagens 3x4 era mais doloroso que ir ao dentista, já que não percebia o resultado, nem como ficou na imagem.

Hoje, a Luz tem amplo domínio das tecnologias assistivas, especialmente por meio do seu smartphone, ferramenta indispensável no seu dia a dia. Ela conta que já produzia fotografias antes, mas de fato, após as vivências adquiriu mais segurança e passou a fotografar bem mais. Suas imagens são produzidas tanto de forma utilitária, quanto pela poética do lazer. Em casa realiza fotos para obter a descrição das imagens, como por exemplo: capturar o ecrã do forno para conferir a temperatura, o contador de energia, a própria televisão para conhecer os jornalistas e perceber o que se passa, para combinar roupas, localizar o par dos brincos e lençóis de cama. Luz nos aponta uma questão interessante: "Sei que quanto melhor estiver a foto, a resposta da IA é melhor, oferta uma descrição melhor."

Seu interesse nas nossas experiências era nítido. Sagaz, ela sempre encontrava a sua forma de participação. Maria da Luz expõe que prefere fazer fotografias a ser retratada. Ação que desempenha constantemente para partilhar com seus familiares e amigos. Os motivos são as viagens à praia, passeios e seus gatinhos. Maria é luz entre os seus, e eu espero que ela tenha a percepção do quanto é maravilhosa e de como sua maneira de ver o mundo me modificou.

_____ **Isabel Cardoso** | ACAPO|Porto

Isabel tem uma voz marcante, uma risada gostosa e carinho nas palavras. É tímida, muito atenciosa e dedicada, ela participou de todas as vivências fotográficas. Nossa Isabel nasceu em 17 de março de 1978 e adora passear, tomar um café e dançar ouvindo música popular portuguesa.

Ela nasceu com baixa visão e ressalta que a adaptação psicológica é muito mais difícil "que a prática". Quando mais jovem enxergava com mais detalhes, o que permitia fotografar paisagens, pessoas e seus dois filhos em aniversário e a cada roupinha nova adquirida para as datas comemorativas. Tais lembranças são guardadas em uma caixa de fotos junto a outras memórias de família, ela disse-nos que gostava muito de fotografar.

Isabel tem ótima memória, suas recordações visuais referem-se a praias e jardins, pois viajar é um de seus prazeres. Ela nos conta de uma ocasião em que fotografou o seu filho Vitor na piscina quando estavam de férias do ano passado. E revela "fiz várias, para ter

certeza que uma ficou boa". Ela revela que não teve muito a oportunidade de fotografar, mas quando deseja criar fotos, sabe melhor como fazer.

A Isabel prefere o uso do computador e do smartphone ao braille, mas destaca que se for preciso ler em braille, fará tranquilamente. Assim como fez nas vivências a partir das placas de foto tátil. Sua relação carinhosa e colaborativa com o Fábio, seu filho, também foi responsável pelo afeto que criamos no grupo.

_____ **Fábio Cardoso** | ACAPO|Porto

Fábio é atleta de goalball e tem muito gosto no esporte, pratica desde criança. Disse-nos que gosta de fotografar, mas interessou-se mesmo pelos equipamentos. Conhecer os vários formatos, alguns tipos de câmera e utilizá-los. Fábio nasceu em 17 de agosto de 1995 e é atencioso como a mãe, Isabel. Infelizmente não conseguiu participar muito das vivências devido ao trabalho e aos jogos dos campeonatos, mas revela que gostava de perceber mais, pois interessa-se pela imagem com "uma boa luz".

Fábio recorre a sua baixa visão para utilizar o telemóvel e, por conseguinte, a câmera. Ele revela que faz muitas fotografias, mas não publica todas em suas redes sociais. "É mais para guardar na memória as pessoas, os edifícios" ele não costuma acessar as imagens para rever o momento, apenas quando deseja mostrar a alguém. Neste momento confessa que revive o acontecimento.

Ele narra que o lugar que mais gostou de tirar foto foi na "Madeira e o museu do Ronaldo. Eu quase que tenho o museu do Ronaldo em fotos". E completou que gosta mais de fotografar, do que ser fotografado. Quando foi jogar em Veneza, descreveu que fotografou os rios que parecem ruas pela janela do avião, achou muito bonito e queria mostrar às pessoas. Fábio já viu as fotografias na caixa da Isabel, rememora que são de quando ele era bebê e de aniversários. E quando perguntei sobre as novidades ele disse-nos que ia ser Pai, o primeiro neto da Isabel.

_____ **António Silva** | NAI.UP

António recebeu a proposta com muita alegria. Notoriamente é um constante aprendiz, sempre disposto a aprender novas coisas com atenção. Participou imenso nas vivências, com seus relatos pessoais e colaborando com sua expertise de vida. Foi o Antonio que nos recordou o uso da audição para fotografar retratos, e apontava sempre a melhor forma de utilizar as tecnologias. Da sua curiosidade com os aparelhos e do gosto pelo colecionismo,

surgiu seu interesse pela história da rádio, resultando no portal *A minha rádio*[6] alimentado pela preservação da memória. Além da sua coleção de rádios antigos, são 40 aparelhos desde 1928.

António nasceu em 10 de junho de 1963, licenciou-se em Ciência da Informação pela Faculdade de Letras com a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Tem formação avançada na utilização da Biblioteca de Conhecimento On line e curso de Técnico de Biblioteca e Documentação, realizado pela Associação Portuguesa de BAD. Desde 1997, trabalha no Serviço de Apoio ao Estudante com Deficiência da Universidade do Porto, especialmente com o apoio informático, produção de material acessível, investigando novas tecnologias e realizando análise e avaliação de acessibilidade em websites.

No dia a dia, o computador é seu maior aliado, especialmente depois que perdeu a visão na idade adulta. Ele utiliza-o para o trabalho, mas também para suas pesquisas, ouvir música, ler livros, ver vídeos na internet ou filmes em plataforma de *streaming*. É imerso neste universo que procura canais informativos para consertos, reparos e limpeza de seus aparelhos de rádios, atividade que não abre mão de fazê-la. Além deste colecionismo, o António gosta de "apanhar sol" e de passear com a sua gata, Alice. A fotografia estava distante desde que passou a não enxergar, era algo bastante tímido. Mas, perante as vivências, ficou curioso para testar todas as referências que criamos. Com isto, o António foi aos poucos se libertando para externalizar suas visualidades sensoriais, como também para compartilhá-las.

_____ **Marta Macedo** | NAI.UP

Os caracóis de Martinha são os aliados da sua timidez. Doce e leve, Marta tem um carisma natural. Nossa Marta nasceu em 06 de outubro de 2004 e atualmente cursa a graduação de História na Universidade do Porto. Quando não está lendo, gosta de ouvir música e assistir a séries. Marta é pessoa com baixa visão e nasceu com retinopatia pigmentosa, ela tem visão tubular central e "à noite não vê nada".

Seu interesse pela fotografia é ativado quando está de férias, pois gosta de capturar o mar e as paisagens. Ela guarda as imagens em seu telemóvel e depois rever para lembrar dos momentos. Marta gosta também gosta de visitar museus, mas revela que vem perdendo o interesse devido à falta de acessibilidade, além da dificuldade de acesso físico.

[6] O portal *A minha rádio* está disponivel no link: https://www.aminharadio.com/radio/

Nas vivências interessava-se pelos detalhes, capturar aquilo que tocava, com a mesma delicadeza que se comunica e fala. Marta pretende seguir carreira acadêmica e seu próximo passo é o mestrado. Além disso, sonha com uma casa com muito espaço e com o curso de olaria.

_____ **Gonçalo Bizarro** | NAI.UP

Se demos boas risadas durante as vivências junto aos participantes do NAI.UP, certamente foi com alguma piada que o Gonçalo nos contou. Alegre e brincalhão, nosso Gonçalo estava sempre bem disposto. Gentil, auxiliava com naturalidade todo o grupo. Gonçalo nasceu em 07 de janeiro de 2002, com baixa visão identificada aos 6 meses de vida. Sua condição representa 1/10 no olho direito.

Atualmente ele cursa geografia na Universidade do Porto, mas revela que sua primeira opção referia-se ao curso de comunicação em jornalismo, o qual foi impedido de fazer devido às condições que a universidade requereu. Quando não está estudando, Gonçalo vê séries, joga vídeo-game ou está com um amigo a produzir histórias. Ele quer ser roteirista e revela: "eu ando a fazer um livro. Crio os esboços dos desenhos dos personagens e uso a inteligência artificial para melhorar" .

Estas atividades ganharam sua atenção e a fotografia ficou reservada apenas para as viagens, nesta ocasião ele gosta de retratar os lugares, mas também de produzir autorretratos. Uma curiosidade que as vivências revelaram, especialmente quando fotografamos objetos, é o interesse do Gonçalo em fotografar doces. Assim como Marta, Gonçalo recorre à baixa visão para fotografar, aproxima o aparelho do seu rosto e utiliza a percepção visual. Então, conversamos sobre a junção das percepções e buscamos explorar o sentir na construção discursiva e poética das imagens.

_____ **Sandra Carneiro**| NAI.UP

Não precisa de muito tempo ao lado da Sandra para entender que ela é uma pessoa do cuidado. Muito atenciosa, Sandra está sempre disposta a ajudar os colegas nas vivências. Nossa Sandra nasceu em 19 de dezembro de 1970 e é Técnica Superior na Unidade de Responsabilidade Social da Universidade do Porto. Ela é a única coatora participante das vivências sem deficiência visual, e esteve presente para colaborar e também pelo seu interesse pessoal na área da fotografia.

Por meio do NAI.UP, Sandra convive com os estudantes com deficiência visual e sua experiência foi imensamente significativa nos nossos encontros. Identificando melhorias para a adaptação das referências criadas no ato fotográfico e na mobilidade.

Sandra gosta de fotografar e revela que comumente recebe elogios pelas fotos que realiza. Ela nos disse "creio que tenho imenso jeito". Seus motivos são os animais e as pessoas, mas apenas aquelas com quem tem intimidade. Em viagens está sempre com a câmera na mão e brinca que às vezes precisa deixar o momento para trás já que o grupo cansou de esperá-la. Sandra revelou que gosta de aprender coisas novas e as vivências promoveram alternativas fotográficas sensoriais que não conhecia.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

3.1.2 Fotografias de/para con.tato

Após o momento das apresentações, almejei uma imersão à prática fotográfica. Porém, conduzida principalmente pela teoria Flusseriana questionei-me: Como produzir fotografias sem conhecer nuances da atividade? Ainda, como subverter os paradigmas impostos pelos dispositivos e maquinários operacionais sem conhecer seu funcionamento? Desta maneira, adiei o momento de fotografar e segui para uma exposição verbal e tátil de algumas câmeras e suportes, tais como: Câmeras analógicas de pequeno e médio formato, películas de 35mm e 120mm, câmeras instantâneas e suas respectivas fotografias impressas e câmera digital profissional.

Desta forma, além de uma rápida compreensão cronológica das modificações técnicas, viabilizou-se a exploração táctil destes objetos, propiciando uma apreensão sensorial de seus modos operacionais. Muitos dos participantes nunca tiveram este contato, alguns por falta de oportunidade, outros pelas restrições impostas por familiares ou por uma questão de obsolescência ao serem nativos digitais. Interessante perceber a potência deste contato, no qual os objetos ganharam uma dimensão significativa no encontro com cada um e suas histórias individuais, bem como na troca compartilhada. Os artefatos além de transmitirem informações pelas características físicas que carregam, promoveram o intercâmbio de conhecimento ao ocuparem o lugar da mediação.

A curiosidade era nítida. Alguns participantes reconheceram os artefatos e reativaram memórias afetivas. O Sr. Mário reconheceu a película 35mm e compartilhou a lembrança de ir buscá-las no laboratório de revelação junto as fotografias impressas, o António ao tocar numa

câmera analógica do tipo *Zenit*, lembrou-se que possuía uma semelhante e narrou alguns momentos em que a usou, como viagens ou aniversários. A Maria da Luz nunca havia tocado em uma máquina fotográfica, ela que possui cegueira congênita, procurou entender cada componente.

Para os mais jovens, Marta e Gonçalo, a novidade paradoxal de câmeras analógicas foi conduzida pelo gesto de colocar cada câmera próxima aos olhos e tentar perceber o funcionamento por meio do visor, já que ambos possuíam baixa visão. Sem intenção, Fábio disparou uma câmera instantânea, o barulho da objetiva retrátil e flash fizeram todos assustarem-se e depois se divertirem com o acontecimento (na imagem revelada nada aparece, mas para mim ela carrega a lembrança deste momento feliz). Os grupos ficaram surpresos com a diferença de tamanho e peso dos equipamentos, além de inúmeros botões que possibilitam os ajustes técnicos.

O momento vivenciado com os objetos fotográficos permitiu a compreensão da fotografia para além da imagem revelada em papel ou presente em arquivos digitais. Esta expansão do conceito de fotografia é essencial para compreendê-la enquanto processo construtivo, abrangendo desde o ato de percepção e seleção do sujeito/objeto/cena até a etapa de exposição da imagem. O ato de exploração tátil, efetivado como tradução palpável da linguagem visual e verbal, atuou como catalisador na materialização destes entendimentos, incitando não apenas a curiosidade, mas também a acumulação de informações conexas para as etapas subsequentes das vivências.

Enquanto os participantes exploravam as câmeras, principalmente pelo toque, discutimos seus componentes e modos de funcionamento, já que eles(as) demonstravam interesse pelos próprios dispositivos técnicos, bem como refletiam sobre experiências anteriores. A conversa também explorou as possibilidades de construção de relações e significados afetivos, incluindo a ativação da memória por meio do tato. Além disso, discutimos as interações proporcionadas pelos próprios equipamentos, como as situações em que a câmera atua como uma janela para registrar eventos, e aquelas em que ela promove a aproximação e o diálogo entre as pessoas, incentivando conexões interpessoais.

Tal interlocução surgia de forma espontânea e com o mínimo de direcionamento, eu não pretendia estabelecer um amplo conhecimento técnico, mas esclarecer minimamente o uso dos equipamentos que poderíamos recorrer, mas, principalmente, promover uma reflexão acerca dos momentos invisíveis da fotografia. Como por exemplo, o instante da captura fotográfica no qual a imagem se inscreve no componente fotossensível – película ou sensor - e

não se encontra disponível para enxergar, isto é, quando as cortinas[7] se abrem para a luz, mas os olhos, mesmo que abertos, não conseguem enxergar tal processo de materialização.

Ainda, ao considerar as câmeras analógicas, percebemos que há uma lacuna temporal não visível promovida pelo tempo entre a captura da imagem e revelação dela, uma vez que a visualização não é imediata. Penso também no processo de revelação manual, para transferir a película até o carretel que será posto no tanque de revelação, o laboratório precisa estar com as todas luzes apagadas[8]. Tal contemplação adquire uma dimensão especialmente relevante ao considerar o piscar de olhos involuntário promovido pelo barulho do disparo, como se o ato fotográfico, de fato, nunca fosse visto.

Nesta vivência fotográfica, Marta e Gonçalo enxergaram o funcionamento das cortinas, as viram de maneira desfocada ou como manchas, mas compreenderam o movimento de abrir e fechar, como portões de luz. Já os demais visualizaram com as mãos aliadas aos ouvidos. Fizemos alguns disparos com velocidades diferentes e os baixos tempos foram mais explorados. Já a tampa rígida e totalmente sólida da parte posterior das câmeras analógicas permitiu uma melhor compreensão sobre a ausência das imagens reveladas, principalmente quando comparadas tatilmente ao visor presente nas câmeras digitais.

Tal momento me fez pensar na semântica do funcionamento destes equipamentos, do mais simples ao complexo, do menor ao maior, do leve ao pesado. Refleti: Nós não tocamos a luz, mas pretendemos guardá-la em câmaras escuras. Nós não sentimos o cheiro da luz, mas desejamos materializá-la por meio de químicos agressivos às narinas. Sei que é possível sentir sua presença por meio do calor do sol, mas quem pode ouví-la? Ou até mesmo enxergar seus raios luminosos? A fotografia depende da luz, mas é como uma escrita em que não se vê a tinta. Então, me parece que a fotografia é a arte de escrever com o invisível.

Conforme a reflexão que aqui se desenvolve: pensar no invisível é também expandir a compreensão sobre o ver, e neste caminho, existe uma desassociação da prática fotográfica ao campo da visão, uma vez que a fotografia acontece para além do enxergar e encontrar-se ancorada na multissensorialidade. Neste âmbito sensorial, atravessa-se o corpo, os sentidos e o sentir, compreendendo o ver como visualidade e visualização, caminhos já abordados na primeira e segunda parte da tese.

Na continuidade do momento das apresentações, ainda nos primeiros encontros, compartilhei narrativas de vida e modos de produção de fotografia sensorial desenvolvidos por fotógrafos(as) com deficiência visual. Buscava-se a representatividade, aproximação e

[7] Refere-se ao obturador. No qual suas partes abrem e fecham para a passagem da luz.
[8] A menos que a própria película seja ortocromática, e por esta razão não sensível a luz vermelha, o que permite que a luz de segurança do laboratório esteja ligada.

identificação das histórias, criar referências e conhecimento sobre processos criativos, além de refletir na desconstrução de pensamentos canônicos sobre o campo fotográfico por meio dos exemplos.

Dentro os mais de 60 nomes de fotógrafos(as) com deficiência visual que localizei, selecionei dez para dividir suas suas histórias, são eles(as): Evgen Bavcar, João Maia, Aliu Baio, Marta Coutinho, Gerardo Nigenda, Rosita Mckenzie, Alice Wingwall, Sonia Soberats, Henry Butler e Anni Hesse[9]. Tal curadoria foi norteada pelos modos singulares de produzir a fotografia sensorial, além da localização de material informativo, como livros, sites e documentários. Diante desta pesquisa, produzi um material acessível às PCD Visual com uma breve apresentação da cada fotógrafo(a), citei alguns mecanismos de criação, produções imagéticas e suas respectivas descrições, além de links de sites e documentários sobre eles(as). O arquivo foi disponibilizado ao grupo para leitura em seu próprio tempo, reforçando-o como um compilado de referências. Dessa forma, os participantes foram incentivados a experimentar os métodos fotográficos, a fim de identificar e elaborar o formato que melhor se adequasse às suas particularidades.

Como descrito na parte dois desta investigação, confeccionei cinco fotografias táteis a partir de fotografias produzidas por: João Maia, Bavcar, Nigenda e Marta Coutinho. A escolha destes fotógrafos e fotógrafa procurou responder a questões da tese que envolviam, principalmente, os processos criativos da fotografia sensorial, a subversão do capitalismo imagético, bem como exploravam a diversidade entre os métodos e materiais construtivos e entre os próprios artistas.

Como por exemplo, as histórias com a deficiência e memória visual: Evgen Bavcar perdeu a visão quando criança, aos 12 anos de idade; Gerardo Nigenda deixou de enxergar na idade adulta, aos 25 anos, assim como João Maia aos 28 anos. Já Marta Coutinho recebeu o diagnóstico de glaucoma aos 52 anos de idade e hoje possui baixa visão. Além das singularidades pessoais de cada indivíduo (característica comum a todos nós), a atuação em diferentes campos fotográficos com mecanismos construtivos distintos e contextos de geolocalização diferentes: Eslovênia|França, México, Brasil. A presença de Marta Coutinho adquire também uma dimensão política, ao representar as mulheres.

As primeiras fotografias táteis apresentadas foram realizadas a partir de duas imagens desportivas produzidas por João Maia, me fazia bastante sentido iniciar por este fotógrafo, já que os participantes o conheceram por meio da *tertúlia* na semana anterior ao primeiro

[9] Uma reflexão sobre a produção fotográfica das cinco mulheres deste grupo foi apresentada em um capítulo do livro *Arte em Prisma : Sensorialidade, estética, mídia e sociedade* (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG), disponível em: https://livros.editora.ufcg.edu.br/index.php/edufcg/catalog/book/243

encontro. As fotos táteis apresentavam contornos em alto relevo nas figuras compositivas, como os atletas de *goalball*, a baliza e a bola, além dos dois corredores em pista de atletismo.

Por meio de uma escrita com a punção, foi possível marcar o papel e criar a informação tátil. Refleti sobre os gestos criativos (Ingold, 2022 e Focillon, 1943) que promoveram o fazer desta placa, contemplando a atividade dos atletas a jogarem a bola, do fotógrafo que registrou a cena e o meu gesto ao sinalizar os contornos. Nesta primeira vivência, os participantes leram as fotografias táteis e ouviram um breve relato sobre a atividade fotográfica dos(as) fotógrafos(as).

Quando coloquei as pranchas de foto tátil na mesa, todos e todas estavam bastante curiosos. As mãos transpareciam a ansiedade. Sentados em mesas circulares, lado a lado, eles tocavam e passavam o material para o colega. Confesso que as mesas em círculo não foram planejadas, elas já fazem parte do mobiliário de cada sala disponibilizada para o projeto, contudo, foram perfeitas para os momentos de troca e coletividade.

Com o grupo da ACAPO|Porto, percebi que o processo colaborativo já é uma prática comum, por esta razão, na leitura, cada um auxiliava o outro no toque dos detalhes das fotos táteis. As mãos conduziam e eram conduzidas, os dedos se entrelaçavam, como uma dança intrigante de adivinhação, já que o grupo recusou no primeiro momento a minha descrição da cena, eles externalizaram a vontade de uma primeira leitura intuitiva por meio da associação com formas que já reconheciam.

Maria da Luz leu rapidamente os signos táteis, seu ofício de técnica de braille e os cursos realizados de desenho e formas (também em braille) criaram uma vasta biblioteca de referências, como ela mesma me relatou. Suas associações não são visuais, já que possui cegueira congênita, mas um composto de referências táteis, sonoras, gustativas, olfativas, sinestésicas. O Sr. Mário e D. Sameiro apresentaram um pouco mais de dificuldades, os dedos com pouca mobilidade se esforçavam para ler toda a placa, mas logo se ambientaram com a condução da Maria da Luz. Fábio recorria à sua baixa visão, divertia-se com a ansiedade de revelar a cena para os demais, mas pacientemente conduziu sua mãe, Isabel, na leitura. A dinâmica coletiva e espontânea deste grupo me tocou, me fez pensar no conceito de interdependência (Alves, 2015) já mencionado.

Com o grupo do NAI.UP, o processo foi mais direto e cada um leu a placa individualmente. Neste sentido, faz-se necessário observar o contexto que engloba a presença de dois estudantes com baixa visão, uma pessoa sem deficiência visual e uma com cegueira adquirida já na idade adulta. Em relação à leitura, para ambos os grupos, a identificação da bola e baliza no foto tátil foram fundamentais para perceber o contexto do jogo. Porém,

detalhes sobre a cor da pele, cor da roupa e formato do cabelo dos atletas, por exemplo, só foram apreendidos com a descrição da imagem que realizei posteriormente.

Perante este cenário, é notório pontuar que ao fazer a sugestão para descrever a fotografia ao mesmo tempo da leitura tátil, a Maria da Luz imediatamente se pronunciou: "Não. A Cristianne pode deixar-nos lermos primeiro. Gostava de adivinhar do que se trata." e todos(as) concordaram com ela. Então, esperei a leitura tátil e os comentários do grupo para só depois descrever as imagens, repeti este formato para todas as recepções das fotografias táteis que seguiram.

Contudo, este momento me fez refletir sobre a minha ansiedade em descrever a imagem, como uma expositora preparada para ofertar informações prontas, sem considerar o tempo, o espaço e a autonomia do outro, e mesmo em uma cenário pedagógico informal, o texto do livro *O mestre ignorante* (Ranciére, 2019) invadiu meus pensamentos com veemência. Estaria eu, ocupando o lugar do mestre explicador? Centrado na necessidade das explicações em prol de facilitar a compreensão do grupo? Se sim, como caminhar em busca da emancipação? Segui as vivências também atenta a estas questões, de forma que algumas mudanças são descritas neste relato.

Na sequência apresentei a fotografia tátil a partir da imagem *A Close Up View (1997)* produzida por Evgen Bavcar. As figuras com diferentes alturas e a volumetria da placa foram motivos de entusiasmo. Compreendi que as diferentes texturas gravadas no próprio material configurou-se como importante instrumento balizador para a compreensão da forma. No momento posterior, quando mencionei que a mão representada tratava-se da mão do Bavcar, todos(as) quiseram tocá-la novamente e pousar as suas próprias mãos em cima para comparar o tamanho e formato[10]. Interessante perceber como um ato aparentemente simples pode aproximar histórias e criar referências, pois fotografar o toque por meio da presença da mão é uma performatividade característica deste artista, e ao inserir-se na cena, ele assegura sua presença e seu toque. Esta forma de fotografar esteve presente em todas as vivências, seja pela menção da lembrança, ou pela inspiração compositiva.

Após esta experiência, seguimos com a fotografia tátil a partir da foto *O imenso aroma do meu afeto (2007),* realizada por Gerardo Nigenda. Para esta placa foram produzidos diferentes ensaios representacionais de texturas, elas foram apresentadas ao grupo e a cada novo experimento, um novo contato era proporcionado, mesmo em encontros diferentes. Com a produção de Nigenda dialogamos sobre a inserção da escrita em braille nas próprias

[10] As leituras desta fotografia tátil e as contribuições realizadas pelos coautores foram detalhadas na parte dois desta investigação (vide p.136). Nesta mesma sessão também é possível encontrar uma descrição atenta sobre a produção desta placa e demais.

imagens, a forma composicional despretensiosa e subversiva (na foto tátil percebe-se a linha do horizonte propositalmente em diagonal, que foi apresentada como possibilidade de construções desalinhadas), bem como o processo criativo que ancorava-se na experimentação e improviso, já que Nigenda destinada sua atenção às emoções e sensações que estava comunicando e não aos aspectos técnicos.

Realizei a leitura de títulos das fotografias deste fotógrafo para os grupos, tais como: *El alma se desprende hacia la aventura*, *El encuentro com el olor de la tortilla*, *Calor de hogar en el quício de la puerta.* O António e Sr. Mário comentaram que pareciam convites para adentrar na imagem e que auxiliavam na visualização, então ressaltei que os títulos poderiam ser compreendidos como parte constituinte da experiência de leitura das fotografias.

A placa de fotografia tátil ativada pela foto de Gerardo Nigenda recorre a semiótica por meio de símbolos gráficos para representar as texturas das nuvens, ondas do mar e areia da praia. Diferente das primeiras, esta placa contém legendas em braille e um qr-code para acessar a audiodescrição. Este formato promoveu maior autonomia aos participantes à medida que acessaram tais informações quando desejavam. Alguns pediram para ouvir após a leitura, então recorri ao smartphone para transmitir a audiodescrição, mas no momento que o áudio iniciou todos ouviram com atenção, logo após, fizeram novas considerações que em resumo explicitavam como as informações ouvidas complementam as tateadas.

Se por um lado Evgen Bavcar questiona o lugar do fotógrafo ao inserir-se na cena para destacar a apreensão tátil como mecanismo construtivo de suas imagens, Gerardo Nigenda questiona o suporte imagético como veículo visual ao escrever em braille na própria fotografia, adicionando a necessidade do toque para a leitura.

Para a construção destes instrumentos mediativos, também considerei explorar fotografias que ligam-se à composições comumente compartilhadas em redes sociais e veículos de comunicação, como aquelas que centralizam o objeto e tem nitidez elevada em um único objeto, mas que exploram outros mecanismos de inventividade. Desta forma, selecionei a fotógrafa brasileira Marta Coutinho que tem uma particularidade experimental curiosa: escreve poemas texto/visuais, são fotos publicadas junto a poemas de sua autoria ou de pessoas que admira. Suas narrativas hibridizam-se em um movimento de retroalimentação, pois a fotografia existe no poema, ao passo que as palavras encontram lar nos contornos da luz.

O jogo que ela promove tem relação íntima com as vivências propostas, uma vez que a relação cíclica entre texto e imagem, já discutida, faz parte do cotidiano das pessoas com deficiência visual, quando recorrem às palavras para criarem suas imagens mentais, por

exemplo. Compartilhar uma abordagem estética de apresentação é igualmente fundamental para desconstruir práticas rígidas e enraizadas na área da fotografia. Refiro-me, em particular, à concepção tradicional que tende a tratar a imagem apenas como uma ilustração complementar ao texto, em vez de reconhecê-la como uma parte integrante e indissociável de um conjunto.

A fotografia tátil produzida a partir da fotografia de Marta Coutinho (detalhada no ponto 2.4 deste estudo), nos fez pensar no desfoque, na representação das cores por meio de texturas geométricas, como também na forma e volume das figuras retratadas. Este experimento configurou-se como o mais demorado das placas de foto tátil e me ensinou imenso sobre a potência de repensar o que seria o erro, como um desprender-se da validação de certo ou errado, como pontuou Larrosa (2002) sobre a experiência.

Recordo-me de relatar o trabalho da fotógrafa escocesa Rosita Mckenzie. Mckenzie é educadora, fotógrafa freelancer e defensora do acesso à arte para todos. Rosita começou a fotografar aos 52 anos de idade, 30 anos depois de perder completamente a visão. Interessada no intercâmbio entre permissão e negação do visual, Rosita recorre aos sentidos e à memória para se conectar com o mundo[11] Em sua série *Noturna*, Rosita captura rastros, traços e desenhos que as luzes da cidade riscam sobre a noite, suas imagens nos fazem admirar as poéticas da criação que ela mesma extraiu da escuridão. O seu *ver* reescreveu sua história, sua sensibilidade expandiu os conceitos sobre invisualidade.

Comumente questionada sobre sua prática, Rosita escreveu, em seu site pessoal, 13 razões para produzir fotografias, algumas delas são: a) Estimular sua imaginação criativa de uma forma extraordinária e instigante; b) Oferecer novos desafios até então inimagináveis e aumentar sua confiança; c) Desafiar o pensar como artista e ser artista; d) Ajudar a preservar momentos da vida e poderosas memórias; e) Ser divertido, sempre revelador, mágico, misterioso e nunca maçante, além de permitir que outras pessoas se envolvam com ela e com a experiência de vida dela.

Para fotografar, Rosita visualiza a cena na sua mente, pergunta detalhes do cenário a seu assistente, bem como recorre ao tato. Quando deseja fotografar pessoas, primeiro estabelece uma conversa, pois procura registrar a personalidade de cada um e não necessariamente o aspecto físico, por exemplo, quando fotografou uma artista de costas, pois sentiu a sua timidez (BBC, 2010).

[11]As informações sobre Rosita Mckenzie foram recolhidas por meio do seu site pessoal. Recuperado de: rositamckenzie.tripod.com/index.html

> As pessoas me explicam mais sobre as coisas que estão ao meu redor quando estou com minha câmera. Minha fotografia era apenas uma extensão de outras atividades. Agora, o mundo físico é totalmente invisível para mim, o que me dá uma inspiração infinita. A fotografia perfeita ocorre quando condiz com a pré-imagem que imaginei, ou quando captei uma imagem inesperada que me emociona (Mckenzie *apud* BBC, 2010).

Em busca da inclusão e da acessibilidade, Rosita Mckenzie apresenta suas fotos com audiodescrição, música, aparatos táteis e braille. Em algumas exposições, trabalhou junto a outros artistas para produzir fotografias táteis em cerâmica. O trabalho desta fotógrafa e os experimentos de fotografia tátil construídos ao longo da tese, em união a estes primeiros encontros das vivências fotográficas me fez pensar sobre a acessibilidade, sobre a potência da união das linguagens e dos sentidos. Para Alves (2015), tais materiais devem ultrapassar os limites da informação, insuficientes em si mesmos, e viabilizar o sentir, ao propor uma inclusão estética, e não resultar em uma pessoa com cegueira ou baixa visão bem-informada.

Os encontros das vivências fotográficas aconteciam no horário da tarde e geralmente apresentavam duração de 2h30 ou 3 horas. Quando parei para refletir sobre os acontecimentos realizados e refletidos nos primeiros encontros com a ACAPO|Porto e NAI.UP, me dei conta da quantidade exacerbada de informações que foram ativadas pelas minhas falas, objetos fotográficos e instrumentos mediativos. *O mestre ignorante* (Ranciére, 2019) fazia-se presente em minha mente, a figura do mestre expositor.

Seguramente, os grupos não tiveram tempo de absorver, compreender, questionar tudo que fora refletido. Então, percebi como tal ação revela a minha ansiedade em compartilhar diversas noções que julguei interessantes e pertinentes sobre o universo da fotografia sensorial, perceptivelmente instigador para os participantes, mas sobretudo para mim. Lembrei-me também do início da minha atividade docente em algumas instituições privadas brasileiras que direcionavam para tal comportamento, interessadas na quantidade de conteúdo lecionados|expostos. Acolhi minha auto reflexão e segui feliz em saber que este era mais um processo de desconstrução.

Percebi que recorrer a histórias de vida, ao fazer fotográfico e fotos táteis, me conduziu para um saber menos visual e expositivo, já que nos primeiros encontros construímos reflexões por meio de estímulos táteis, rememorações sonoras e olfativas, como também aprendi a importância sobre o tempo do outro, tempo este que me é diferente da recepção de estímulos visuais que estava acostumada, respeitar o espaço individual e compreender que há caminhos para cada um trilhar no seu pensamento crítico, criar seus métodos.

Curioso foi me observar no comportamento de fechar os olhos para compartilhar as narrativas, já que isto ajudava-me a lembrar dos detalhes e compor visualidades. Minha ação nada tinha a ver com uma simulação de cegueira, eu estava apenas tão à vontade com estas pessoas que fechava os olhos para imaginar o que estava a dizer. Ainda, com estes primeiros momentos de troca, cada um foi criando e fomentando seu universo simbólico, no qual alguns, espontaneamente, narravam as suas imagens mentais a partir da leitura que fizeram, cada um retirou das fotografias táteis aquilo que lhe interessava. Constituiu-se assim um espaço que me oportunizou a reinterpretação do mundo e de uma realidade construída sob o oculocentrismo.

Uma breve pausa para todos e todas e seguimos para mais vivências.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

3.2 O retrato das palavras

NAI.UP, 12 de dezembro de 2022.
ACAPO|Porto, 12 de dezembro de 2022.

Retratar, como verbo, significa *fazer o retrato/ tirar uma fotografia de alguém*, ainda pode ter seu entendimento expandido para *representar por meio da fotografia, pintura, desenho*. Como verbo pronominal, compreende-se como *ser retratado por si ou por outrem; refletir-se, espelhar-se; revelar-se, mostrar-se*[12]. Interessante perceber como todas estas compreensões nos conduzem à captura de uma imagem de alguém ou de si mesmo, projetado em uma personagem ou não.

Diante deste pensamento e com o objetivo de conhecer um pouco mais sobre os coautores das vivências fotográficas, no segundo encontro refletimos sobre a fotografia de retrato. Perguntei ao grupo: Como retratamos a nós mesmos? É possível nos apresentar e conhecer por meio dos retratos? Vocês preferem se retratar ou fotografar o outro?

Ainda tímidos, os participantes relataram que em viagens gostavam de produzir fotografias para enviar as família e amigos, mas dificilmente se retratavam. Alguns não gostavam de retratar-se, os mais jovens e com baixa visão já estavam mais familiarizados com a cultura do *self*, mas esta não era uma prática comum entre eles, assim os retratos ficavam à cargo dos parentes e amigos. António narrou a captura da imagem de uma colega de trabalho, mas também explicou que esta não é uma atividade comum pois não se sente à

[12] Recuperado de: https://dicionario.priberam.org/retratar

vontade para realizá-la. Já a Isabel comentou que possuía uma caixa com fotografia dos seus filhos quando pequenos, mas que foram feitas há bastante tempo e agora, devido à sua condição, não os fotografava mais.

Então, comentei a história da fotografia de retrato, especialmente no contexto europeu e estadunidense. Falei sobre a ascensão dos estúdios fotográficos quando a classe média passou a adquirir e desejar retratos, já que antes tais representações eram uma atividade da aristocracia, e nesta época - por volta de 1850 - foi o *carte de visite* que atenuou os valores ao permitir que quatro ou até oito pequenos retratos fossem capturados em uma só placa, resultando em uma fotografia mais barata e fácil de compor. A partir do tamanho e barateamento dos custos, o *carte de visite* facilitava o envio, a troca e o colecionismo, especialmente quando as elites políticas e sociais disponibilizaram seus retratos aos demais. Com a expansão deste formato, os artistas eram convidados pelos estúdios para serem fotografados, já que suas imagens garantiam vendas e popularidade. (Hacking, 2012).

> Nos estúdios, os modelos se empenharam em demonstrar como eram bons em representar gênero, classe social e status e, talvez, em personalizar poses e fundos padronizados por meio de nuances em seu modo de vestir ou em sua postura. A identidade era mais representada do que expressa. Status, beleza e sucesso eram celebrados, anunciados como aspirações ou meramente simulados diante da câmera. A conformidade da fotografia de estúdio salientava essa ambiguidade entre realidade e atuação (Hacking, 2012, p. 102).

Também apresentei um cartão de visita dos anos 20, produzido pelo "Atelier Photographico Peixoto & Irmão", localizado na cidade do Porto - PT. O papel cartão amarelado com arabescos e letras em vermelho abrigava uma fotografia em preto e branco de uma mulher branca, vista do busto para cima, com seu corpo em leve diagonal para a direita. A mulher olha seriamente para a câmera, seus olhos são amendoados e medianos, de nariz pequeno e ponta arredondada, a boca tem lábios nem grossos, nem finos. Os cabelos encontram-se presos em coque com tranças, a franja é curtíssima e composta por cachos, ela usa um brinco de pedra e uma vestimenta escura que contém uma gola em babados e bordados na cor branca. Há um grande laço na altura do busto que ornamenta o vestuário.

Uma curiosidade sobre este cartão de visita é que a forma oval da fotografia pode ser sentida pelo toque. Assim, os participantes (re)conheciam o tamanho e os detalhes de uma fotografia de retrato dos anos 20 e 30. O António sentiu-se animado por reconhecer tal formato. O mesmo aconteceu com a Dona Sameiro. Já os mais jovens não tinham conhecimento, mas acharam curioso, especialmente quando comentei que se ofertava fotografias deste tipo.

Explanei que com o passar do tempo, a maneira de representar pessoas na fotografia de retrato foi se modificando. Se antes as imagens eram produzidas de corpo inteiro com cenários padronizados, depois passou-se a explorar também rostos e bustos, ganhando um pouco mais de personalidade e intimidade. Posteriormente com com o desenvolvimento das placas secas de gelatina (ao falar, os participantes tateavam películas), o processo de captura separou-se da revelação, e em 1889 o primeiro rolo de filme flexível foi comercializado. Com isto, os retratos passaram a ser amadores, produzidos em passeios, viagens e datas comemorativas, uma informalidade contrastante com as fotografias de estúdio (Hacking, 2012).

A breve conversa foi ouvida com atenção, o grupo demonstrava estar animado com as possibilidades. Assim, convidei-os para fotografar, incentivei as representações em diversos enquadramentos que ouviram na narrativa dita. Perguntei-lhes se queriam produzir um autorretrato ou fotografar o colega, então todos concordaram em iniciar com o retrato do outro.

Havia planejado a vivência em alguma área externa, com iluminação natural e maior possibilidade de correlação com o tato passivo, em que o calor do sol é sentido na pele e pode gerar orientações quanto à iluminação e posicionamento do retratado. Tal compreensão advém de algumas experiências semelhantes e pregressas, pois aprendi que pessoas com deficiência visual, comumente, recorrem ao aquecimento da pele para nortear-se em relação à posição do sol, e aqueles que possuem resquícios de visão, enxergam manchas de luz e as utilizam para orientar-se e localizar-se. Contudo, a chuva e o tempo frio do inverno português não possibilitaram. Assim, passamos a criar nossos retratos em salas fechadas, contando com a iluminação artificial e a pouca luz natural que entrava pelas janelas.

No momento desta prática, expliquei que, por meio das minhas pesquisas, localizei alguns fotógrafos(as) PCDVisual que criavam referências sensoriais para fotografar pessoas, e então apresentei a relação entre a quantidade de passos e o enquadramento desejado, especialmente em composições que envolve pessoas. Comentei que, geralmente, para capturar uma pessoa em primeiro plano (busto para cima) ou plano médio (cintura para cima) conta-se de três a cinco passos entre o fotografado e o retratado, já para enquadrar em plano inteiro (corpo inteiro) dar-se em média oito passos, podendo certificar-se da distância através da propagação do som ao conversar com o sujeito a ser fotografado, levando em conta a lente padrão das câmeras fotográficas (geralmente grande angular zoom 18-55mm) ou dos smartphones.

Disse-lhes que Evgen Bavcar (2003) adicionou sinos ao corpo da modelo para perceber a localização dela e Teco Barbero (2016) para além da contagem de passos, usa a distância do seu braço até o ombro do fotografado para realizar fotos em *close,* além dos momentos em que utiliza sua própria bengala como uma régua para aferir a distância entre ele e a(s) pessoa(s) que deseja capturar (Barbeiro, 2016). São processos, em sua grande maioria, ativados pelas percepções táteis e sonoras, mas que não excluem os demais sentidos presentes, como o aroma que pode tornar-se mais ou menos intenso a partir da distância.

Inicialmente sugeri que cada um compartilhasse a forma como fotografavam. Para Marta, Gonçalo e Fábio – nativos digitais e com baixa visão – a atividade era mais comum. António que tem experiências com as tecnologias recorre ao modo de acessibilidade do seu smartphone, este recurso torna-se um grande aliado, muito próximo à prática do fotógrafo Aliu Baio. Para Isabel e Maria da Luz a ação não era comum, mas tinham contato com as tecnologias assistivas e se saiam bem, já para D. Sameiro e Sr. Mário era um grande terreno desconhecido. Como é possível observar, o grupo era pequeno, mas bastante diverso. Essa heterogeneidade foi fundamental para que a partilha promovesse uma troca frutífera sobre os diferentes modos de fazer, contribuindo significativamente para a prática de cada participante.

Todos(as) aqueles que estiveram presentes nos encontros vivenciaram o processo de criação por passos, e para sua execução foram mensurados o comprimento de um passo e da envergadura do braço de cada. Durante o exercício, foi interessante observar que cada participante possuía uma maneira única de caminhar, o que resultava em variações na contagem dos passos. António destacou que esse formato auxilia na criação de referências espaciais, proporcionando maior segurança e autonomia no deslocamento.

Diante deste cenário, posicionei quem seria fotografado(a) em uma ponta da sala e à sua frente, na outra extremidade, encontrava-se o(a) fotógrafo(a), tal configuração buscava explorar a distância de maior extensão dos lugares, oferecendo uma maior liberdade para este caminhar. Então medimos o comprimento do passo e a quantidade para o enquadramento desejado, quando a dupla encontrava-se bem próxima, recorríamos ao braço esticado para aferir a distância até o colega. A medição em metros gerou outra referência, desta forma os coautores poderiam recorrer a quantidade de passos ou à metragem aproximada, dado oferecido por alguns leitores de tela ou por meio de tecnologias assistivas.

Inicialmente, a contagem de passos foi realizada com o fotógrafo caminhando até o modelo e, para repetir o movimento, retornava-se caminhando de costas. Contudo, essa abordagem gerava confusão e desconforto, já que alguns participantes enfrentavam dificuldades para manter a estabilidade. Então, ajustamos o procedimento: os fotógrafos

davam os passos até alcançar o modelo e, para retornar e repetir, viravam-se de costas para o modelo e caminhavam de frente no trajeto de volta. O grupo do NAI.UP foi o primeiro a experimentar e contou com a contribuição essencial de Sandra Carneiro (Técnico Superior no NAI.UP) que auxiliou-me na condução dos colegas e participou ativamente dos ensaios, realizando-os e colaborando.

Para capturar as fotografias, os participantes recorrem às câmeras presentes em seus *smartphones* em modo de acessibilidade. Com este dispositivo técnico é possível saber a localização e quantidade de pessoas no enquadramento. Também é comum ouvir um pedido de ajuste para nivelar a fotografia, inclusive empregando o modo vibracional, detectando e auxiliando o movimento das mãos para os ajustes. Alguns possuíam maior familiaridade com o uso da câmera do telemóvel, enquanto outros aproveitaram a oportunidade para explorar e experimentar com o apoio do grupo.

Para realizar suas fotografias, António ressaltou que também gostaria de recorrer aos sons como instrumento balizador, formato rememorado e apresentado ao grupo por ele. Assim, para retratar a Marta, a cada passo realizado perguntava "Marta?" e ela o respondia "estou aqui" e ele percebia a distância. Notório atentar que os demais colegas permaneciam em silêncio para não causar ruído nesta comunicação, e após este modelo, o grupo também procurou experimentá-lo. Foi o próprio António que pediu-me uma referência para "não cortar o pé de Marta", então expliquei que para as fotografias mais distantes, eles poderiam colocar o aparelho na altura do tronco (um pouco acima do umbigo) e por esta razão centralizava o modelo, já para as imagens mais próximas a câmera poderia estar na altura do rosto como normalmente fazemos.

Pensar neste questionamento é também considerar a imposição das normas compositivas fotográficas compartilhadas socialmente que julgam como errôneo o corte de pés, mãos e cabeça, por exemplo. Falamos sobre esta questão e reforcei que eles(as) eram os autores das imagens e tinham autonomia para retratar como desejassem. Mas, me fizeram perceber que era importante o saber enquadrar sem cortes, para então decidir como querem enquadrar, até porque o modo de acessibilidade não informa tal situação. Compreendi que para questionar as regras, é preciso saber quais são, bem como uma transgressão possível é a não aceitação das mesmas.

Neste mesmo sentido, e especialmente com o grupo da ACAPO|Porto, os participantes demonstraram interesse nas nomenclaturas dos enquadramentos. Algumas descrições de imagens recorrem aos nomes dos planos e eles nem sempre são percebidos. Então, mesmo não programando tal explanação, compartilhei alguns nomes de planos que facilitaram a

identificação do enquadramento pretendido, especialmente envolvendo pessoas. Assim, apresentei o plano inteiro (PI) em que o personagem é enquadrado de corpo inteiro, plano americano (PA) do joelho para cima, plano médio (PM) da cintura para cima, primeiro plano ou plano próximo (PP) do busto para cima e close ou primeiríssimo plano em que enquadra-se o rosto do personagem[13].

Na vivência anterior, percebi que Fábio demonstrou curiosidade sobre os tipos de lente/objetivas, já que atualmente os smartphones possuem mais de uma câmera com lentes diferentes e, por consequência, produzem imagens mais ou menos distantes do assunto. Conversamos sobre esta questão e ele me auxiliou na compreensão de que tal temática seria interessante a ser compartilhada, pois combinamos de utilizar os smartphones para fotografar.

Para tratar deste conteúdo, confeccionei uma placa tátil sobre o campo de visão das lentes. De forma resumida, expliquei o funcionamento dos seguintes tipos: olho de peixe (tipo *ultrawide*), grande-angular, normal ou padrão, teleobjetiva e super teleobjetiva. Os diferentes tipos de campo de visão foram representados por peças separadas, elas apresentavam texturas bastante distintas, assim como cores vibrantes e variadas, já que pretendia incluir as pessoas com baixa visão, como Fábio. Tal modo difere das placas de foto tátil apresentadas na parte dois, que são monocromáticas. Além disso, em cada parte existia o nome da lente fotográfica em braille para criar um processo de leitura com autonomia.

Os coautores tatearam as partes com diferentes tamanhos e compreenderam a diferença entre elas, todos(as) ficaram aparentemente bastante satisfeitos(as). Conversamos sobre a câmera principal do aparelho que é uma grande-angular, aquela que apresenta um amplo campo de visão e, como os objetos ficam em menor tamanho, é possível capturar cenas com maiores amplitudes, alcançando paisagens e ambientes, por exemplo. Já as teleobjetivas, apresentam um ângulo de visão mais estreito, captura uma porção menor da cena e parece que o objeto ou pessoa a ser fotografada fica mais próximo, como um zoom ou telescópio[14].

Para complementar, mostrei uma câmera GoPro para que pudessem tocar na lente do tipo olho de peixe e assimilar com o ângulo de 180°, lembrei-os que foi com uma câmera deste tipo que Aliu Baio fez seu primeiro experimento de fotografia. Apresentei também três tipos de objetiva/lentes: padrão, grande-angular zoom e teleobjetiva zoom, meu objetivo estava na compreensão das diferenças de tamanho e peso ao toque. Fábio quis experimentá-las e fotografou sua mãe, Isabel.

---

[13] Mais informações sobre o assunto podem ser encontradas em livros, como: Rodrigues, C. (2002). O cinema e a produção. Rio de Janeiro: DP&A. ou Mascelli, J. V. (2010). Os cinco Cs da cinematografia. Técnicas de filmagem. São Paulo: Summus.
[14] Mais informações sobre o assunto podem ser encontradas em livros, como: Adams, A. (2000) A câmera. São Paulo: Senac. ou Freeman, M.(2013). O guia completo da fotografia digital. São Paulo: Bookman.

Dialogar sobre planificação e diferentes tipos de lente com seus respectivos campos de visão também não foi previsto. Imaginei que estaríamos mais envolvidos com as ativações sensoriais e poéticas, contudo percebi a importância desta troca, especialmente para aclarar o funcionamento das câmeras dos smartphones, já que são dispositivos fotográficos utilizados no dia a dia. Também observei o valor de escutá-los sobre seus interesses, na consciência que eles(as) escrevem a história destes encontros e dos saberes edificados, são coautores.

Perante o caminho que se delineava, conversei que não era preciso dominar tais nomenclaturas e normas para fotografar. Especialmente porque em vários momentos os participantes me perguntavam se estava bom, se "era assim mesmo". Então eu descrevia as imagens e perguntava se era daquela forma que desejavam. Aos poucos fui demonstrando que esta minha validação não era necessária, a exteriorização era individual e que poderiam recorrer à liberdade para expressarem-se como quiserem, na autonomia de suas inteligências. Rememorei as falas de Gerardo Nigenda, Teco Barbero, Rosita Mckenzie, entre outros(as). Lembrei-me desta passagem:

> O que pode, essencialmente, um emancipado é ser emancipador: fornecer, não a chave do saber, mas a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual à sua. A emancipação é a consciência dessa igualdade, dessa reciprocidade que, somente ela, permite que a inteligência se atualize pela verificação. O que embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade de sua inteligência (Ranciére, 2019, p. 64).

Faz-se necessário pontuar que esta experiência de retratar o outro, despertou no grupo uma inquietação positiva, levando alguns participantes a fotografarem seus parentes em casa. A Isabel fotografou sua neta a dançar na sala, ela disse-me "ela estava tão bonita a dançar, que imaginei a distância e a fotografei". O Sr. Mário mostrou-me uma fotografia da sua sobrinha, relatou que fotografá-la era um sonho, então repetiu o ensaio dos passos na liberdade do seu lar e disse-me orgulhoso "agora tenho a fotografia". Além disso, descobriram novas possibilidades de aplicação para a fotografia de retrato. Um exemplo notável é o de Maria da Luz que fotografa a tela da televisão, e por meio de aplicativos de descrição das imagens, pode compreender o contexto apresentado e familiarizar-se com jornalistas e entrevistados. É a transformação da realidade que atravessa o conhecimento e vice-versa.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

3.3 Retratando a si, o meu ver

NAI.UP, 19 de dezembro de 2022.
ACAPO|Porto, 19 de dezembro de 2022.

A autorrepresentação não é uma prática comum entre os participantes das vivências fotográficas, geralmente eles fotografam paisagens, objetos e animais. Apenas um participante relatou que produzia autorretratos comumente, mas com um enquadramento peculiar: do pescoço ao tronco. Tal ação é realizada para verificar, por meio da descrição da imagem, se a camisa harmoniza-se com o suéter. No entanto, além de sua função utilitária, o autorretrato carrega uma importância significativa: ele permite que o indivíduo se aproprie de sua própria imagem e narrativa, possibilitando a expressão de sua identidade, subjetividade e perspectivas pessoais. Desta forma, refletiu-se sobre o autorretrato e como realizá-los com autonomia e independência.

No encontro anterior, observei que o ambiente fechado e com pouca iluminação apresentou desafios para o modo de acessibilidade dos smartphones, pois prejudicou a descrição da cena e dos detalhes compositivos. As situações de contraluz, em particular, confundiram os sensores das câmeras, dificultando a percepção das imagens. Essa dificuldade também foi perceptível para os participantes que possuem alguma percepção de nuances de luz e sombra. Assim, a partir dessa análise, compreendi que seria interessante incluir discussões sobre a luz na fotografia.

Nesta perspectiva, conversamos sobre a luz como parte constituinte da fotografia, como ela pode-se comportar de maneira direta/dura e difusa/suave, as diferenças entre a iluminação em ambientes internos e externos, quais os horários de sol mais forte e a presença de contraste, em oposição a suavidade das sombras. Analisamos também como a percepção tátil pode ser uma aliada nesse processo, oferecendo informações sobre a intensidade luminosa, o posicionamento das fontes luminosas, as áreas de exposição direta e a presença de sombras, entre outros aspectos.

Interessante perceber como esta temática despertou interesse nos grupos: Maria da Luz relatou que gosta de fotografar o pôr do sol, pois este momento proporciona um clima agradável, mas nem sempre compreendia porque sua câmera não funcionava bem nestas situações; Gonçalo compartilhou “ah, por isso que prefiro fotografar no inverno. Gosto de tons suaves”, então ele realizou associações do comportamento da luz com as estações do ano, principalmente em dias de verão e nublados; a partir deste relato compartilhamos sobre a

sensação de calor na pele e sobre o toque que informa a temperatura corporal em si e no colega.

Marta comentou sua preferência para fotografar "o clima da praia", perceber seu aroma e brisa, já a D. Sameiro, elegante, retirou da bolsa um batom e reaplicou. Estas falas tem especial importância, pois além da promoção da autonomia e independência para escolher como fotografar, os relatos dos participantes nos fazem repensar a prática fotográfica ao contestar, por exemplo, a interpretação da luz como informação exclusivamente visual.

Dando continuidade à vivência, propus experimentarmos a luz natural que entrava pela janela, se posicionando de maneira frontal ou lateral. Observamos a diferença que esta ação causava nas descrições imagéticas fornecidas pelos dispositivos técnicos, inclusive em contra-luz. O Gonçalo foi o primeiro a se fotografar, explicou que já tinha identificado o seu melhor lado e, sorridente, falou que todos os seus retratos pareciam os mesmos, também afirmou que gostava de levantar suavemente o braço. O António ficou tímido com a ação, principalmente ao perceber que os demais o observavam. Maria da Luz tomou suas imagens com seu sorriso largo e prontamente ajudou a D. Sameiro a fotografar-se, que por sua vez, atentou-se a postura.

Para completar a prática, criamos pontos de referência (já havia compreendido a importância deste fazer para os grupos), assim recorremos ao distanciamento do braço e a angulação ocasionada pela posição do mesmo, já que uma imagem em *plongée* – ângulo alto - pode comunicar diferente de uma em *contra-plongée* – ângulo de baixo para cima-. Uma explicação que Gonçalo gostou bastante.

Os participantes experienciaram vários formatos, fotografaram-se em diferentes ângulos e posicionamento do rosto. Neste momento foi interessante reparar como a prática coletiva é comum, pois havia sempre alguém auxiliando o ato fotográfico ou o uso do equipamento.

Compreendi que estes recursos ampliam a liberdade criativa e a possibilidade de autoexploração, permitindo que o autorretrato seja um meio de expressão pessoal e não apenas uma ferramenta funcional, como dito. Ao produzir fotografias, as pessoas com cegueira e baixa visão "criam visibilidades à sua própria existência, postando-se como seres capazes de se expressar e de se constituir *na* e *pela* linguagem fotográfica" (Alves, 2009, p.11).

A autonomia e independência para escolher como ser representado pode ser entendido como uma ação de uma vida independente, movimento que busca a libertação das pessoas com deficiência sobre a autoridade familiar e/ou institucional. Cordeiro (2011), estuda os

pilares da independência, autonomia e empoderamento como ferramentas fundamentais para o protagonismo e domínio das histórias de cada um. A autora revela que estas ações, junto à participação social, contribuem para o entendimento da deficiência como diferença e não como desvio, desta forma as PCD não precisam assumir unicamente o papel social de "deficientes", mas os múltiplos papéis, como pai/mãe, trabalhadores, clientes, atletas, artistas etc (Cordeiro, 2011, p.114).

Naquele momento reparei que esta não era uma atividade espontânea para todos(as), alguns sentiam timidez, outros sorriam mais, outros ficaram com o corpo rígido. Lembrei-me do pensamento sobre o ato fotográfico por Barthes (2012), em que sua análise sobre esta criação, da captura até a interpretação, demonstra a influência de cada etapa na experiência dos sujeitos envolvidos. Este autor reflexiona: "O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar" (2012, p.17). E nesta relação, há o sujeito operador (fotógrafo); o sujeito olhado (a ser fotografado e que depende do anterior), e o sujeito que olha (o leitor, espectador).

Na vivência anterior - para fotografar o outro -, percebia-se tais sujeitos distribuídos entre os participantes, mas como estas definições não são excludentes entre si, no autorretrato o operador é também o sujeito olhado e, curiosamente, notei com mais ênfase o comportamento de projetar-se, montar-se, como ele mesmo afirma: "Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem" (Barthes, 2012, p.18-19). Os coautores das vivências envolveram-se na criação, observação e exploração da sensorialidade fotográfica, sentindo em seu corpo e sua mente, passando a se reconhecer como ocupantes de lugares que, até então, eram raramente frequentados por eles e elas.

Comentei com os participantes que eles(as) poderiam se fotografar em casa, experimentar suas personalidades, criar personagens, e se fotografar nos lugares para enviar aos amigos e familiares. Para minha surpresa, recebi quatro autorretratos: António, Maria da Luz, Marta e Sr. Mário. Considerei sobre a repetição do método que vivenciamos no encontro, mas interessava-me o exercício da posse de suas imagens e as reflexões que isto torna possível. Recordei o texto de Biesta (2017), que me instigou a refletir para além da transmissão de técnicas, no qual a arte, ao estabelecer um diálogo com o mundo ao nosso redor, amplia e aprofunda as maneiras de contato com o mundo, provocando sensibilidade para questões existenciais e sociais. Logo, não interessada nos resultados, a arte torna possível

expressar a própria voz, criar seus próprios significados, descobrir-se e declarar sua criatividade, bem como expressar sua identidade única. amplia as formas de interação.

Outro ponto de interesse é que observar a realização da experiência no momento do seu acontecimento me reafirmou a importância da espera, do respeito ao tempo de cada participante. Estava aprendendo a conter minha ansiedade para fotografarmos livremente, subversivos. Era preciso acalmar o meu desejo em desafiar os padrões canônicos da área e dar um passo atrás para compreender o quê subverter. A fala de Fábio ecoava na minha mente: Como quebrar normas, se eu não sei quais são?

Novamente pensei no texto de Biesta (2017) que recorreu ao pensamento de Wolf-Michael Roth, ao explanar que em ambientes educacionais os estudantes são questionados para aprender algo que ainda não sabem, Biesta reflexiona "como os estudantes podem ser solicitados a construir algo se (ainda) não sabem o quê devem construir? E também, como os estudantes podem almejar isso, como podem trabalhar em direção a isso, se ainda não sabem o que esse 'isso' será?" (Biesta, 2017, p.106. tradução nossa)[15]. Tal trecho reflete a ausência de um plano ou conceito do que devem construir, já que Roth compara o dilema dos estudantes ao de construtores, e sem este direcionamento estariam simplesmente realizando uma ação irrefletida, 'juntando algumas coisas'.

Tal entendimento não me surgiu de imediato e de início foi frustrante. Por ter lido várias histórias de fotógrafos com cegueira e baixa visão que criam imagens por meio do aparato sensorial, de forma espontânea e em liberdade, tinha este cenário em mente. Mas, o tempo e a análise demonstra que este era o meu desejo e que estava caindo numa concepção capacitista sobre dizer o que as pessoas com deficiência podem ou não fazer, esta não era e não é minha intenção. Além disso, era preciso dialogar mais sobre esta questão, conversando sobre o conceito que ancorava as vivências. Então, repensei alguns posicionamentos, compreendi que os coautores já estavam experimentando a fotografia de uma forma diferente, alguns pela primeira vez, conhecendo e reconhecendo o que queriam fazer e como queria experimentar, vivenciar. Um passo de cada vez.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

[15] Do original: "how can students be asked to construct something if they do not (yet) know what it is they should be constructing? And also, how can students aim for this, how can they work towards this, if they do not yet know what this 'this' is going to be?"

3.4 Natureza morta?

NAI.UP, 14 de dezembro de 2022.
ACAPO|Porto, 14 de dezembro de 2022.

Se a construção do autorretrato pode ser uma atividade mais intimista para os coautores destas vivências fotográficas, que tal recorrer a coisas, objetos, frutos como os motivos fotografáveis? Com o intuito de promover a fotografia de objetos, selecionei algumas frutas para dialogarmos sobre a confluência na percepção, bem como experienciar a direção de arte da fotografia por meio da concepção de cenas. No início do encontro dispus em cima das mesas uma pequena variedade de frutas, elas apresentavam tamanhos, texturas, sabores, aromas e até sons diferentes. Comentei que elas seriam as modelos daqueles encontros e que se sentissem à vontade para conhecê-los.

Animados(as) iniciaram uma exploração tátil e olfativa. A adivinhação tornou-se um motivo de excitação. Os participantes[16] falavam o nome das frutas e comentavam o tamanho, cheiro e estado, se madura, verde, pronta para o consumo, entre outros. Incentivei a degustação, mas ela não foi efetivada, comentou-se que já conheciam os sabores e que o aroma das frutas demonstrava se estariam doces ou não, então tivemos um momento para comentar as percepções que eram geradas com este momento. Desta forma, o kiwi tem toque áspero por fora, mas suave em seu interior, o cheiro da maçã vermelha é diferente da maçã verde. A uva em cacho tem uma aparência, e sozinha apresenta outra que pode ser mais fácil de confundir-se. O dióspiro tem cara de Natal, e a clementina tem aspecto de viagem.

Cada participante escolheu uma fruta para fotografar, durante esta ação, perguntei-lhes se já haviam criado uma imagem mental da fotografia que pretendiam realizar, todos(as) afirmaram que sim, pois, ao selecionar a fruta imaginaram como ele seria e como gostariam de representá-la. Dialogamos sobre estas fotos imaginárias, acerca da sua relação com o entendimento do ver expandido, e como ele integra o processo fotográfico, que já havia se iniciado antes mesmo do ato de capturar a imagem.

Para estabelecer referências e promover a autonomia na materialização da foto, mais uma vez, utilizamos as medidas proporcionadas pelo próprio corpo. Neste panorama, para fotografar detalhes das frutas, posicionamos o smartphone na altura do punho, enquanto os objetos eram tocados com as pontas dos dedos para melhor orientação. Já para capturar cenas mais amplas, a câmera poderia ser colocada na altura do cotovelo ou do ombro, permitindo maior alcance de enquadramento. Essa técnica foi utilizada pelo fotógrafo mexicano com

[16] A partir deste encontro, o Felipe não pode continuar participando dos encontros devido ao horário do seu trabalho.

cegueira, Gerardo Nigenda, que explorava essas referências corporais para criar suas composições fotográficas de maneira intuitiva e sensorial.

António compartilhou que já realizava capturas desta maneira, especialmente para fotografar medicamentos, pois esta ação possibilita, por meio da descrição da imagem, a confirmação dos dados, como nome, tipo, dosagem e data de validade. Ele esclareceu "imagino uma linha reta entre o objeto e o centro da câmera". Também utiliza para fotografar documentos e receitas médicas que não são impressas em braille ou disponibilizadas em arquivos digitais. Desta forma, fotografar e usar o leitor de tela ou enviar para a conferência de alguém acaba por ser o único meio de acesso ou resolução de dúvidas.

Notório observar como a fotografia, neste exemplo, adquire uma aplicação direta com o cotidiano, bem como a câmera fotográfica torna-se uma extensão do corpo, ao permitir a leitura de dados visuais, como apontou on der Weid (2020) ao mencionar pessoas com deficiência visual que recorrem a fotografia para enxergar o mundo, como um olho tecnológico.

Na continuidade dos experimentos, exploramos a possibilidade de posicionar o dispositivo fotográfico na mesma superfície dos elementos a serem fotografados - a mesa -, mantendo uma distância correspondente à medida do braço e/ou punho, previamente mencionada. Essa abordagem permitiu uma nova perspetiva, garantindo um alinhamento mais próximo ao nível dos objetos e possibilitando um registo mais imersivo e detalhado das texturas e formas presentes na composição. A realização deste modo surgiu por meio de uma dúvida sobre como ter uma referência para enquadrar a fruta por completo, como "um plano inteiro da fruta" (brincamos no coletivo).

Após este momento, partimos para criar composições com mais de um elemento. Para nortear o espaço da cena, ofereci a possibilidade de utilizar uma bandeja redonda dourada. Desta forma, os coautores escolhiam os elementos e realizavam a distribuição na bandeja conforme seus desejos. Eles(as) também exploraram a escala dos elementos refletindo quem estaria no primeiro plano ou plano de fundo, além de decidir qual a face da fruta queriam fotografar. Interessante perceber que não repetiram as frutas e optaram pela diversidade de sensações que elas causavam.

Estas direções de arte, sem regras normativas para serem criadas, remetiam à fotografia de natureza morta, mas que, ao mesmo tempo, preservavam o caráter vivo e orgânico dos elementos selecionados. Comentamos sobre as inúmeras possibilidades de composição e do fazer artístico estimulado. Lembrei-me das palavras de Ostrower (2013) sobre a criação, quando ressalta que a cada nova ordenação, uma totalidade diferente será

criada, já que "Nas obras de arte, os conteúdos expressivos resultam de constantes inter-relações entre partes e totalidades" (Ostrower, 2013, p.69). Ao realizarem as produções fotográficas eu descrevia as imagens e se não estavam satisfeitos(as), poderiam fazer novas fotos.

Importante observar que o toque na totalidade do objeto é diferente daquele que não se consegue apreender por inteiro. Tocar em uma parte do objeto, deixa espaço para a imaginação constituir o restante, como na relação entre o visível e invisível pontuada por Merleau-Ponty (2013). É este mesmo autor que nos faz refletir a percepção como um acontecimento presente na relação com os objetos/pessoas/mundo, e não como mecanismos de interpretação e/ou ordenação.

As fotos materializadas exploravam as distâncias por meio das referências corporais, resultando em imagens mais ou menos próximas dos elementos. Ensaiaram também diferentes ângulos, na diagonal ou de cima para baixo (Zenital). Alguns participantes manifestaram o desejo de fotografar a própria mão em contato com as frutas, inspirando-se nas formas de composição de Evgen Bavcar, e assim o fizeram.

Ao tatear uma maçã, António afirmou sorridente "A Cristianne não escolheu bem esta maçã, tem bicho", então respondi "Ah! Por isto não quiseram provar nenhuma fruta". Rimos imenso e no fundo eu sabia o que aquele comentário significava: a relação de confiança que estávamos construindo. Ele, então, desejou fotografar tal detalhe para guardar este momento divertido.

Clique aqui para voltar ao indíce ou siga para continuar lendo a tese

3.5 Biblioteca sonora espacial: Meus sons e os sons

ACAPO|Porto, 28 de dezembro de 2022.

Existe um ambiente sonoro que nos cerca continuamente, ele é constituído tanto por sons criados pelo ser humano, quanto por aqueles produzidos de forma natural[17]. Tais sons relatam as transformações históricas, sociais e tecnológicas ao longo do tempo, e a partir do desenvolvimento de uma consciência sobre nossos processos de escuta, torna-se possível

[17] Refletir sobre os sons, as escutas e o silêncio só foi possível diante das conversas e orientações com o Prof. Mário Azevedo, o qual sou bastante grata.

percebê-los de maneiras distintas. Esse conjunto de sons inserem-se no mundo, que pode ser compreendido como uma grande composição, sem começo e fim (Schafer, 2001).

Para pessoas com deficiência visual com quem tive convivência (ao longo dos projetos e pesquisas), as sonoridades presentes no ambiente funcionam como importantes norteadores para locomoção e interação. Elas recorrem aos sons produzidos casualmente ou intencionais, bem como atentam-se a suas propriedades, como timbre, duração, altura e intensidade para obter informações sobre o espaço ao seu redor.

À medida que as vivências fotográficas desta tese se desdobravam, foi possível observar o uso da reverberação como um meio de mensuração, a construção de uma noção espacial mais apurada em relação à captura fotográfica e as correlações entre sons e imagens mentais. Trata-se de uma espécie de "biblioteca sonora dos espaços" a qual os participantes têm acesso, e mesmo invisíveis ao enxergar, os sons permitem que reconheçamos ambientes e criem visualidades e memórias dos lugares.

O autor Daniel Kish (2018) aprendeu na infância a deslocar-se sozinho por meio de cliques produzidos com a língua, pois interpretava a reverberação produzida. Kish denomina esta apreensão de mundo como *navegação perceptiva*, e no caso descrito ela é guiada pela ecolocalização. "O uso de ecos, ou localização do sonar, pode ajudar uma pessoa a perceber três características dos objetos no ambiente: localização; dimensão: altura e largura; profundidade da estrutura: sólido versus esparso, reflexivo versus absorvente" (Kish, 2018, pp.88-89).

Shaeffer (1988) nos explica que a comunicação auditiva perpassa o processo de ouvir (ato de receber as informações sonoras), escutar (ato de dar atenção aos estímulos sonoros), reconhecer e compreender. Neste sentido, a reflexão proposta por Pauline Oliveros (2005) torna-se complementar ao pensamento, segundo esta autora, existe uma diferença entre o *ouvir* e o *escutar*, cujo o primeiro refere-se à vibração sentida pelo corpo, no qual o cérebro transforma em sons possíveis, já o processo de *escutar* concerne à uma prática individual que depende das experiências acumuladas com os sons, nos permite focar nos detalhes e ter atenção ao que é percebido acusticamente e psicologicamente, além das interpretações através do tempo e memória. Este pensamento me parece semelhante às compreensões sobre visão e visualidade por Kosminsky (2013), apresentado na primeira parte desta tese.

Diante desta reflexão, refletimos a fotografia sensorial ativada pela audição, cujo os participantes foram convidados a fotografar a partir dos sons que *ouviram* e *escutaram*, ou ainda, sons que despertaram sua atenção ou memória quanto ao espaço dos encontros. Inicialmente relembrei a produção fotográfica de Aliu Baio e Henry Butler, e posteriormente

dialogamos sobre nossas memórias sonoras com a ACAPO|Porto[18]. Os relatos foram diversos, a voz de alguma pessoa em específico, os passos característicos de um colega, além do som produzido pela porta de entrada, do recurso de acessibilidade do elevador ao mencionar o andar, e os sons das patas da *sweet* (cão guia de uma participante) ao tocar no solo de alumínio do elevador, um contato tátil com som característico.

Com este pensamento em mente, caminhamos pela sede da ACAPO no Porto. Imaginei que neste processo de deslocamento iríamos ouvir e/ou produzir sonoridades, e ao detectar e ser motivado por ela, cada participante realizaria sua produção fotográfica a partir dos sons, ecos e percepções sonoras oferecidas pelo lugar no momento do percurso. Contudo, não foi isto que aconteceu. As coautoras que estavam presentes neste encontro, já tinham em mente a cena que seria registrada a partir da nossa conversa pregressa. Construíram suas imagens mentais/fantasmas, fotografias imaginárias (Guibert, 2023 e Brizuela, 2014) e saímos em busca de materializar tais cenas. Desta forma não houve uma produção sonora com o espaço, mas uma escuta pontual ativada em busca de uma resposta artística ao ambiente.

Desta forma, ainda na sala que realizamos os encontros, a Maria da Luz fotografou a *sweet*, mencionou que sua respiração ofegante é como um sinalizador de onde o cão se encontra; no percurso, Isabel almejou fotografar a porta do elevador a abrir, já que existe uma gravação em que uma voz feminina informa o andar e se a porta está abrindo ou fechando, logo, não só a Isabel, mas todas fotografaram esta percepção. Como o elevador tem um espelho no seu interior, é possível perceber, na foto realizada, a Isabel e Maria da Luz a criar suas tomadas imagéticas.

A *sweet,* como de costume, foi a primeira a entrar no elevador, e então todas escutaram os sons que suas patinhas realizaram. Como demoramos a entrar, ela deitou-se no piso (comumente fica de pé ou apoiada nas patas traseiras) e rimos com a situação também perceptível pelo som, então a Maria da Luz baixou-se para fotografá-la. Esta perfomatividade da Luz é curiosa, percebi que todas as vezes que capturava imagens da *sweet*, ela abaixava-se para ficar mais perto do seu cão, em uma relação afetuosa e também sensória do seu corpo.

Seguimos para o piso térreo, e a D. Sameiro nos relatou que gostaria de fotografar a porta principal da ACAPO|Porto, já que o som ao abrir e fechar é bastante característico. A Isabel comentou animada: “Também pensei nessa! É minha certeza que cheguei”. Rimos pela espontaneidade deste momento e esta cena também foi registrada por todas elas.

[18] Para esta vivência, participaram apenas os coautores do grupo da ACAPO|Porto, pois o grupo por meio do NAI.UP já se encontravam de recesso acadêmico.

As fotografias executadas foram conduzidas por uma consciência espacial e ativadas por uma escuta sonora atenta; as imagens foram capturadas através do corpo, logo também se recorria aos outros sentidos, já que é o corpo o instrumento responsável pelo sentir em sua confluência. Nesta vivência, foi interessante perceber alguns relatos que surgiram naturalmente, como os comentários sobre os cheiros dos espaços e como o lugar também comunica olfativamente. Por exemplo: "Em casa, ao mudar do ambiente da sala para a cozinha, pode-se perceber a mudança do cheiro", relatou a D. Sameiro.

Neste panorama, é importante mencionar que este experimento demonstra o uso da coerência perceptiva no processo fotográfico, ao empregar mais de um estímulo sensorial, aplicando um sentido de forma predominante ou auxiliar. Ações como esta, vão além da "constituição de sistemas de referência para a locomoção espacial, as interações sonoro-tatéis permitem uma educação estética provocadora da constituição de imagens do mundo, no qual os sujeitos estão inseridos e no qual se gestam" (Alves, 2009, p.1131).

Tal consciência foi sendo adquirida e edificada à medida que as vivências aconteciam. Com o acúmulo de experiências a cada encontro, fomos percebendo que é o corpo que realiza a prática fotográfica. Os coatuores foram assimilando a fotografia sensorial, ao concentrar e armazenar as informações, os métodos que utilizamos, mas também os sentidos e as percepções que recorriam. É perceptível o aprofundamento na consciência sobre os sentidos na atividade corpórea no contexto da fotografia.

Valoroso também é a mudança de comportamento dos participantes em sua autonomia fotográfica, já que as perguntas sobre a validação da prática foram reduzidas aos poucos. No lugar de questionar se estava bom ou correto, eles pediam ou já esperavam as descrições imagéticas que eu realizava. Compreendi também que as descrições que eu criava continham mais detalhes, eram encaradas com mais segurança pelo grupo e o seu acesso era mais rápido em comparação ao uso dos aplicativos do *smartphone*. Neste ponto, também reflexiono sobre quem faz a descrição, pois sei do lugar que representava sobre a posse do conhecimento, e para retirar ou diminuir tal concepção, eu busquei ao máximo descrever de forma impessoal e deixar claro que as escolhas criativas pertenciam à cada um.

Contente com o percurso que estávamos traçando, nos aproximamos das nossas últimas experiências: fotografar livremente em um lugar externo à escolha é possível ao grupo. Tal vivência não foi programada, mas como as anteriores foram realizadas em ambientes fechados e reconhecíveis aos participantes, animava-me proporcionar tal ensaio.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

3.6 Rompendo muros

NAI.UP, 26 de janeiro de 2023.
ACAPO|Porto, 27 de janeiro de 2023.

Como o corpo sente e responde ao espaço por meio da fotografia sensorial?

Por meio das pesquisas realizadas, encontrei vários depoimentos de fotógrafos(as) com deficiência visual que capturam imagens por meio de uma *totalidade corpórea que olha*. Eles e elas relatam que recorrem aos sentidos e à imaginação para interpretar o mundo e criar suas imagens.

> Temos um olhar tridimensional, o terceiro olho. É um olhar tridimensional, porque podemos enxergar com nossas mãos ou nosso corpo. Porque o olhar do cego, o olhar do terceiro olho, é todo o corpo, não somente a ponta dos dedos ou a mão, é o corpo todo (Bavcar, 2015, p. 03).

Perante este pensamento e a partir do conhecimento construído ao longo das vivências realizadas, os participantes foram convidados a fotografar em ambientes externos, com iluminação natural, acontecimentos desprogramados e livres de qualquer instrução. Os participantes da ACAPO|Porto fotografaram nos jardins do Palácio de Cristal e os participantes do NAI no Jardim da Pena, nas proximidades da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ambos os lugares presentes na cidade do Porto, Portugal. Para uma melhor compreensão dos acontecimentos, início o relato com o passeio junto ao grupo do NAI.UP.

O encontro teve seu início apenas com Marta e Gonçalo e, neste primeiro momento, fotografamos dentro da própria Faculdade de Letras. O percurso foi conduzido pelos estudantes que já conheciam o local, então, fomos até um pequeno espaço verde e lá exploramos as texturas das árvores que foram fotografadas de diversos ângulos, de maneira frontal, de baixo para cima, em plano aberto ou detalhe. Gonçalo comentou sobre a diferença das linhas orgânicas e as construídas pelos homens, então ele e a Marta exploraram tal temática, tocando em diferentes linhas, os dedos e as mãos as liam como uma escrita profusa e constante deste lugar.

As linhas das edificações foram contrastadas pelas linhas das árvores e musgo que cresciam por entre as pedras do asfalto. Enquanto Gonçalo olhava para cima e buscava fotografias em planos mais amplos, Marta olhava para baixo e observava os detalhes, ela os tocava, registrando também o seu toque a fotografar sua mão. É perceptível que há uma exploração visual destes elementos, pois eles também recorrem a baixa visão naturalmente, mas a apreensão do lugar era sensorial ao ser conduzido pelo sentir e suas percepções.

Este dia de inverno estava agradável, e sem a presença das nuvens nubladas no céu conseguimos apreciar o sol que timidamente nos aquecia. Reparar no clima, no ar e na temperatura do ambiente é uma atitude intimamente relacionada com a fotografia sensorial. Recordei um texto de Tessler (2003) ao narrar a chegada de Bavcar em Porto Alegre - Brasil, cuja a autora aponta o comentário do fotógrafo "Aqui há um ar com mais qualidade do que em São Paulo" (Bavcar citado por Tessler, 2003, p.07), e a autora continua "Pelo ar e com o vento chegam muitas informações que Bavcar precisa para dar contorno às suas sensações" (Tessler, 2003, p.07).

Este primeiro momento de criação fotográfica lembrou-me uma conversa com o fotojornalista brasileiro, Alex Silveira. Silveira tem baixa visão e elaborou mecanismos próprios para relacionar-se com imagens. Silveira nasceu com catarata no olho direito, mas foi um tiro de borracha disparado pela Polícia Militar de São Paulo que o fez perder a visão no olho esquerdo[19]. O episódio aconteceu nos anos 2000, quando o fotógrafo realizava a cobertura imagética de uma manifestação popular.

Após o acontecimento, Alex Silveira (2022) relata que sua fotografia mudou totalmente. Se antes atuava no campo factual e esportivo, com uma técnica que prezava pela velocidade e destreza, atualmente produz imagens que o próprio nomeia por contemplativas, voltadas para o meio ambiente e fauna. Neste sentido, Silveira produz uma fotografia instintiva[20], conduzida pelo olfato e audição principalmente. Imerso na natureza, em meio às árvores, animais e à floresta, ele consegue perceber a direção dos sons que ouve, e só depois desvia seu olhar.

O pouco que consegue enxergar corresponde às luzes, sombras, cores e formas. Contudo, os detalhes não ficam nítidos, como se existissem manchas desfocadas e poucas zonas com informação visual. Para o fotógrafo, muitas das suas imagens são incitadas principalmente pela audição, os demais estímulos são as mudanças de luzes refletidas a partir da movimentação dos animais. "Eu não enxergo o foco cravado, mas eu sinto que a imagem meio que estabiliza. Consigo sentir a falta de nitidez antes, a falta de nitidez depois, e eu consigo ver a hora que isto muda", afirma Alex Silveira.

Para compreender como esta criação acontece, Silveira (2022) relata que ouve os sons dos macacos na floresta, posiciona-se de acordo com este estímulo e com paciência espera o movimento deste animal. Ele não sabe como é a aparência deste macaco que busca fotografar,

[19] Em diálogo concedido à autora da pesquisa, em 17 de janeiro de 2022.
[20] As fotografias produzidas por Alex Silveira podem ser encontradas neste link: www.instagram.com/fotografoalexsilveira/

mas percebe seu volume pelas cores e capta seu movimento a partir dos sons e das variações de raios de luzes rebatidos nas folhas das árvores.

Em seu processo criativo, há uma pesquisa prévia do local, das condições climáticas que também oferecem informações pelo olfato, ele conhece o horário, mas também o sente pela temperatura na pele. Alex Silveira já fotografava antes de perder a visão, logo tem um maior domínio técnico do equipamento, e a partir das informações mencionadas consegue configurá-lo, por exemplo, Silveira calcula mentalmente a relação entre a velocidade do obturador, abertura do diafragma e ISO. A produção fotográfica e o relato de Alex Silveira faz perceber que suas imagens tratam de uma representação na mente, mas também são fruto da relação com o corpo físico, com o movimento, o gesto, a expressão e as sensações. Neste panorama, a corporalidade é condição de compreensão e expressão.

Na continuidade da vivência fotográfica junto ao grupo do NAI.UP, em um momento posterior, António e Sandra juntaram-se a nós, e seguimos em direção ao Jardim da Pena[21]. Lá, todos ficaram livres para registrar o que despertasse seu interesse, desta forma, as fotos produzidas registram pequenas flores nas cores branco e rosa que destacam-se pelo contraste com o verde das folhagens; texturas da natureza orgânica que foram exploradas em plano detalhe, e as edificações de concreto que foram capturadas sobretudo com o smartphone apoiado em alguma base, como muretas e bancos, produzindo imagens que também exploram as linhas do pequeno Jardim.

Ao lado deste espaço havia um edifício em construção, então António o explorou auditivamente, fotografando os sons das máquinas e da ação humana a martelar algo. Neste mesmo sentido, ele também fotografou a passagem de um avião no céu.

Notório observar que os próprios participantes fotografaram uns aos outros ao ter a experiência, o António pediu a Sandra para sentar-se no banco e recorreu às linhas do assento para fotografá-la, Gonçalo capturou a Marta a fotografar de forma mais espontânea e a Sandra procurou criar registros de todos, de forma mais natural ou pousada. Nesta ação, ninguém recorreu à contagem de passos para capturar fotografias de retrato, o que me conduz à reflexão sobre autenticidade e individualidade em seus métodos criativos.

No dia seguinte, junto ao grupo da ACAPO|Porto fomos fotografar no Palácio de Cristal, local escolhido por todos(as) em comum acordo. Como este grupo era maior e o espaço também, para esta vivência contei com a colaboração e presença da minha orientadora,

[21] Propus realizarmos a experiência em locais que despertassem a curiosidade do grupo, como jardins mais amplos ou espaços ainda não explorados por eles. A perspectiva de vivenciar essas ativações em contextos desconhecidos era animadora. No entanto, o NAI.UP informou que não seria possível contar com transporte fornecido pela instituição. Diante disso, adaptamos a atividade para espaços na Faculdade ou em suas proximidades, permitindo ao grupo uma releitura de ambientes já conhecidos.

Cristina Ferreira e uma colega de doutoramento, Beatriz Duarte. Antes de realizarem o acompanhamento conversei com elas para explicar que o auxílio acontece, principalmente, em prol do deslocamento e mobilidade, e que ele é requisitado. Comentei também que era costume eu realizar a descrição das imagens após a captura, e por esta razão, elas poderiam ser solicitadas para esta ação também. Mas, neste ensaio de fotografia sensorial, os participantes estavam livres para produzir suas imagens como bem desejasse, da forma que eles julgassem pertinente. A Cristina e Beatriz já acompanhavam meus relatos ao longo da investigação, por isso estavam familiarizadas com a temática e experiências pregressas.

No dia da vivência, nos encontramos na sede da ACAPO|Porto e de lá nos dirigimos todos(as) juntos(as), com exceção da Cristina que nos encontrou na entrada do lugar[22]. O espaço não era um completo desconhecido para os coautores, eles já o conheciam em outras ocasiões e épocas. Contudo, alguns o visitaram poucas vezes ou há bastante tempo. Desta forma, confeccionei um mapa tátil simples do lugar, recorrendo à mesma metodologia da placa de foto tátil a partir das fotografias de João Maia, por meio da escrita em relevo. Então, iniciamos a vivência com esta leitura do espaço e do formato da edificação principal, o pavilhão Rosa Mota.

Decidimos caminhar até o pavilhão, ao chegar lá realizei uma breve descrição do lugar e nos deparamos com um grande letreiro azul com a palavra *Porto*. Perguntei se eles queriam fotografar uns aos outros neste ponto, já que esta é uma fotografia comum aos visitantes. Animados, nos separamos em trio e as duplas de participantes se fotografaram. Nesta ação, eles escolheram realizar a contagem de passos. Enquanto o Sr. Mário e a D. Sameiro se fotografaram, a Maria da Luz e Isabel capturavam a ação dos colegas, como um *making of* da experiência. Após estas tomadas, também fotografaram a edificação do pavilhão, que no momento da vivência, encontrava-se à frente do sol e a situação foi percebida pela mudança de luz e calor na pele.

Em sequência, caminhamos até o jardim da entrada principal e neste momento nos separamos de acordo com os desejos e curiosidades dos participantes: a Cristina acompanhou a Maria da Luz, a Beatriz esteve presente com a Isabel e eu andei com o grupo D. Sameiro e Sr. Mário, que almejaram fotografar sobretudo o som da água produzido por uma fonte, e algumas texturas de árvores e folhagens que encontravam-se no nosso caminho. Eles não realizam ângulos diversos e para produzir as imagens guiavam-se pelo movimento de encostar o aparelho no nariz e projetar para frente. Este método não foi compartilhado por mim, só percebi que eles o faziam neste encontro.

[22]A ACAPO|Porto responsabilizou-se pelo transporte dos participantes para esta ação.

Já a Isabel procurou fotografar flores, arbustos e uma escultura feminina. Ela também ficou interessada pelo som da fonte e das aves que ali estavam, como galinhas, pavões e patos. E a Maria da Luz além dos sons da fonte e das aves, em especial de um pato que mergulhava na água, procurou fotografar texturas em plano detalhe: do caule das árvores, de folhas e galhos. Ela segurou um galho com folhas e reconheceu o formato e aroma de sua infância, contente, fez várias tomadas desta memória. Interessante perceber neste último exemplo, que a Luz não desejou apenas guardar uma imagem fixada no suporte, ela procurou criar a memória da experiência vivida no momento do disparo a partir da sua memória ativada. Há uma relação tempo e memória que afeta nossa forma de ser e estar no mundo, inclusive nosso envolvimento com a fotografia.

Valoroso também é perceber o desejo de fotografar texturas, imagino que pela relação direta com o toque, bem como pela experiência pregressa na vivência de natureza morta. Existe nestas imagens uma liberdade iconográfica, sem um referente, que não pretende informar um fato ao ocupar-se de uma narrativa tátil sensorial. Estão, para mim, próximas à produção de Arthur Omar (2014) na publicação *Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção*, cujo existe uma defesa para observar o próprio ato de perceber.

Estas imagens também me remetem ao relato fotográfico e textual de Didi–Huberman (2017) em *Cascas*. Não apenas porque explora cascas de árvores para olhar e ler algo jamais escrito, mas por interrogar seu próprio ato de olhar, num jogo entre concentrar e dissipar o campo visual. O autor faz uma visita a Birkenau/Auschwitz e no decorrer desta experiência, tomado pela história do lugar, produz fotografias apressadas, sem preocupações técnicas, ele diz “fotografei praticamente qualquer coisa às cegas” (2017, p.33). Mas o fato de não recorrer ao visor, não significa que há uma produção fotográfica pensada, corpórea, sensorial.

Diante da estrada vazia e dos crematórios II e III soterrados em Birkenau/Auschwitz, Didi–Huberman se questiona “Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver?” (2017, p.40). O autor responde “Certamente não” (Didi–Huberman, 2017, p.40), e diante da ausência de uma realidade claramente visível ou legível para o consumo do testemunho, o autor indica um caminho “nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo” (Didi–Huberman, 2017, p.61).

Na vivência fotográfica junto ao grupo da ACAPO|Porto, as fotografias não foram conduzidas pelas as linhas dos elementos estruturais presentes no ambiente, como fizeram os participantes do NAI.UP. Porém, apresentam semelhanças pelo apreço aos detalhes, texturas e sons concebidos no local. As imagens fotográficas capturaram um visível, mas também um

aspecto invisível da fotografia sensorial. Em uma relação entre o que podemos ver e o que está para além da percepção direta, como nos faz pensar Merleau-Ponty (2003), pois o mundo vai além da nossa compreensão imediata, e há significados no invisível que influencia o visível.

Percebe-se que as experiências fotográficas advém de uma relação do corpo com o espaço, do caminhar com a paisagem, do sentir com a memória. Ao longo dos encontros, os participantes foram estimulados a perceber o entorno, mas também a se perceber, como um *ver* ao sentir. Relembro um pensamento de Kominsky (2013) que expõe que há um ambiente que é apreendido sensorialmente, que não é capturado em sua totalidade visível, pois "há uma grande distância entre o que surge ou se encontra à frente dos nossos olhos e o que é efetivamente captado e compreendido ou ressignificado" (Kominsky, 2013).

Os participantes apreenderam um novo significado para os espaços a partir da vivência fotográfica, experimentaram caminhar, tocar, ouvir, cheirar e ver com o filtro da fotografia. Eles recorrem também ao uso do sistema cinestésico, já que a orientação espacial estava aflorada por meio do equilíbrio, velocidade dos movimentos, dos ventos, orientação corporal, entre outros. Desta forma, as imagens produzidas configuram-se como parte do processo confluente entre o corpo e a mente, em que a percepção não esteve à serviço da mente, mas como parte constituinte da experiência. Os participantes ocupavam os espaços com suas corporalidades e pensamentos, eles eram ativados pelo ambiente, pela sensorialidade aflorada, mas também pelas vivências pregressas, pelo conhecimento compartilhado, pela memória e histórias particulares e, assim, respondiam com suas criações imagéticas.

Há um corpo enquanto meio de existência, de interpretação, construtor e possuidor de significados sociais e culturais. Corpo este que vai além da fisicalidade, sendo meio de expressão e comunicação, configurando-se como uma interface fundamental entre o indivíduo e o mundo. É este mesmo corpo que transmite informações sobre identidade, cultura e experiência humana (Le Breton, 2016).

E em toda esta experiência, um artefato possibilitou a materialização das imagens, com a câmera foi possível capturar alguns dados a serem apresentados e refletidos. Por isto, importa observar o que o aparelho fotográfico possibilita e o que ele restringe (Flusser 2013; 2008). Muitos dos fotógrafos com deficiência visual apresentados nesta investigação recorrem às câmeras profissionais ou semiprofissionais, João Maia ganhou da marca *Canon* uma câmera com acessibilidade, protótipo raro. Poucos fogem a regra, Bavcar prefere o analógico e Nigenda utilizava uma câmera compacta. Na exceção encontra-se Aliu Baio que atualmente

fotografa com o seu smartphone, mas já relatou que adquiriu uma câmera profissional para lançar-se em novos desafios. Mas, e os participantes desta pesquisa?

Em todos os encontros recorremos às câmeras presentes nos smartphones de cada um, a escolha foi dialogada e consensual. No início apresentei a possibilidade de experimentar equipamento profissional, apenas Fábio teve curiosidade e utilizou apenas em uma vivência. Como já explicitado, fazia sentido ao grupo produzir imagens com o aparelho que estava presente em seu cotidiano e que permitisse o uso em outras ocasiões com mobilidade e usabilidade, além de conter tecnologias assistivas por meio do modo de acessibilidade e de aplicações específicas como o *be my eyes*, *seeing ai*, etc.

Há nestes equipamentos uma pré-configuração para os ajustes técnicos em prol de uma fotografia com exposição balanceada, isto é, nem subexposta ou superexposta, com isto não é necessário preocupar-se com tais configurações. Tal fato permite uma maior liberdade em prol da narrativa e sensorialidade poética, mas também impõe tais formatos técnicos. Tal cenário me fez refletir sobre a programação destes dispositivos técnicos.

Para Flusser (2013), o aparelho fotográfico é um instrumento que encontra-se programado e "as superfícies simbólicas que produz, estão, de alguma forma, inscritas previamente ("programadas", "pré-escritas") por aqueles que o produziram" (2012, p.13). Sua função é produzir, automaticamente, fotografias, e o fotógrafo que foi emancipado do trabalho torna-se liberto para brincar com o aparelho, ele esforça-se para descobrir potencialidades ignoradas. Contudo, as imagens técnicas e a própria programação podem transformá-lo em funcionário ao seguir uma conduta pré-estabelecida.

Ainda conforme este autor, os aparelhos funcionam tão rapidamente que tornou-se impossível acompanhar seu curso, "mas eles não são suficientemente autônomos para poderem dispensar toda intervenção humana. Embora tenham eliminado as decisões humanas do seu funcionamento, eles exigem que os homens apertem teclas." (Flusser, 2008, p. 77). E neste âmbito, os indivíduos funcionam em função dos aparelhos, tornaram-se funcionários que agem de acordo com a programação, e mesmo que realizem uma nova programação dos aparelhos, tornam-se funcionários do novo ciclo. Então, o homem enquanto indivíduo disperso e distraído pelos aparelhos foi programado por eles e perdeu o controle sobre eles. Flusser (2008) aponta como uma saída possível o diálogo sobre os aparelhos, numa espécie de consciência da programação.

Neste panorama, reflexiono que em épocas de aparelhos automáticos a fazer o trabalho rapidamente, parar para reparar, isto é, observar e conscientizar é uma transgressão. Numa atividade de notar o sentir, observar-se perceptível. De fato, nas vivências fotográficas não

construímos câmeras, não jogamos com a luz ou com o tempo, não revelamos em materiais incomuns, como exemplificou Marc Lenot (2017) sobre a fotografia experimental, mas ao recusar o visor e buscar capturar o invisível por meio da ativação perceptível, os coautores distanciam-se da programação clássica do aparelho, aproximaram-se e promoveram a fotografia sensorial, distante da prática programada pelas imagens técnicas.

A arte, e neste caso a fotografia, é ferramenta para expressar a própria voz, criar seus próprios significados, descobrir-se. Não busca ofertar sentidos programados e representações *do* mundo, mas trabalhar *no* mundo, na relação entre o *pensar/sentir/fazer* (Biesta, 2017). É neste panorama que interessa-me o processo contínuo do ato fotográfico, aberto à experimentação e a percepção, para além do enxergar, para além da imagem exposta, já que "o conhecimento é um processo de seguimento ativo, de *continuar* […] conhecemos as coisas à medida que as fazemos" (Ingold, 2022, p.15. grifo do autor).

> No estudo da cultura material, o foco privilegiado foi para objetos prontos e sobre o que acontece quando eles são colhidos nas histórias de vida e nas interações sociais das pessoas que os usam, consomem ou colecionam. No estudo da cultura visual, o foco tem sido sobre as relações entre objetos, imagens e suas interpretações. O que se perde, em ambos os campos de estudo, é a criatividade dos processos produtivos que trazem à existência os próprios artefatos: de um lado, nas correntes generativas dos materiais dos quais eles são feitos; de outro lado, na conscientização sensorial praticante. Assim, processos de construção parecem ter sido engolidos nos objetos feitos; processos de visão em imagens vistas (Ingold, 2022, p.23).

Ao refletir sobre o trabalho realizado por meio das vivências fotográficas, encontro abrigo nas palavras de Ingold (2022) quando discorre que cada trabalho é um experimento "não no sentido científico natural de testar uma hipótese pré-elaborada, mas no sentido de valorizar uma ideia e segui-la para ver onde vai dar. Experimentamos as coisas e vemos o que acontece." (Ingold, 2022, p.22).

Faz-se necessário pontuar que não se opõe às análises históricas, documentais, de conteúdo ou iconográficas, por exemplo. São metodologias que possibilitam a análise e a construção do conhecimento, contudo, podem coexistir com outras formas do pensamento na confluência com o sentir e o fazer, especialmente quando compreende-se a fotografia como uma forma de perceber.

Desta forma, há neste ensaio investigativo um saber construído por meio do pensamento, do fazer, do sentir, acima de tudo pela observação das visualidades sensoriais que edificam a expansão do ver. Há um processo compreensivo sobre o percurso processual fotográfico para além da foto exposta, atentando aos processos de criação em sua diversidade, respeitando o individual, mas também o processo coletivo e colaborativo. As vivências

fotográficas geraram aproximações afetivas, poéticas e sensíveis alocadas em um processo de escuta e cuidado.

Há uma prática fotográfica provocadora das imagens do mundo, há um movimento de empoderamento e auto afirmação, como uma defesa sobre o ver em expansão na busca por redefinir os limites preconcebidos pelo discurso social no âmbito fotográfico, assim como para repensar a deficiência visual. Desta forma, compreende-se que as vivências são encontros que ativam e afetam e por esta razão, a partir delas e do conhecimento apreendido e refletido, e principalmente das mudanças que atravessam o meu eu - pessoal, profissional, investigador, artista - fica-me uma questão: Como estas experiências modificam a minha prática artística, principalmente, fotográfica?

Clique aqui para voltar ao índice ou continue para a parte quatro

DOCUMENTÁRIO FOTOGRÁFICO

- CADERNO 03 -

VIVÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

JUNTO A ANTÓNIO SILVA, FÁBIO CARDOSO, GONÇALO BIZARRO, MARIA DA LUZ, MÁRIO PEREIRA, MARTA MACEDO, SAMEIRO ÁLVARO E SANDRA CARNEIRO.

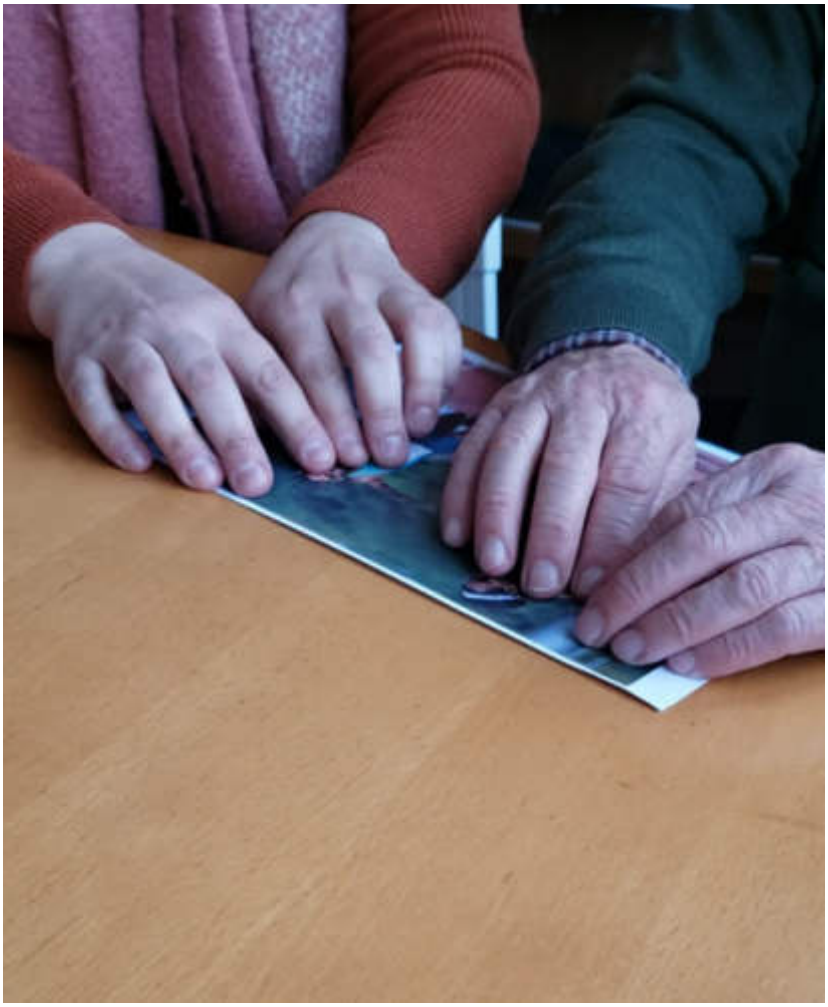


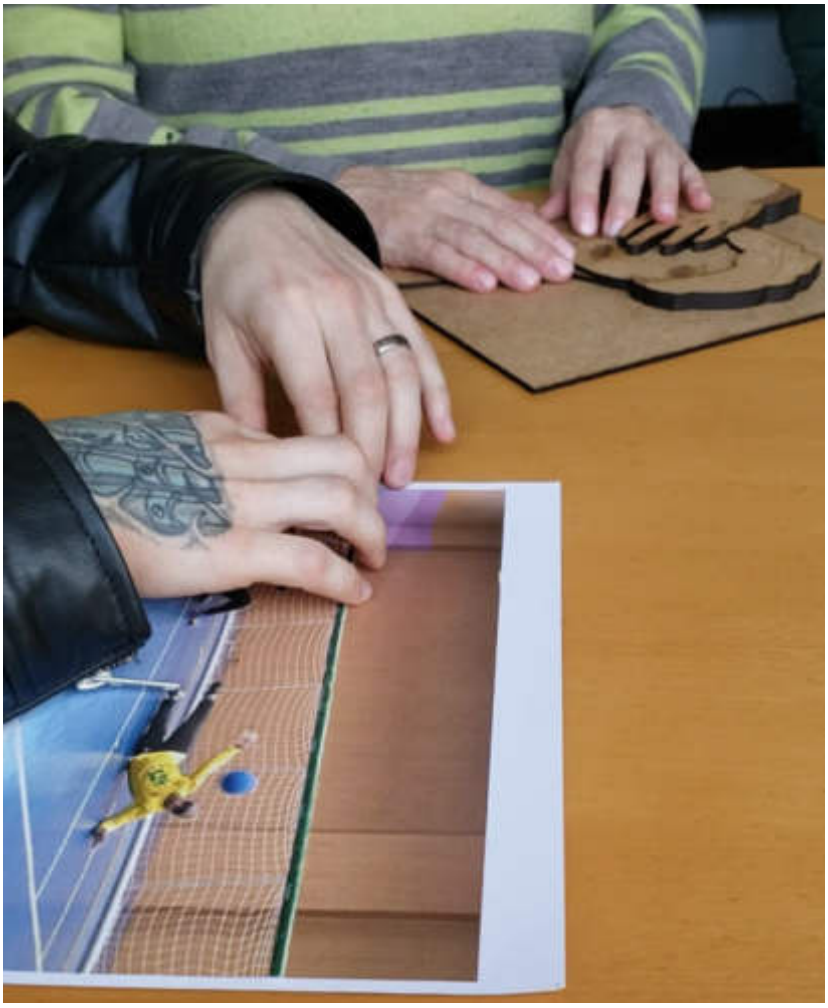
APRESENTAR PRESENÇAS

- APRESENTAR-ME, CONHECER A INVESTIGAÇÃO, AS PLACAS DE FOTO TÁTIL, OS APARELHOS FOTOGRÁFICOS, ALÉM DE APRESENTAREM-SE -



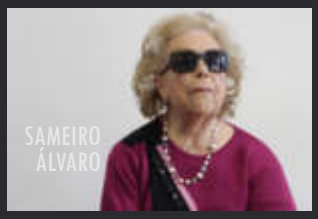
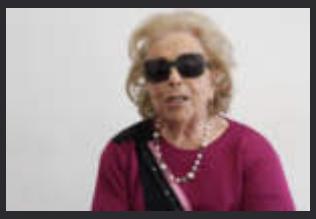
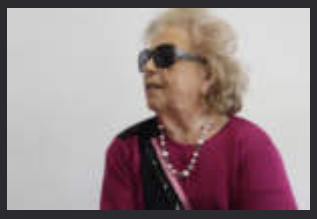
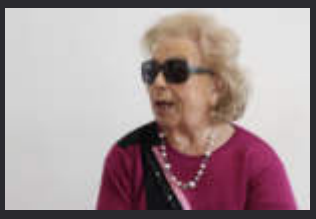
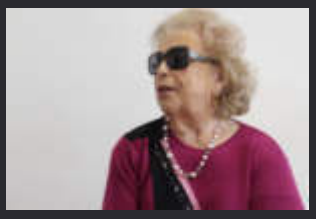


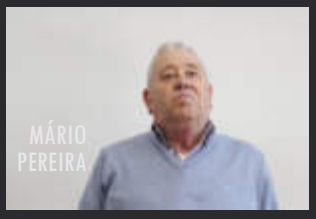
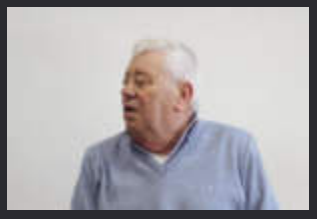


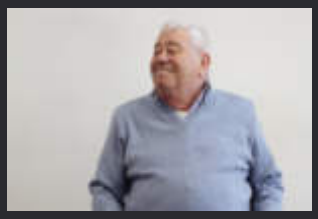





Quis saber quem sou
PEIXOTO & IRMÃO
PHOT.


SAMEIRO
ÁLVARO






MÁRIO
PEREIRA




MARIA
DA LUZ

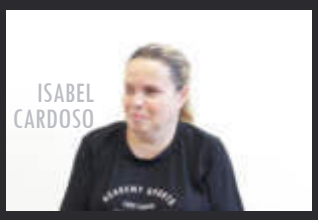
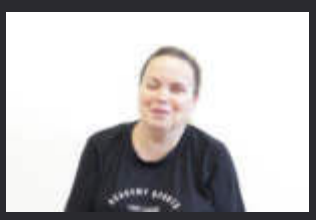


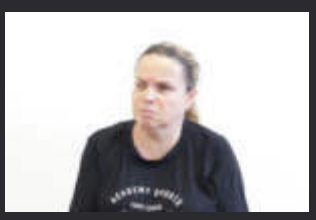




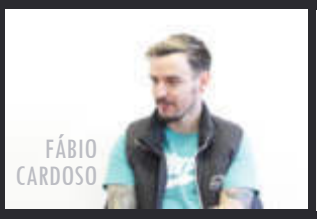
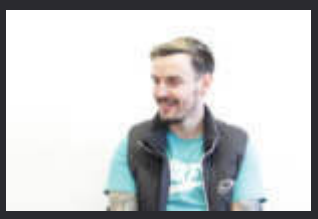
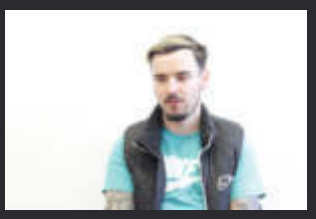
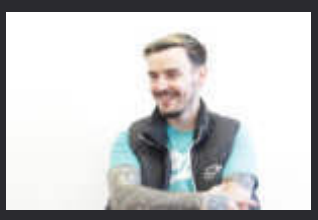
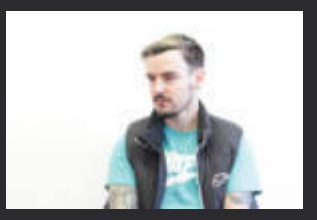
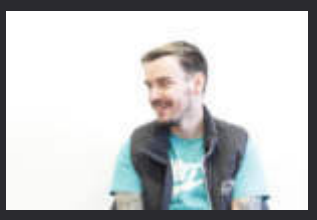





ISABEL
CARDOSO







FÁBIO
CARDOSO







ANTÓNIO SILVA
MARTA MACEDO
GONÇALO BIZARRO
SANDRA CARNEIRO



O RETRATO DAS PALAVRAS

- FOTOGRAFAR UNS AOS OUTROS E CONHECER OBJETIVAS E CAMPO DE VISÃO -



Marta por António Silva

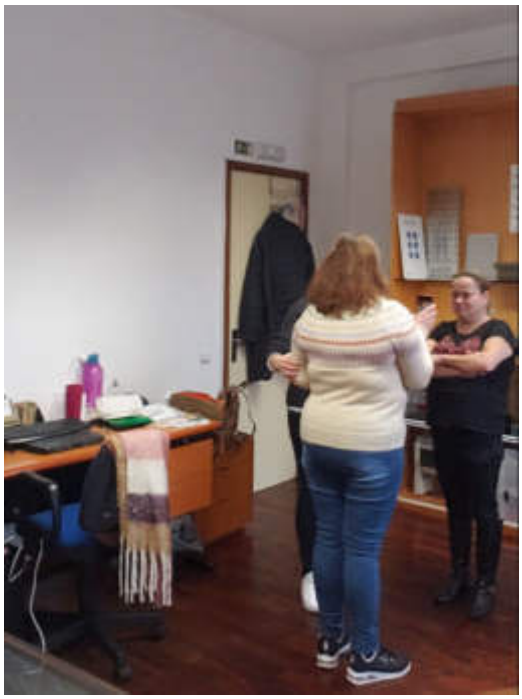


António por Marta Macedo





Isabel por Maria da Luz





Isabel por Maria da Luz

















Por Mário Pereira



O MEU EU VER

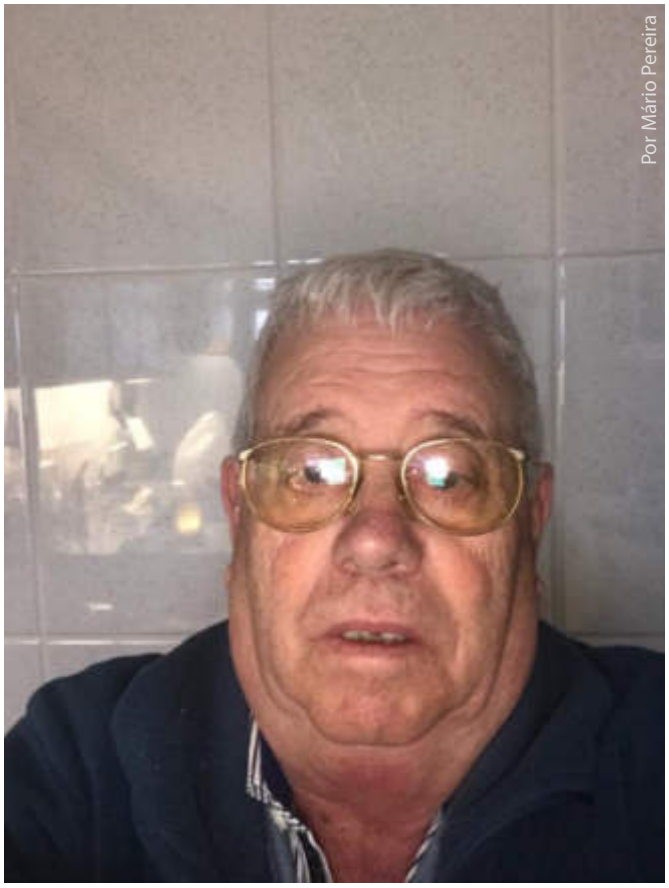
- PRODUÇÃO DE AUTORRETRATO -


Por António Silva


Por Maria da Luz



Por Marta Macedo



Por Mário Pereira



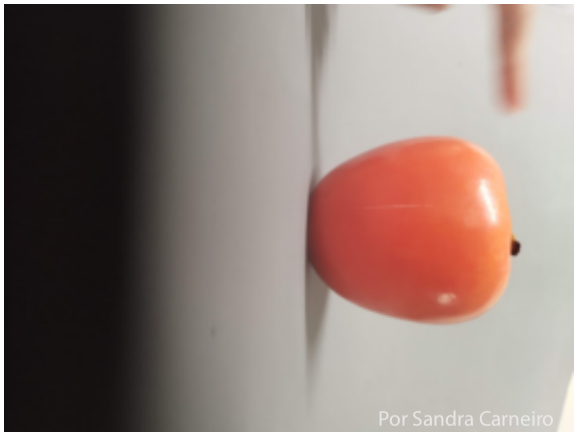




NATUREZA MORTA?

- FOTOGRAFAR ELEMENTOS ORGÂNICOS POR MEIO DOS SENTIDOS -


Por António Silva


Por Sandra Carneiro

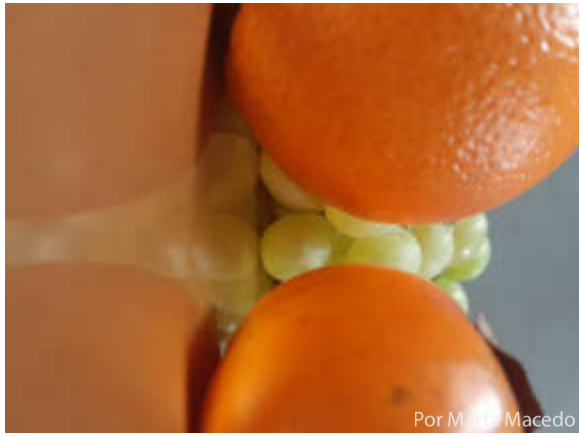

Por Maria da Luz


Por António Silva


Por Marta Macedo


Por Maria da Luz


Por Marta Macedo

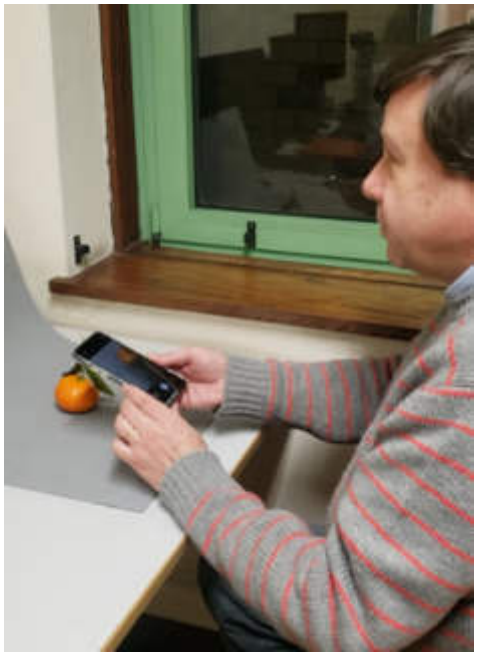

Por Marta Macedo


Por Maria da Luz







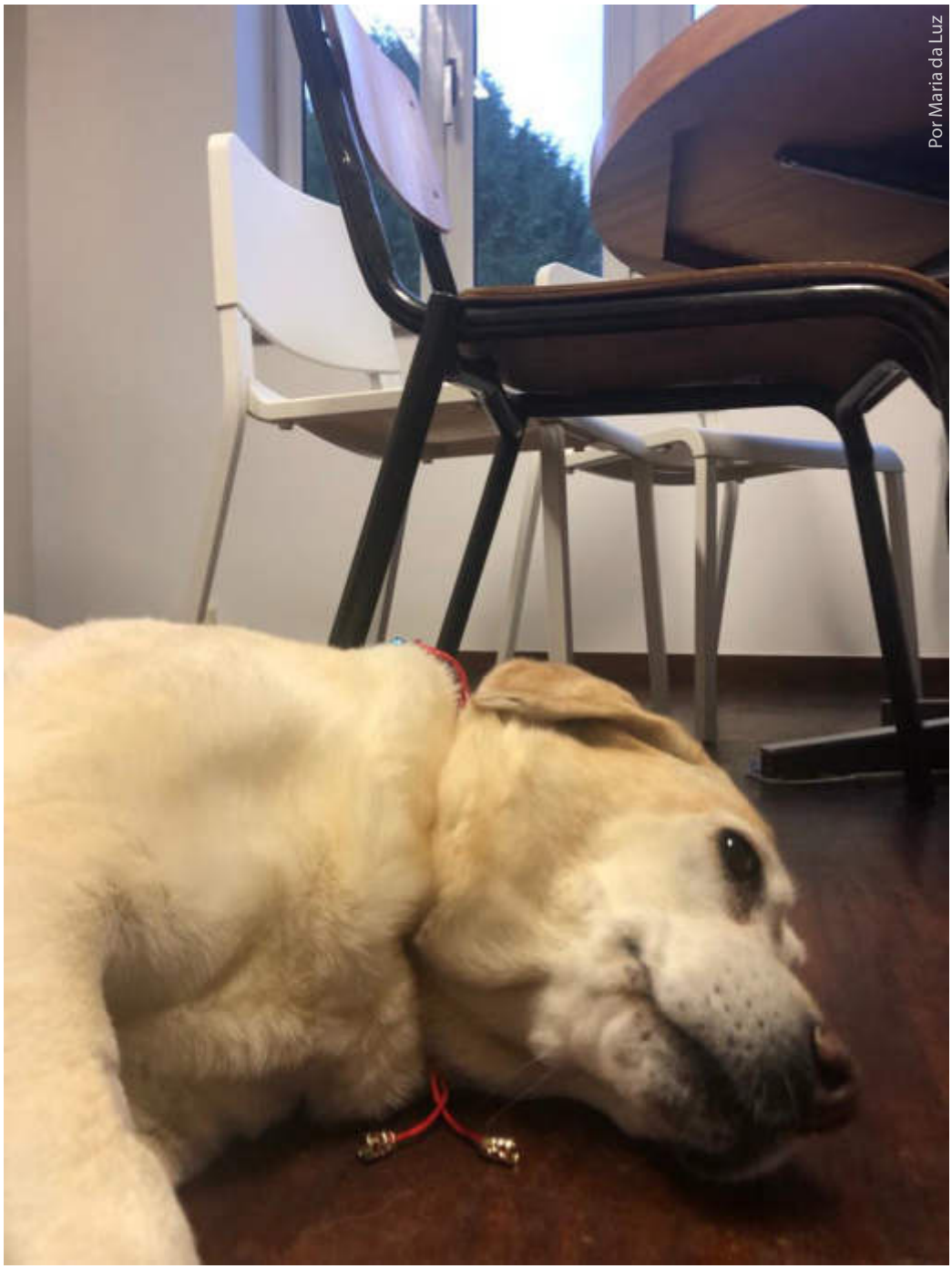






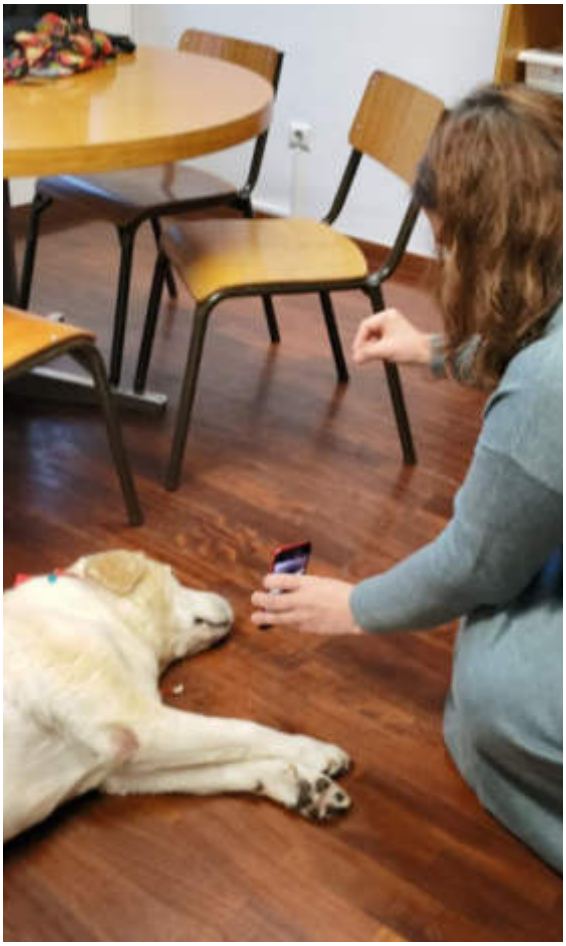
MEUS SONS E OS SONS

- PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA ATIVADA PELOS SONS DO E NO ESPAÇO -



Por Maria da Luz





Por Isabel Cardoso



Por Isabel Cardoso

Por António Silva

Por António Silva



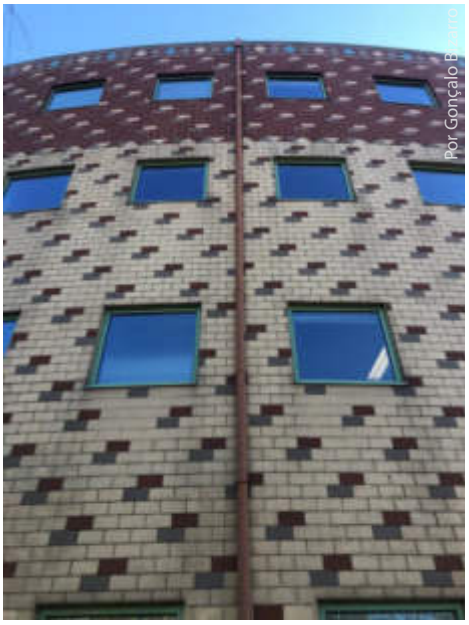
Por Maria da Luz


Por Sameiro Álvaro



ROMPENDO MUROS

- VIVENDO A FOTOGRAFIA SENSORIAL EM AMBIENTES EXTERNOS -

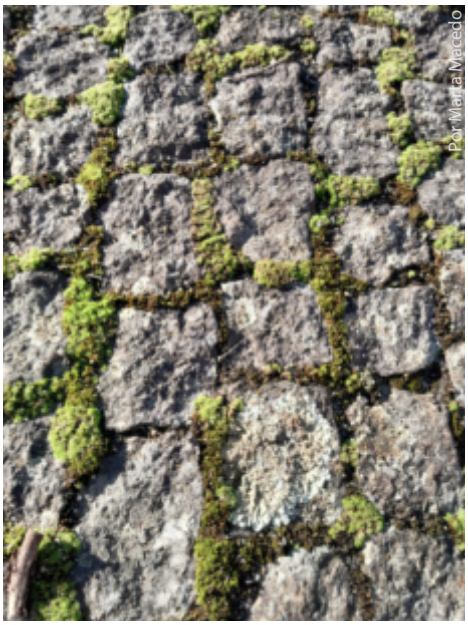

Por Gonçalo Bizarro


Por Gonçalo Bizarro


Por Gonçalo Bizarro


Por Marta Macedo


Por Marta Macedo


Por Marta Macedo



Por Marta Macedo



Por Gonçalo Bizarro


Por Gonçalo Bizarro

Por António Silva

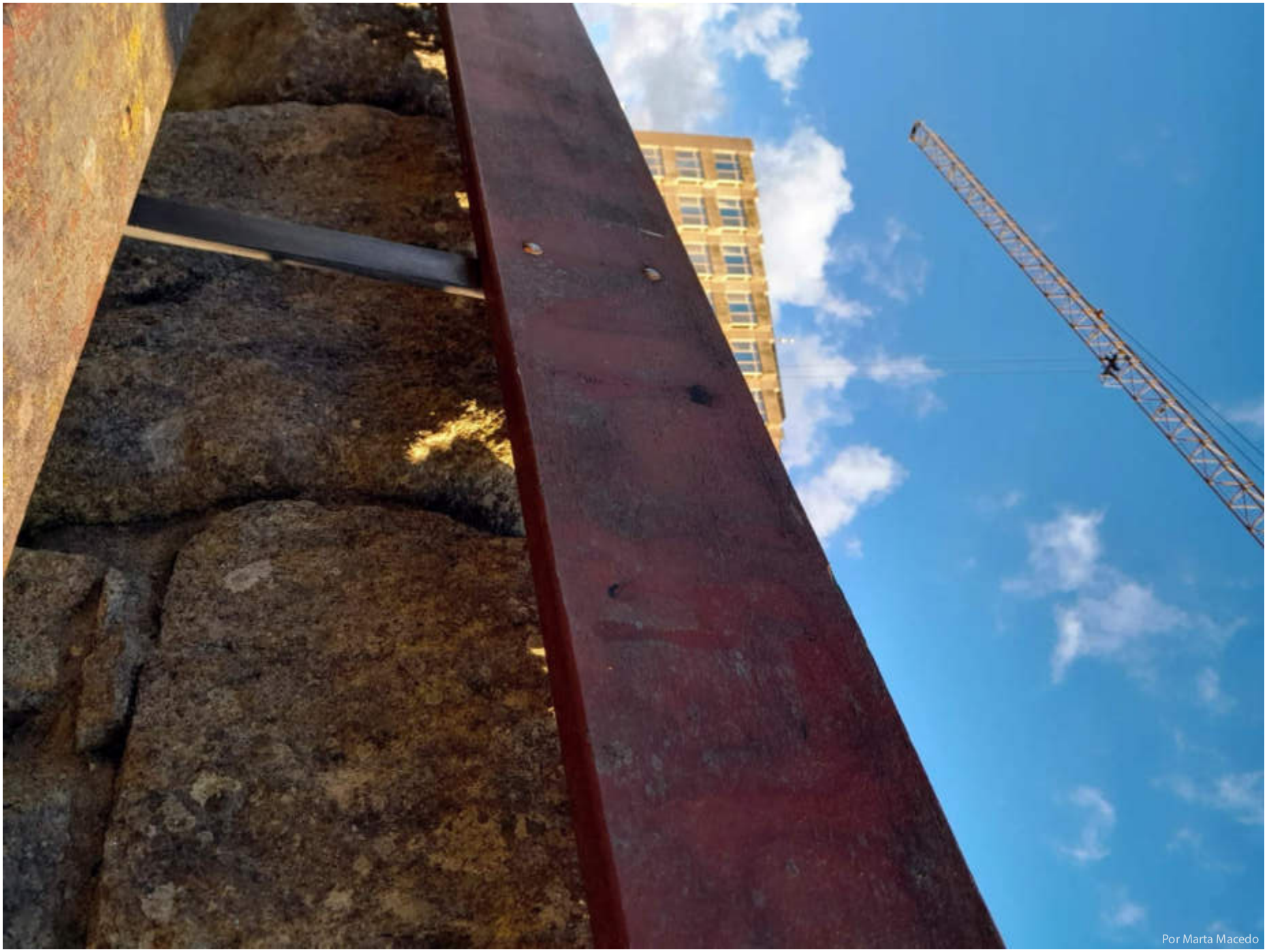
Por António Silva

Por António Silva

Por António Silva

Por Gonçalo Bizarro

Por Marta Macedo


Por Marta Macedo

Por Sandra Carneiro

Por António Silva

Por Sandra Carneiro

Por Gonçalo Bizarro

Por Sandra Carneiro









Por Mario Pereira



Por Maria da Luz



Por Maria da Luz



Por Isabel Cardoso



Por Isabel Cardoso


Por Mario Pereira

Por Maria da Luz

Por Maria da Luz

Por Isabel Cardoso

Por Mario Pereira

Por Isabel Cardoso

Por Maria da Luz

Por Isabel Cardoso







PARTE QUATRO

Vivências sensoriais artísticas, a pesquisa em mim.

A parte final desta tese foi dedicada ao relato e à reflexão sobre práticas artísticas de caráter pessoal realizadas ao longo do doutoramento, mas que não foram concebidas a cargo direto dele. Essas práticas, ao serem entendidas como experiências investigativas, revelam uma profunda inter-relação com as atividades doutorais do período. Tal interação evidencia um imbricamento entre os dois universos: o artístico e o investigativo, gerando uma dinâmica de mútua influência que enriquece ambos os processos.

Observei um interesse profundo pela fotografia analógica, especialmente pela experimentação proporcionada tanto no processo de captura quanto na revelação. Entretanto, foquei minha análise na participação em *takeovers*, em duas produções fotográficas sensoriais e em três exposições decorrentes, utilizando-as como fontes fenomenológicas e epistemológicas para a construção da reflexão. Conforme indicado na metodologia, a abordagem teórica desenvolve-se a partir dos encontros, estruturando-se por meio de descrições detalhadas, seguidas de análises e interpretações que se entrelaçam no desenrolar dos eventos. Descrição, análise e interpretação não apenas coexistem, mas também se alimentam mutuamente, resultando em uma teorização emergente, orgânica e processual.

Diante desta perspectiva sobre pensar a dualidade experiência/sentido, reflexiono sobre a articulação da experiência no processo de significação, desperto a atenção para as relações e inter-relações que fazemos entre nós, o outro e o mundo. “O sensível é o tecido da experiência, as maneiras de perceber e de ser afetado” (Moriceau e Paes, 2014, p.109). Em que o pensamento desses autores me inquieta pelos quatro níveis, interconectados, de contato e de inteligibilidade. São eles: A *percepção* – sensação experimentada imediatamente pelo nosso corpo; O *sensível* - o modo de perceber e ser afetado de maneira individual ou coletiva; O *sentido* – o esforço para conferir uma inteligibilidade à situação, tornando compreensível a experiência vivida; E a *significação* – atribuição de sentido à experiência nomeada e classificável (Moriceau e Paes, 2014).

Com a realização desta análise, torna-se evidente como a pesquisa doutoral influenciou as obras artísticas que desenvolvi, ao mesmo tempo em que essas mesmas obras orientaram e enriqueceram o percurso investigativo. Nesta confluência, solidifica-se minha formação doutoral, profissional e pessoal ao longo de três anos[1]. Encontra-se aqui uma reflexão de como a investigação me atravessou e materializou-se por meio de exercícios perceptivos e ensaios que traduzem meu sentir. Desta forma, apresento um relato de criação experimental, disposto de forma cronológica e espontânea, que é também uma reflexão sobre o sensorial, o tempo, a memória e o aparato técnico.

4.1 *Cartografia de textura nós.* *Takeover* lugar do monte, Ovil.

Castro do Ovil, 09 de outubro de 2022.
Freguesia de Paramos, Município de Espinho,
Distrito de Aveiro, em Portugal.

À convite de Beatriz Duarte, Inês Moreira e Pedro da Silva participei do *Takeover lugar do monte, Ovil*, ação integrante da pesquisa doutoral em curso de Beatriz Duarte e também de Pedro da Silva[2]. Compreendido como um método investigativo, os pesquisadores promoveram o *takeover* a fim de reunir artistas para que, de forma colaborativa, coletiva ou individual, pudessem observar, questionar ou responder criativamente às ativações provenientes da vivência com um local escolhido, neste caso, a estação arqueológica Castro do Ovil. Tal ensaio não buscou a produção de obras finalizadas, pois centrava-se no processo experimental e expressivo dos artistas, estes por sua vez, estavam livres para recorrer às diversas linguagens artísticas e seus hibridismos, conforme seus interesses, questionamentos e práticas.

Segundo os proponentes da ação, Silva; Moreira e Duarte (2023), trata-se de uma prática transdisciplinar de arte/arqueologia que possibilita aos arqueólogos e artistas um fortalecimento dos seus trabalhos investigativos e performáticos. Desta

[1] O doutoramento foi desenvolvido ao longo de quatro anos, sendo que o primeiro deles ocorreu durante o período da pandemia de Covid-19, por esta razão, foi atravessado por restrições impostas pelo isolamento social e pelo sistema de aulas à distância.

[2] A tese doutoral de Beatriz Duarte tem como título *Heranças Contemporâneas Ressignificadas: Estratégias de curadoria situada e mediação artística de fragmentos de passados recentes* alocada no programa em Educação Artística (Universidade do Porto/FBAUP), já a tese doutoral de Pedro da Silva, chama-se *Arqueologias da Presença em Passados Simulados: Vestígios da Paisagem Proto-Histórica entre os rios Douro e Ul-Antuã* pelo doutoramento em Arqueologia (CEAACP/FLUCoimbra).

forma, oportuniza reflexões sobre a história materializada e proferida, os dispositivos selecionados, sobre representações, tempo e corporalidades. Além de questionar arquiteturas construídas e simbólicas.

> A curadoria de arte/arqueologia apresenta novas possibilidades para experimentar com o presente e o passado. Os gestos performativos na arte e na arqueologia desafiam perspectivas hegemônicas e ampliam as ferramentas para trazer à tona narrativas, presenças e ausências (Silva; Moreira e Duarte 2023, p.32, tradução nossa)[3].

Imersos neste cenário e para a promoção da experiência, os artistas receberam previamente um documento informativo quanto ao contexto histórico do local (Anexo A), que fora produzido, principalmente por Pedro da Silva, arqueólogo. Neste arquivo é possível compreender um pouco da história da vila proto-histórica de Ovil, enquadrada por uma formulação historicista da era pré-clássica, descoberta apenas na Guerra Fria, em 1981. O texto ainda relata a transformação do Castro em uma fábrica de papel em 1836, que encerrou suas atividades no ano de 1970 e teve seu território vendido à Câmara Municipal de Espinho em 1985, atualmente compreendido como sítio arqueológico.

Confesso que o documento não foi lido previamente. Eu não conhecia o lugar, tinha apenas algumas referências imaginativas por meio de uma conversa com a Beatriz Duarte no ato do convite, entretanto já havia criado mentalmente minhas visualidades que exploravam texturas, logo, existia um percurso criativo imaginado e a leitura do arquivo poderia contaminá-lo, modificá-lo ou perder a gênese primária da criação. Assim, tal narrativa histórica do lugar ficou guardada mais uma vez, sendo acessada dois anos depois, no momento da escrita deste texto.

O *takeover* aconteceu em 09 de outubro de 2022 e contou com investigadores e/ou artistas visuais, arqueólogos, performers e observadores. Foram seis artistas convidados: eu, Flora Paim, Ana Rocha, Martín Hernández Molin, João Gomes Gago e a própria Beatriz Duarte, que produziram desenhos, fotografias, performances, gravações sonoras, esculturas e pinturas, *com* e *pela* exploração e intervenção do espaço. Para os pesquisadores, o *takeover* foi:

> um "evento" de conhecimento em que pesquisadores de campos distintos e níveis variados de reconhecimento espacial foram convidados a ocupar, (re)descobrir e

[3] Do original: “Curating art/archaeology presents new possibilities for experimenting with the present and the past. The performative gestures in art and archaeology challenge hegemonic perspectives and expand tools for surfacing narratives, presences, and absences”.

> experimentar as ruínas arqueológicas e pós-industriais de Ovil, juntamente com sua natureza circundante. Por meio de momentos de deriva e assentamento no espaço, os participantes investigaram e experimentaram através da performatividade e relacionalidade humana com o lugar e nele, resultando na produção de imagens, intervenções efêmeras, respostas corporais, registros fenomenológicos, entre outros. Eles também imitaram a performatividade intrínseca e a materialidade mutável do lugar, que age e se transforma diariamente além de nossa presença. Seguindo os caminhos de pedra que conectam os vestígios proto-históricos à fábrica do século XIX, os participantes coreografaram suas ações no local e conduziram pesquisas motivadas por suas próprias curiosidades e questionamentos. Novas/outras narrativas foram encenadas e articuladas, ressignificando os discursos e práticas institucionalizadas que regem o sítio arqueológico (Silva; Moreira e Duarte 2023, p.32, tradução nossa)[4].

É relevante destacar que esta foi a minha primeira experiência com este método de investigação e que, de maneira não intencional, acabou por integrar-se à minha própria tese. Tal fato ocorreu devido à sua realização coincidir com o período de estudo e produções das placas de fotografias táteis, resultando em uma inter-relação entre ambas as experiências. Tal contaminação e mútua influência justificam a reflexão acerca do processo de produção/investigação da obra *Cartografia de texturas de Nós*, resultante do *Takeover lugar do monte, Ovil.* Inicio aqui meu relato pessoal:

Chegamos ao local no início da manhã e após um breve momento espontâneo para conhecer todos os participantes, o Pedro da Silva nos convidou para uma "visita guiada" ao local, caminhamos juntos enquanto o Pedro comentava a história do Castro. Mas, de forma dispersa, os participantes exploraram o local, caminhando, dialogando e observando as arquiteturas, como um *re.conhecimento*. Como a minha percepção tátil estava aflorada, aproveitei este momento para tocar e ser afetada pelo espaço, destinando minha atenção às construções rochosas. Confesso que não estive muito atenta às palavras históricas e arqueológicas, interessava-me sentir o espaço sem guia, não sobre o que foi ou o que é, mas como o lugar me toca sensivelmente.

As minhas visualidades pré-concebidas referiam-se ao processo de transferência da textura presente nas pedras por meio do contato e fricção com o papel que levei comigo. Assim, imaginei transpor o formato das rochas para o papel conforme pressão das mãos, para depois imprimir graficamente imagens fotográficas que faria da própria

[4] Do original: "Thus, Takeover was an "event" of knowledge in which researchers from distinct fields and levels of space recognition were invited to occupy, (re)discover, and experiment with the archaeological and post-industrial ruins of Ovil together with its surrounding nature. Through moments of drifting and settling in space, the participants investigated and experimented through human performativity and relationality with and in place, resulting in the production of images, ephemeral interventions, corporeal responses, phenomenological recordings, and others. They also mimicked the intrinsic performativity and changing materiality of the place, which acts and transforms beyond our presence on a daily basis. By following the stone pathways from the proto-historical remains to the nineteenth-century factory, the participants choreographed their actions in place and conducted research motivated by their own curiosities and inquiries. New/other narratives were enacted and articulated, resignifying the discourses and practices that are institutionalized and govern the archaeological site."

textura. Imaginei também colocar o papel em contato com a água do rio - que comentaram sua existência - além de recolher à alguns elementos da flora para criar uma impressão botânica/*eco-print*.

Nenhuma destas pretensões aconteceram. Fiz alguns testes com papel vegetal de diferentes gramaturas e com papel *Hahnemuhle* (*sumi-e* 80g) - sugestão de João Gago -, mas percebi que a textura tátil que foi transposta para o papel se perderia com o passar da folha nos rolos de impressão maquínicos. Além disso, não existia um acesso ao pequeno corrego do rio que passava perto das ruínas da fábrica. Então, o Pedro mostrou-me alguns materiais que levara consigo e interessei-me pelas barras de carvão vegetal para desenho, decidi realizar desenhos a partir do decalque da superfície das pedras.

O carvão ou qualquer outra forma de tinta não foi depositada na pedra em si, como um processo de litografia por exemplo, o meu procedimento se dava pelo contato do carvão com a folha de papel que estava pousada sobre a pedra, desta forma a textura da base além de marcar o papel, também criava volumes que o grifo do carvão captava. Esta técnica pode ser chamada de *frottage,* que consiste no decalque de uma superfície texturizada ao sobrepor uma folha de papel, por exemplo, e friccionar/"esfregar" com algum material de desenho para transferir os padrões da superfície para a folha[5].

Nesta altura, eu já havia produzido as placas de fotografia tátil a partir das fotografias de João Maia e Evgen Bavcar, e estava em pleno processo de estudos táteis e perceptivos junto aos experimentos com as fotos táteis a partir das imagens de Gerardo Nigenda e Marta Coutinho (descritas e refletidas na parte dois desta tese). Logo, reparar e ler diferentes texturas me interessava, principalmente observar as diferenças ao toque. Exercício que fiz exaustivamente.

Os estudos da fenomenologia da percepção com os textos de Merleau-Ponty (2017; 2003; 1994) me inquietava imenso, refletia na percepção como nosso primeiro contato com o mundo e buscava desapegar-me das interpretações e ordenações da matéria sensível, olhava para a minha ação e refletia as superfícies visíveis forradas pelas reservas invisíveis. Quais seriam elas?

Questionava-me: Como deixar a percepção a si mesma? Como eu posso ter uma experiência perceptiva sem racionalizar a matéria e a própria vivência? Existia um esforço por uma percepção genuína, distante do processo de ordenação, normativo, do

[5] Informação disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage

pensamento racional. Decidi livrar-me das questões. As perguntas estavam racionalizando o processo, por isto, apenas riscava o papel com a mão direita, ora com força, ora com leveza. Sentia as fissuras e rachaduras das pedras, sentia a temperatura fria. Com a mão esquerda tocava o papel contra as pedras, queria segurá-la, agarrá-la por inteiro. Demorava nas partes pontiagudas, empurrava o papel nas quinas e nos contornos das pedras.

O carvão não foi utilizado através da ponta como um lápis, mas na horizontal, recorrendo a toda sua extensão, e ao mesmo tempo que riscava o papel, deixava resquícios na minha mão que também transferia para a folha, em um processo de impressão com movimentos aleatórios, guiados principalmente pelo tato. Não almejava-se capturar a indexicalidade, são imagens que se libertam do traço da realidade, distante do referente. Elas constituem uma cartografia do gesto.

Gesto este que trabalhou com a superfície, com o volume, texturas e movimento. Como uma composição de linhas gestuais que "*saem* das coisas (inclusive dos corpos), e não estabelecem nada *sobre* elas" (Ingold, 2022, p.165). Os desenhos não apresentam significados figurativos, interessa-me o *fazer*, indo além, importava-me o conceito fenomenológico. A *sensação* promovida pelo meu tatear não ficou visível, assim como o *meu sentir* ao construir manchas e novas texturas; também não é visível as histórias guardadas e enclausuradas pelas pedras. Logo, as linhas das texturas contaram-me sensorialidades, tão particulares que não puderam estar impressas nos grafismos.

Escrever sobre tal ação me conecta ao pensamento de Derrida (2012), quando afirma que o pensamento não é exclusivamente racional, "O pensamento não se reduz nem à razão, nem ao saber, nem à consciência; há pensamento inconsciente, há um pensamento irracional, há um pensamento sem conhecimento" (Derrida, 2012, p. 84). Percebi que antecipar o acontecimento criticamente é distanciar-se do sentir, é neutralizá-lo, diminuindo nossa capacidade para gerar e absorver sensações, então, nesta expressão artística busquei distanciar-me da racionalidade da experiência/acontecimento.

Contudo, por uma ironia não programada, este processo não aconteceu livremente e de forma isolada, pois além da cartografia de texturas que acabei de descrever, o Pedro pediu-me para realizar um registro fotográfico do *takeover,* já que possuía experiência nesta área e também estava com equipamento para tal. Então, em

paralelo aos meus ensaios artísticos com o carvão e as pedras, passei a fotografar as ações dos demais artistas, numa espécie de *still e making of.*

Esta dupla atividade não me permitiu a plena concentração na minha produção/investigação artística, mas ao estabelecer uma dinâmica de alto contraste, configurou-se como uma ativação importante. Assim, desenhar pedia-me para desacelerar, parar, re.parar; já fotografar deixava meu corpo tenso, atento à movimentação dos artistas. Percebi que meu corpo respondia de maneiras diferentes às atividades, o gesto de desenhar era desprendido, sem objetivo específico; já o de fotografar era um compilado de memórias corporais que esta atividade repetitiva criou ao longo dos anos, em que movimento e gesto são programados. É como se a mão fluída fosse substituída por teclas rígidas e programadas, perdendo o movimento livre do gesto. O dedo que sentia e segurava despretensiosamente o papel e o carvão, passou a apertar de forma programada os botões em prol de técnico-imagens (Flusser, 2008).

Diante deste cenário, o processo para criar a cartografia de texturas do Ovil foi gerado imerso em uma vivência de discrepâncias, pois ao mesmo tempo em que registrava a ação dos outros artistas ao produzir um documento fotográfico factual sobre o *takeover*, meu desejo de criação não buscava nada figurativo, não almejava capturar um referente, eu apenas desejava experimentar a percepção tátil, sentí-la, tocar o lugar e ser tocada por ele. Minha visualidade me convidava a sentir as texturas, caminhar pelo espaço com as mãos atentas. Os passos estavam acompanhados do toque, tocar na terra, nas árvores, nas folhas, nas pedras. Este pensamento me conduz até o texto de Biesta (2017) quando questiona a necessidade de representação e interpretação do mundo. Para o autor:

> A ideia de que o mundo precisa ser representado, que também significa que o mundo precisa ser interpretado, decorre da observação que o próprio mundo não nos diz como ele quer ser compreendido, como quer ser conhecido. Este mundo permanece em silêncio sobre si mesmo (Biesta, 2017, p.105, tradução nossa) [6].

Desta forma, o autor nos convida para ir além do ato de interpretação - principal maneira convencionada para estamos *no* e *com* o mundo - , alterando a questão de "como posso dar sentido a isso?" para "o que isto está me pedindo?". Assim, penso nas ativações perante a experiência com um lugar que não conhecia, bem como sou afetada por uma memória recente que foi despertada pela produção das fotografias táteis.

[6] Do original: "The idea that the world needs to be represented, which also means that the world needs to be interpreted, stems from the observation that the world itself doesn't tell us how it wants to be understood, how it wants to be known. That the world remains silent about itself."

Confesso que a história do Castro do Ovil não me interessava, como dito, não fiz uma leitura do documento entregue antes, tampouco acompanhei o Pedro na "visita guiada". Deixei o lugar falar por si só, me tocar e atravessar. Da relação entre *cabeça/coração/mão* ou pensar/sentir/fazer (Biesta, 2017) interessava-me *coração/mão*, *sentir/fazer*.

Biesta (2017) junto ao pensamento de Wolf-Michael Roth, reflexiona que as discussões sobre conhecimento tendem a focar no domínio da visão e na experiência de ver, mas, pensando em outra direção, questiona o leitor a partir do toque e do sentir, no qual a textura é a maneira como a superfície utiliza o tempo de nossa exploração tátil, numa ação onde não é possível antecipar o conteúdo do toque, a menos que já se tenha visto antes. Então, ele recorre às palavras de Roth: "Para sentir por meio do toque, devo me abrir para permitir que eu seja afetado [...] Como não sei o que esperar, não posso fazer outra coisa senão permitir que o mundo aja sobre mim enquanto movo intencionalmente minha mão pela superfície do mouse pad para perceber sua textura" (Roth citado por Biesta, 2017, p.109)[7].

A reflexão caminha para ressaltar que não se pode construir a superfície, é preciso abrir-se e permitir que a superfície nos afete, já que é por meio desta ativação que o sentido do toque acontece, como a minha intenção ao tocar as pedras e imprimir suas texturas. O meu gesto busca a perturbação que vem dele mesmo, da superfície, do toque. Não procurei escolher quais rochas gostaria de imprimir no papel, eu apenas coloquei o papel no lugar mais próximo ao meu corpo e fiz a ação sem pensar.

Os papéis ficaram depositados sobre as construções arquitetônicas do Ovil durante um bom tempo de realização do *takeover*, como que absorvendo o lugar, ao estarem prensados pelas próprias pedras do espaço. Depois foram recolhidos e armazenados em conjunto. Eles foram abertos para compor - de forma digital - o documento fotográfico caderno 04, caso contrário não seria necessário esta revisitação ao material.

Para os pesquisadores e promotores do *takeover,* minha produção/investigação artística refere-se à um testemunho escrito do contato entre papel, carvão, mão e as texturas, rachaduras e fissuras das pedras, em que:

[7] Do original: "To feel by means of touch, I have to open up to allow myself to be affected [...] As I do not know what to expect, I cannot but allow the world to act upon me all the while I intentionally move my hand across the mouse pad surface to sample its texture."

> ultrapassou a abordagem predominante de interpretação semiótica e valorização dessas pedras, que encapsulam uma performatividade material trans-histórica, para se concentrar na compreensão e na percepção da coisa em si e de suas texturas. Ela criou uma impressão que é uma cópia informe e um registro contrário da pedra "original" (Silva; Moreira e Duarte 2023, p.39, tradução nossa)[8].

A partir da cartografia realizada e junto ao pensamento de Derrida (2012), compreende-se que a consciência intelectual não deve anular a consciência perceptiva. Sensações não exigem a conversão em ciência, prazeres não pedem para serem calculados. Intelecto e percepção podem conduzir o pensamento, obtendo cada um seu espaço para existir, pois não há dois saberes, mas graus diferentes de explicitação do mesmo saber.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

4.2 *Seria o fragmento o tempo da ruína?* *Takeovers* do Arquinho.

Fábrica do Arquinho,
24 de fevereiro e 24 de março de 2023.
Guimarães, Portugal.
Exposição 06 a 15 dezembro de 2023,
Garagem Avenida/EAAD, Guimarães.

A partir da primeira experiência com o *takeover*, uma nova proposta de experimentação surgiu, mas desta vez envolvendo apenas a pesquisa doutoral de Beatriz Duarte. Então, à seu convite participei dos *Takeovers do Arquinho* que tinha como local escolhido a antiga Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, situada na Zona de Couros em Guimarães, Portugal.

Segundo Oliveira; et.al (2021), a fábrica foi fundada em 1913 e manteve-se em funcionamento até o ano de 1980. O espaço apresenta 5895m², dos quais 4265m² representam a área de construção ao abrigar 8 pavilhões, sendo um antigo edifício administrativo, uma construção isolada e demais espaços de produção. Conforme Silva (2014), no ano de 2011 a fábrica sofreu com um grande incêndio, que destruiu telhados e edifícios, aumentando o nível de degradação do complexo que se encontra em total abandono desde 1991.

[8] Do original: "Melo outpaced the prevailing approach of semiotic interpretation and valuation of these stones, which encapsulate a transhistorical material performativity, to focus on the understanding and sensing of the thing in itself and its textures. She created an imprint that is a formless copy and counter record of the "original" stone."

No ano de 2020 a Câmara Municipal de Guimarães adquiriu o espaço e de acordo com Duarte (2023) há um projeto de futuro tecnológico como o Centro de Ensino Aeroespacial e de desenvolvimento de têxteis técnicos (Fibrenamics /UMinho), além de propostas de habitação coletiva em seu entorno. Com projeto já aprovado pela Câmara, espera-se a conclusão das obras até o final de 2027.

Perante este cenário e a partir de uma investigação curatorial Duarte (2023) reflete sobre como "compreender as narrativas que as ruínas e os vestígios dessa herança contemporânea contêm e provocam, considerando sua condição intersticial, entre o uso industrial pregresso e o futuro projeto de reabilitação" (Duarte, Anexo C).

> Nesta ambiguidade do entre, a ruína torna-se produtiva para reivindicar outra história para o lugar como, também, incita o pensamento sobre os modos de exploração e relação com a terra, os vínculos entre património e resíduo, natureza e cultura e as múltiplas narrativas de passado e futuro emaranhadas no presente: que histórias contar/montar? Como representá-las ou arquivá-las? (Duarte, 2023, p.18).

Imersos neste panorama, os artistas envolvidos - eu, Flora Paim, Ana Rocha e Martín Hernández Molin - receberam um mapa composto por fotografias, trechos de reportagens, questões reflexivas e citações relacionadas à pesquisa doutoral de Beatriz Duarte. Tal documento organizado previamente por esta investigadora apresentava natureza fluída, ordem não linear de leitura, é provocador e suscetível a uma multiplicidade de interpretações. Observei, assim, o delineamento de outro percurso possível para a realização de um *takeover*. Algumas questões apontadas no mapa despertaram minha atenção, tais como: "Seria a ruína o arquivo?" ou ainda "Na ausência de um arquivo histórico do espaço a que consultar, nasce uma oportunidade. Como inventariar, montar ou inventar um arquivo a partir das ruínas?" (Anexo B).

Os processos de criação intrínsecos aos *takeovers do Arquinho* são bem distintos do anterior. Inicialmente realizamos uma breve visita para conhecer o lugar, sem a pretensão de produzir algo, apenas observar as ruínas da fábrica. Então, imensamente curiosa, explorei o espaço. Meu corpo estava atento às paisagens, aos sons, aos cheiros e aos objetos encontrados, como resquícios de moradores em situação de rua que em algum momento ali se abrigaram. Eu não sabia qual seria a minha experimentação artística, tampouco estava preocupada com este fazer, já que esta primeira visita se tratava de um apresentar/encontro, então escolhi apenas sentir o espaço e ouvir o que dali surgia.

Ao retornar a casa, anotei algumas palavras soltas e questões que reuniam inquietações e apreensões perante o lugar e que foram ativadas pela primeira visita, a

partir do documento entregue e das conversas com a Beatriz. As anotações se conectam, mas não apresentam nada definido. Interessante perceber como este processo construtivo em aberto passou a não me incomodar, apoiava-me nas leituras de Salles (2017) ao falar sobre a importância do processo e não apenas da obra apresentada ao público, como também aos textos de Larrosa (2002) e Ingold (2022) sobre experimentar e, com o processo, ver o que acontece.

Percebi que me interessava a semântica da palavra *fragmento*: pedaço, parte, resto. Parte de um objeto quebrado, aquilo que resta[9]. Então escrevi: "É o fragmento conservado que escreve novas histórias/ que irá decompor a história.", ainda "Fragmento leva tempo para; fragmento leva tempo leva; ruína leva tempo leva ruína" (vide p. 337). Tais frases apareciam como ecos na minha mente.

No dia 24 de fevereiro de 2023 tivemos nosso primeiro *takeover*, neste encontro eu levei duas câmeras instantâneas - uma antiga *Polaroid 636* e uma *Instax mini 90* - fiz algumas fotografias do lugar, registando principalmente os cenários com alto grau de destruição e transformação. Neste dia, percebi o ambiente úmido e muito arruinado, as cenas causavam certo suspense e meu corpo estava em alerta para animais peçonhentos e possíveis acidentes com a estrutura arquitetônica danificada.

Interessava-me capturar fragmentos imagéticos da fábrica, transformando as fotos em arquivos do próprio espaço, da minha experiência com o lugar, como um atestado crítico das transformações observadas, criando um registro e uma narrativa do meu olhar, mesmo sabendo que a imagem fixada resultante não corresponde exatamente à experiência que vivi, como aponta Benjamin (2012, p.94) "A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente".

Neste primeiro ensaio, eu pretendia realizar alguma experimentação física com as fotos materializadas instantaneamente, como arruiná-las no próprio local. Mas não tinha certeza. Hervé Guibert (2023) apresenta argumentos interessantes sobre a *Polaroid,* tais como: o processo de revelação programado e oculto destina a atenção do fotógrafo(a) para a composição da fotografia; a instantaneidade é para quem não pode esperar a revelação, e livres do laboratório torna o processo ainda mais solitário, porém libertador "porque a máquina fotográfica se presta bem a este exercício solitário: sem testemunhas, com controlo total sobre a imagem e sobre aquilo que se quer deixar como

[9] Recuperado de: https://dicionario.priberam.org/fragmento

imagem" (Guibert, 2023, p.138) o autor ainda ressalta: "As fotografias não ficam muito boas, mas é um processo divertido. [...] qualquer realidade lhe pode ser devolvida, quase que imediatamente, em formato reduzido" (Guibert, 2023, p.137).

Interessava-me a materialidade do meu ver (olhar performativo) no momento da experiência, especialmente pela possibilidade de experimentação com as fotografias impressas, tinha em mente os textos do Marc Lenot (2017; 2024) sobre a fotografia experimental, no qual o autor analisa o trabalho de fotógrafos(as) que jogam com a luz, com o tempo, a química, a impressão, com a própria câmera ou recorrem ao corpo no lugar do instrumento. Os experimentalistas recorrem a processos à margem da fotografia, reavaliam parâmetros estabelecidos no processo fotográfico; preocupam-se com a materialidade, antes da representatividade; buscam produzir algo imprevisto e improvável; e subvertem a programação do aparelho. Tal estudo influenciou a escolha dos aparelhos, além do arruinamento que viria a aparecer com a obra realizada no segundo *takeover* do Arquinho.

As fotografias que criei no primeiro *takeover* retratam o arco da fachada principal que deu nome à fábrica, a estrutura de ferro que restou do telhado de um dos pavilhões, além de várias tomadas da chaminé por entre os escombros, já que ela permaneceu intacta e é uma questão para o estudo da Beatriz Duarte. É notório a minha dependência visual nestes primeiros registros do Arquinho, e como a minha corporalidade apreensiva tencionou um registro fotográfico pouco espontâneo.

Algum tempo depois do meu caminhar para fotografar a fábrica, a Ana Rocha iniciou sua performance. Nós, os artistas presentes, queríamos ver, vivenciar o ato. Então, suspendemos nossas ações para assistir as cenas, também realizei fotografias e vídeos da obra, eu a observei atentamente, ora por meio de olhos que quase não piscavam, ora por meio do enquadramento que o aparato tecnológico cria a partir do visor. Ana apresentou uma narrativa forte, inquietante e bastante poética. Seguramente contribuiu para as minhas inquietudes. Com o fim da performance, o tempo já estava escuro, então voltamos modificados para nossas casas.

Um mês depois estávamos de volta ao mesmo lugar, agora com novas questões, novas experiências e leituras, e principalmente, eu havia encontrado algo que gostaria de fazer. A lacuna temporal configurou-se como uma maturação do meu pensamento, criando uma visualidade que atravessava os imaginários de: *ruína, fragmento, memória, matéria, tempo, arquivo*. Levei comigo as fotografias instantâneas já produzidas no primeiro *takeover,* novamente as câmeras caso desejasse realizar mais fotografias e

cinco potes de vidro de tamanhos diferentes e com tampas de cortiça. De fato, esse "molde" circular e transparente iria impor uma forma à obra resultante, mas eles foram selecionados pelas características que possuíam.

Cada um desses recipientes se transformou numa espécie de relicário, guardando um conjunto de coisas orgânicas ou não, mas todas elas encontradas e retiradas das ruínas da fábrica. Pote a pote, passo a passo, fui caminhando por entre as naves e edificações do lugar, recolhendo fragmentos que me despertavam atenção pela aparência e/ou pelo que representavam. São eles: flores, musgos, pequenas plantas, água que ficou represada, pedaços de vidro, restos de placas feitas de fibras de vidro, camadas de tintas das paredes, pedras, cacos do telhado, ferro enferrujado, arame, tecido, linha, alguns documentos e até uma aranha de forma não intencional. Junto a estes objetos também coloquei as fotografias instantâneas e fechei os potes, alí mesmo, na própria fábrica, como se desejasse arquivar também o ar. São obras vivas, que foram apreendidas para o seu arruinamento. Como uma memória viva, em constante transformação, assim como são os lugares.

A intenção de criar algo que está em constante transformação veio do arruinar, mas também do entendimento da obra enquanto processo dela mesma. O pensamento de Salles (2017), aponta para uma mudança no cenário artístico sobre o entendimento da obra finalizada e exposta para aquela que é entregue ao público, que se configura como uma possibilidade perante um processo infinito e que pode ser interrompido. "Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível" (Salles, 2017, p.21).

Desta forma, a característica infinita da obra é parte integrante dela, pois esta pode ser modificada ao ser re.editada e re.construída, como também a própria obra guarda em si um processo de transformação ao ter seus elementos deteriorados com o passar do tempo, como no exemplo em questão.

Neste relato pessoal da obra *Seria o fragmento o tempo da ruína?* a constituição de dois relicários me inquieta imenso, assim descrevo: Entrei em um dos pavilhões da fábrica que ficava isolado à direita da entrada principal, pela sua configuração supõe-se que era o prédio administrativo. Ao caminhar no espaço, encontrei vários papéis de documentos espalhados pelo chão, como se alguém tivesse saído às pressas sem tempo

de organizar o que ficou pra trás. Do que restou[10], podia-se ver "folhas de ponto", lista com valores, placas com o nome "arquinho", entre outros dados incompreensíveis.

No mesmo instante desejei recolher os cartões de ponto, pensei no que eles dizem, na retratação do esforço dos(as) operários(as) que por ali passaram e trabalharam. Apanhei o cartão nº418 da Sra. Reis, o ano já não se conseguia ver. Um passo mais adiante e encontrei um boletim de exames de acidentes de trabalho, e então a minha narrativa ficcional já havia sido criada. Recolhi e coloquei dentro de um dos potes de vidro. Tais documentos guardam histórias que não sei quais são, mas de fato elas criam um conto propício para um relicário. Junto a estes papéis acrescentei uma fotografia do espaço que fiz naquele instante com a câmera instantânea, fragmentos de vidro, pedras de argila, folhas e pedaços de tecidos com e sem bolor, todos presentes na mesma edificação. Os tecidos são "bicos de renda", fragmentados e cheios da poeira do tempo.

Este relicário me faz pensar no tempo e na memória, em como a ação de arquivar o cartão da Sra. Reis para ser exposto no presente promove outros tempos, outras histórias, especialmente quando se cruza o passado do cartão de frequência com o da fotografia realizada na contemporaneidade. Conforme Canton (2009), o tempo da arte é um tempo sensível e que diante de uma contemporaneidade, onde existe a compressão das distâncias e o achatamento das escalas temporais, algumas obras de arte "propõem regimes de percepção que suspendem e prolongam o tempo" (Canton, 2009, p.21).

Na sequência do relato, conto: Entrei em um novo espaço das ruínas da fábrica, neste local boa parte do teto havia despencado e um amontoado de madeiras formava uma grande fogueira de entulho. Caminhei com cuidado pelos arredores, encontrei uma passagem para outra sala enorme e que continha grandes dutos de ar. Todo este cenário era incomum para o meu cotidiano, então, enquanto observava os detalhes dos objetos esquecidos, eu me observava, sentia o cheiro de umidade, examinava artefatos, estava atenta aos sons do ambiente, tudo isto acontecendo em um corpo tenso, ativo e muito curioso. Percebi que a relação tátil não é unicamente o toque com a mão, mas como o corpo reage ao espaço. Fotografei os espaços por meio destas sensações, fiz testes com filtros distorcivos às lentes, agora tinha o tempo que fosse necessário para explorar o espaço, meu sentir e minhas imagens.

[10] Muitos dos documentos e capas em cartão das pastas de arquivo foram queimados pelos antigos moradores temporários do espaço durante o inverno.

Saindo desta sala, me deparei com uma sala bastante escura. O teto apresentava buracos que permitiam a passagem da água e assim ouvia-se o som constante dos pingos a tocar nas poças de água no chão. A ausência de vozes tornava a experiência mais curiosa. Tomei coragem para explorar esta câmera e atravessei o primeiro piso em direção às escadas no final da sala, elas estavam um pouco iluminadas, mas decidi subi-las. No segundo piso encontrei uma sala sem mobiliário, com muito lixo no chão, água e vários carretéis sem linhas. Pensei como esta cena narra a história do lugar ao ter sido uma fábrica de tecidos. Andei mais um pouco e percebi um único carretel completo, com linhas de costura que um dia foram brancas. Não hesitei em recolhê-la.

Um ano depois, os potes apresentavam vários sinais do tempo, como o bolor, as flores e folhas murchas, a água turva e teias de aranha em mais de um pote. Apenas o relicário que continha o cartão de ponto da Sra. Reis quase não modificou, já que continha poucos elementos orgânicos, a narrativa criada sobrevivia. Contudo, uma questão que surpreende são as fotografias, algumas se transformam em manchas, especialmente aquelas que tiveram contato com a água ou umidade. Parte do documentário fotográfico arruinou, em alguns casos não se sabe mais do que se tratava, esta memória deu espaço para outra. A matéria e a representação se transformaram.

Além dos cinco relicários constituídos, também fiz uma produção audiovisual relatando o processo criativo[11], apresentando alguns cenários da fábrica, além da visualização do local de onde os fragmentos foram retirados. Assistir a estas cenas também promove uma imersão ao leitor que tem uma experiência corpórea junto a minha, já que a gravação tem cenas filmadas em primeira pessoa ou "câmera subjetiva", em que coincidem em maior ou menor grau o olhar do espectador com o daquela pessoa que realiza a gravação, personagem do vídeo.

Interessante perceber como o processo de criação desta obra - de instalação e videoarte - surge a partir do convite para participar do *takeover*, mas perdura-se com as conversas com a pesquisadora Beatriz Duarte, o documento compartilhado, com as visitas às ruínas da fábrica, leituras, vivência com outros artistas, com o fazer fotográfico, videográfico, performático e arquivista. Diante desta perspectiva, Salles (2017) aborda a impossibilidade de definir um lugar específico onde a criação acontece, e ressalta:

[11] Tal produção audiovisual pode ser acessada pelo link: https://www.youtube.com/@cristiannemelo

> Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros e descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro de "pedras" instigantes, na relação com obras de outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para um problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso etc (Salles, 2017, p.152).

A obra se modifica ao longo do processo. A criação se alimenta e troca com o seu entorno. Revisitar este fazer quase dois anos depois da criação e um ano depois da obra apresentada ao público, me faz perceber duas coisas extremamente importantes e que foram proporcionadas pela intersecção com o meu estudo doutoral: o desprendimento da fotografia ao deixá-la arruinar; e vivenciar um processo criativo que envolve o campo fotográfico. Percebi que eu li, refleti e dialoguei sobre processos criativos, especialmente nas vivências fotográficas com os participantes da ACAPO|Porto e NAI.UP, mas seguramente, eu precisava vivenciar o meu.

O que este processo temporal da fotografia representa? Depositar minha visão dentro dos potes para o seu arruinamento cria uma narrativa de transformação. A imagem tradicional desaparecerá, para dar lugar ao novo composto. De fato, o processo da obra de instalação artística é uma resposta à tese de doutoramento de Beatriz Duarte, mas também é uma resposta ao meu pensamento que já se transformou e continua a se transformar com a minha tese. Os relicários guardam a minha corporalidade, minha experiência, mas também reflete meu desprendimento com um tipo de fotografia.

Seria o fragmento o tempo da ruína? foi exposta ao público quase nove meses depois da sua produção, por meio da exposição *Ruínas e Fragmentos*, realizada entre os dias 06 e 15 de dezembro de 2023, na galeria *Garagem Avenida* pertencente à Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD/UMinho). E para apresentar esta obra escrevi:

> O que se instaura na construção de um arquivo? O que diriam os relicários ao tempo da ruína? Os cinco arquivos vivos apresentados foram coletados e produzidos na Fábrica do Arquinho. São vestígios encontrados por meio do caminhar no lugar, num reflexo de experimentação e acaso que podem ser visualizados no vídeo. A memória construída por meio da fotografia "instantânea", matérias orgânicas ou produtos da industrialização é posta ao seu arruinamento, numa espécie de desordem observada. Assim, fragmentos da ruína do Arquinho compõem narrativas de transformação que ao se decompor escrevem novas histórias. Seria o fragmento o tempo da ruína é uma produção artística hibridizada com o próprio processo não encerrado (Cristianne Melo, 2023. Folha de sala, Anexo C).

Participar de um *takeover* representa não apenas uma prática investigativa e produtiva, mas também uma oportunidade de aprendizado crítico, sensorial. Tal

conhecimento emerge tanto da vivência quanto da reflexão sobre o processo. A minha participação nos *takeovers* foi fundamental para compreender as transformações ocorridas em minha percepção acerca da fotografia, relato e retrato o meu desprendimento progressivo dos paradigmas tradicionais que frequentemente a delimitam. É como uma vivência do que eu estava propondo aos participantes desta tese.

Cada vez mais, percebia como as produções artísticas contribuíam para aprofundar as reflexões do meu estudo, ao passo que a própria tese se consolidava como uma ferramenta crítica para minhas criações. Nesse contexto, além de participar dos *takeovers*, explorei outros formatos de criação e investigação artística, narrados a seguir.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

4.3 Confluência de nós, Interdependência. Concurso internacional de fotografia.

ACAPO|Porto, 13 de abril de 2023.
9º Concurso Internacional de Fotografia
"A inclusão na diversidade"
Exposições em 2023:
maio a setembro no instituto de Design de Guimarães,
dezembro no Centro Português de Fotografia - Porto.

Em abril do ano de 2023 eu me deparei com o anúncio do 9º Concurso Internacional de Fotografia organizado pela revista digital *Plural & Singular* junto ao Núcleo de Inclusão *Palavras Infinitas*, com o apoio do Centro Português de Fotografia - Porto. Já conhecia tal iniciativa por visitar uma das exposições fotográficas no ano anterior, logo animava-me a possibilidade de participar e dialogar sobre o trabalho de investigação que venho realizando. No página online da revista, os responsáveis pontuaram que o concurso celebra a inclusão, a equidade e a igualdade de direitos e oportunidades numa sociedade caracterizada pela diversidade, e complementam:

> Este concurso de fotografia continua à procura da "inclusão na diversidade" e desafia tanto fotógrafos amadores como profissionais a participar, se quiseram também com exemplares de exclusão, apontando o dedo à discriminação que ainda teima em existir quer nas questões que digam respeito à deficiência, como também ao género, à

> orientação sexual, religião, raça e etnia, idade, enfim qualquer questão que dê lugar a atos discriminatórios associados às 'diferenças' (Plural & Singular, 2023)[12].

Ao ver o anúncio eu instantaneamente pensei na fotógrafa venezuelana Sonia Soberats e suas imagens criadas por meio da técnica de *light painting*. Soberts tem 87 anos e é PCDVisual e nasceu em Caracas, mas aos 35 anos de idade, mudou-se para Nova York, onde reside até hoje. Sonia trabalhou por muitos anos no setor administrativo de empresas, mas, aos 57 anos, perdeu a visão devido ao glaucoma. Nesta mesma época, ela também perdeu dois filhos devido ao câncer, então, como uma forma de terapia e auto expressão, buscou aulas de fotografia junto ao coletivo *Seeing with Photography*[13] (Soberats, 2021).

Foi com este grupo que Sonia começou a fotografar através da técnica de *light painting* (pintar com a luz), e para ela o bonito desta técnica é que cada foto é única, não se repete. Soberats deseja revelar ao mundo o que sente, enaltecer a cegueira e mostrar que a pessoa com deficiência não é incapacitada, já que, como ela faz questão de ressaltar, pessoas com deficiência podem realizar tudo. Quando dominou a técnica, Sonia produzia seis ou sete fotos por dia, estava encantada com as potencialidades. Queria explorar a imaginação, ser guiada pelas experiências e memórias. Ela diz: "É um trabalho de imaginação e amor, é como montar uma obra de teatro" (Soberats, 2021).

Assim como Alice Wingwall, Sonia tem ajuda de um assistente para realizar o enquadramento e ajustes das configurações técnicas da câmera. Mas é ela quem organiza o cenário e a posição dos modelos e objetos. Para isto, recorre aos seus sentidos. Sonia explica: "Eu sinto o rosto, o cabelo, então eu pergunto aos modelos: 'Você é de cor clara? Ou escura? Seu cabelo é loiro ou marrom ou preto?' Então, perguntando e tocando, terei uma ideia do que tenho que trabalhar" (Soberats *citado por* Turkewitz, 2012).

Produzir uma fotografia dessa maneira pode levar minutos, até horas. Sonia entrega-se totalmente ao momento de criação e diz: "Fiquei tão sintonizada com cada palavra dita, cada cheiro flutuando em meu nariz, até mesmo o toque de uma pessoa e o

---

[12] Recuperado de: pluralesingular.pt/index.php/noticias/curtas/mundo/item/3593-concurso-internacional-de-fotografia-a-inclusao-na-diversidade-candidaturas-abertas

[13] *Seeing with Photography* é um coletivo que foi fundado no ano de 1997 e tem sede em Nova York. Seu trabalho é voltado para produções fotográficas colaborativas entre fotógrafos com e sem deficiência visual, profissionais ou amadores. A técnica do *light painting* é sua principal característica, neste caso é utilizado longas exposições em ambientes escuros, onde a câmera registra apenas os elementos iluminados por fontes de luz móveis. Essa abordagem permite não apenas destacar pessoas e objetos na cena, mas também criar desenhos diretamente na fotografia, resultando em composições artísticas e expressivas. O coletivo realiza exposições, serviços educacionais e *workshops*. Site para mais informações neste link: https://www.seeingwithphotography.com/

que sinto quando toco em algo. É isso que inspira minhas fotografias" (Soberats *apud* Turkewitz, 2012).

Nesse sentido, o pensamento se conecta ao de Merleau-Ponty (2019) quando nos fala sobre a consciência dos sentidos, que ele denominou como "senciente", em que a percepção é anterior ao conceito, como um ponto de partida implícito de todo o saber, sendo assim um saber tácito, isto é, experimental, transmitido por meio do convívio. Sem a necessidade de qualquer explicação formalizada, o perceber é como um reaprender a ver o mundo.

Foi justamente com esta perspectiva de reaprender a ver o mundo que pensei na Maria da Luz e no que ela representa para mim: leveza, doçura, acolhimento e sagacidade. A Luz tem me transformado, a parceria que formamos vai além das vivências fotográficas da tese, então, almejava capturar esse sentimento. Maria da Luz mostrou-me que as experiências cotidianas são sensoriais e ao não focar no visível, posso experimentá-las de outra forma, é como um processo de desligamento de hábitos perceptivos enraizados, para não querer voltar.

Ao participar do *Diálogo en la oscuridad* (2005) Andreas Heinecke, esclarece:

> Durante las pausas visuales se produce una desintoxicación que limpia nuestra retina. Al liberarnos de la visión se abren caminos del todo nuevos, sorprendentes y fascinantes. Así se activan sensores percibidos corporalmente, que enriquecen el espectro perceptivo. En oposición radical a toda experiencia previa, la dimensión del nuevo entorno irradia un fuerte impacto emocional sobre los visitantes. El estímulo es tan fuerte que permite superar inseguridades y miedos. Se activa así el instinto lúdico. Un juego con uno mismo y con el otro. Un juego de los sentidos, *con* los sentidos. La visión interior sustituye al mundo exterior" (Heinecke, 2005, p.41. grifo do autor).

Assim, diante desse contexto, no dia 13 de abril de 2023, dirigi-me à ACAPO|Porto e, no auditório, iniciei o processo de fotografar Maria da Luz. O espaço era amplo, iluminado por duas grandes janelas voltadas para a rua. Habitualmente, o auditório mantém cadeiras empilhadas sobre o palco de alvenaria, o que proporciona ampla mobilidade para intervenções artísticas. Iniciei realizando as imagens de retrato da Luz. Ela estava sentada em uma cadeira, enquanto eu, de pé à sua frente, utilizava uma câmera posicionada em um tripé, recriando o formato clássico do estúdio fotográfico.

Recorri à técnica de longa exposição - uma das características do *light painting*. Explique para a Luz como funcionava e disse-lhe "A Sonia Soberats desenha coisas e rabiscos ao redor das pessoas, mas eu penso que podemos capturar a Luz em

movimento, em que aparecerá *várias Luzes* que são únicas no mundo e importantes para mim." Ela sabia que eu me referia as qualidade que citei. Expliquei qual era o enquadramento - da cintura para cima - e no ato fotográfico, comunicava o momento em que disparava o botão disparador para ele perceber o tempo da ação. Tal comunicação não era necessária, já que o som do espelho interno do aparelho a mover-se nos fazia compreender quando iniciava e terminava a captura da imagem.

Quando esta ação acontecia, a Luz mexia sua cabeça para o lado esquerdo, depois passou a mover as mãos e tocar em seu rosto. Enquanto a Maria da Luz criava suas corporalidades, eu estava por trás do equipamento a sentir um estranhamento, uma incerteza. Me parecia não estar certo. Foi então que percebi que eu não queria fotografar a Luz. Ao longo das vivências fotográficas, conversei bastante sobre a importância do apoderamento do lugar de proponentes da ação, donos das suas imagens e representações, então, não fazia sentido eu fotografá-la.

Como o descontentamento e a inquietude são motores de transformação, eles me impulsionam a outro formato. Conversei com a Luz e expliquei meu sentimento, e disse-lhe que queria registrar a nossa relação de parceria, de interdependência, fazermos juntas. E expus: "Que achas da própria câmera fazer o trabalho para capturar a imagem e nós sermos as modelos?" Então, ainda em longa exposição, nós ocupamos e trocamos de lugar para que nossas imagens se sobrepusessem, formando um composto de imbricamentos. A Luz animou-se com a possibilidade e afirmou que lhe parecia bem.

O experimento foi realizado quatro vezes, na primeira meio truncado, mas nas demais correu bem, já tínhamos o jeito desta dança. Na imagem escolhida, a Luz aparece com mais nitidez ao lado esquerdo e eu ao direito, ambas olham para frente de forma tranquila e eu fiz um leve sorriso. Por uma sobreposição de imagens, a minha representação também aparece por cima da imagem da Luz e vice-versa. Todas as fotografias foram produzidas em escala de cinza por uma escolha estética, isto é, para que nenhuma variação cromática retirasse a atenção dos nossos retratos.

A produção desta fotografia, aparentemente simples, despertou-me algumas reflexões que importa destacar neste estudo. Primeiro: pensei na programação do aparelho fotográfico que deixou de ser algo negativo para auxiliar uma proposta, deixar a câmera trabalhar em sua tecnicidade e usá-la de forma favorável ao que se pretende. Depois, lembrei-me do texto *Uma pequena história da fotografia* de Walter Benjamin (2012) em que o autor aponta para a compreensão e domínio da técnica em prol da produção e reflexão da imagem. Benjamin também reflete sobre as primeiras fotografias

com longo tempo para a captura, o que pode ser aplicado neste exemplo, já que para ele, a longa exposição causa no observador uma impressão mais persistente e para o modelo leva-o a viver não o instante, mas o sabor dentro dele.

> O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber "se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo' vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada (Benjamin, 2012, p. 96).

Claro que a nossa foto não apresenta o mesmo prolongamento temporal dos primeiros retratos fotográficos, contudo, no momento de sua produção, várias inquietudes me povoavam, pensava na minha leitura da imagem, a gratidão aos ensinamentos da Maria da Luz, como ela poderia falar de inclusão e o desejo de representar tudo isto. Há um discurso sobre a potência do sentir, do conhecimento e dos afetos *na* e *pela* fotografia.

Chamei a imagem de *Confluências de nós: Interdependência* e ela foi premiada em terceiro lugar no concurso internacional de fotografia a qual submeti. Para apresentá-la eu escrevi:

> Estou a construir junto à Maria da Luz experiências fotográficas para pessoas com deficiência visual, ela possui cegueira congênita e eu sou normovisual. Há cinco meses unimos nossas percepções para expressar que a fotografia vai muito além do ato de enxergar, pois é gerada pelo sentir, pelo afeto e memória. Assim, esta imagem expressa a nossa relação de troca, o intercâmbio sensorial. Desta forma, a fotografia "Confluências de nós: Interdependência" foi produzida em longa exposição. Enquanto a câmera fotográfica materializava a fotografia, nossos corpos ocupavam os espaços do quadro em busca da sobreposição de imagens. A ação performativa consistia na troca de posição, hibridizando os corpos, criando interconexões que potencializam as poéticas e os sentidos, num movimento de interdependência.

A fotografia não tem a pretensão de caracterizar nossas diferenças - sejam elas físicas, sensoriais ou culturais, tampouco nos coloca em igualdade. Meu desejo encontrava-se na união das diversidades. Anseio que transpassou toda esta investigação. Ativada e animada com esta prática fotográfica, decidi realizar mais um processo artístico e investigativo. Agora queria ver como as visualidades do sentir constituíam meus processos criativos fotográficos.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

4.4 *Caminhar para fotografar o invisível.*

Porto, 06 de maio de 2023.
Exposição:
16 a 18 de abril de 2024,
Museu da FBAUP
10º EPRAE, Porto, Portugal.

O poeta Manoel de Barros escreveu "Difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei" (2011, p. 06). O poema *O fotógrafo* e principalmente esse verso ecoou em mim, me fez pensar na captura imagética do invisível e como isto pode ser encarado paradoxal em uma sociedade oculocêntrica e ruidosa. Como fotografar o silêncio e entregar-se a (in)quietação? Ou ainda, como fotografar o invisível? Tais questões atravessam diretamente esta pesquisa e o meu fazer artístico. Portanto, pensei: Difícil fotografar o invisível, entretanto tentarei.

Debruçar sobre esta proposta, me faz rememorar as interrogações: Em que momento a fotografia acontece? O que a fotografia captura para além do domínio da visão? O que há no espaço entre o fotógrafo e a cena? Como o processo criativo fotográfico se relaciona com a memória e as sensações que o corpo apreende, percebe e sente? Será que o que nos move a fotografar é sempre visual? E se não recorrer a este sentido?

Inevitavelmente, como já apontado nesta tese, tal panorama conduz à fotografia sensorial e aos fotógrafos PCDVisual. Recordo a frase de João Maia (2020) "Sendo deficiente visual, fotografar para mim é uma experiência sensorial. [...] O clique é uma passagem do tempo que através das minhas percepções vou registrando e contando histórias. Por isso que a minha fotografia é cega" (Maia, 2020).

Já Evgen Bavcar, em sua passagem pelo Brasil, compartilhou sua experiência no livro *Memória do Brasil* (2003), em que afirmou que almejava levar a cidade em seu corpo, senti-la sem pressa, explorando-a com todos os seus sentidos. Bavcar produz fotografias há 60 anos, começou a realizá-las quando tinha 16 anos de idade, dois anos depois de perder totalmente a visão. Ele constrói uma fotografia performativa que compreende a incorporação do próprio fotógrafo na imagem, seja por meio do contato de suas mãos em objetos e pessoas, ou pelo movimento corpóreo ao iluminar a cena com lanternas em um ambiente escuro. São imagens com bastante contraste, repletas de riscos e desenhos de luz, além do gosto pelas múltiplas exposições.

Os artistas mencionados nesta investigação nos fazem *ver*/compreender um ato fotográfico construído por meio da visualização, corporalidade e da memória, já que tal atividade não está condicionada à capacidade de enxergar e por esta razão não depende exclusivamente da visão. Entre tantas outras histórias, foi o contato com os relatos de Alice Wingwall que me inspirou para esta produção artística com mais profundidade, uma vez que Wingwall (2017) afirma que *libertou-se da prisão do visor* da câmera, cujo enquadramento da imagem pode estar em qualquer lugar, ou até em lugar nenhum.

Com o objetivo de experimentar as visualidades do sentir e a fotografia sensorial refletidas neste estudo, distanciei-me das regras compositivas, da tecnicidade e parâmetros canônicos da área para questionar a programação dos aparelhos e das tecnico-imagens. Criando assim, um processo para vivenciar o experimental, o perceptivo e o corpóreo, sentido como um ato de liberdade.

Deste modo, neste último tópico da tese, apresento um relato do ensaio *Caminhar para fotografar o invisível,* realizado em 06 de maio de 2023, na cidade do Porto, em Portugal. Nesta produção/investigação artística realizei uma caminhada por entre as ruas do centro histórico do Porto, na busca da subversão da programação automática da câmera fotográfica e na promoção de imagens improváveis. Para tanto, é importante mencionar dois fios condutores: 1) Há na experiência um campo frutífero para o sentir e para apreender o conhecimento distante de validações sociais; 2) Não se pretende ocupar a mesma condição de fotógrafos(as) com deficiência visual, como já explicitado nesta tese, por esta razão não foi cogitado vendar os olhos.

Nesta consciência, convidei-me a estar imersa no tempo para a fotografia sensorial, distante das preocupações visuais. Encontrava-se repleta de inspirações pelas várias histórias que li e presenciei de fotógrafas e fotógrafos com deficiência visual. Inquietava-me constantemente as modificações na minha prática, assim como fui percebendo que expandir a fotografia para os demais sentidos é também um caminho para a fotografia inclusiva.

Com o desejo de libertar-me da prisão do visor e fotografar o invisível, escolhi cruzar com três pontos históricos e importantes da cidade: Avenida dos Aliados, Catedral da Sé e Ponte D. Luís I. Tais paisagens fizeram parte do meu cotidiano e constituíram uma vivência por três anos. Entretanto, quis materializá-las por meio dos sentidos, produzindo novos significados e novas formas de ver. Contudo, dando espaço para o acaso, o caminho para chegar até os pontos escolhidos não foi traçado, o que me

permitiu perder-me por entre as ruas antigas, ora longas e movimentadas, ora estreitas e cheias de curvas.

Tentei suspender o tempo, desacelerar o ritmo da cidade em mim. Apreciar o sentir e receber os estímulos da vivência. Há neste ensaio um rompimento contratual com a representação factual, pois as fotografias expostas são aspectos do invisível que me tocou. Assim, esta parte do texto narra a experiência da caminhada junto às sensações que despertaram as tomadas das fotografias e embora siga uma cronologia temporal da atividade, está entrelaçado com a descrição textual das fotografias resultantes.

Recorri a uma câmera analógica compacta chamada *La Sardina* desenvolvida pela *Lomography*. O nome vem do design inspirado em uma lata de sardinha, um dos símbolos da cidade do Porto. A câmera é bastante simples, possui uma lente de plástico com formato grande angular, possibilidade de dois modos de focagem (paisagem ou retrato) e botão para produzir dupla exposição. A sua pouquíssima possibilidade de configuração técnica resulta em uma fotografia o menos programada possível pelo usuário. Além da escolha temática (sardinha), dentre as câmeras à minha disposição, esta encontrava-se com mais coerência ao almejado, pois não havia uma preocupação técnica, até mesmo composicional, somente o desejo de fotografar o que estava sentindo, o invisível.

Às 15h30 coloquei a película na câmera, escolhi o filme *kodak ultramax color 400,* pois era um dia de primavera com média claridade. Como a loja de fotografia encontra-se situada no centro histórico da cidade do Porto, julguei interessante iniciar a caminhada dali mesmo. Tamanha era a empolgação que assim que saí do estabelecimento realizei duas fotografias, mas parei por alguns segundos e pensei no propósito da minha experiência, precisava sentir o caminho e não ser capturada pelas tentações visuais. Então, fui caminhando pelas ruas apertadas e desniveladas, percebendo que as pedras antigas por vezes pregam peças aos sapatos. Então, refleti sobre a falta de acessibilidade arquitetônica em vários centros históricos que já visitei e como o meu contato/tato com o chão, mesmo com o uso do calçado, estava aflorado. Entre o ponto de partida até o objetivo final - Ponte D. Luís I - a distância mínima é de 1,6 km, com duração de 20 min em média, mas minha experiência levou aproximadamente 2 horas.

Quando cheguei à Avenida dos Aliados – primeiro ponto da caminhada -, senti a diferença do ambiente em relação às ruas anteriores, já que no local havia bastante

vento por ser de ampla circulação pedonal devido à praça municipal que se localiza entre as avenidas de ir e vir. Ali notava-se melhor o aquecimento do sol, senti que era um bom momento para retirar a câmera da bolsa. Com a máquina em mãos instintivamente apontei-a para o sol e fiz uma foto. No momento pensei "Que boba, a fotografia vai sair estourada"[14], mas rapidamente me libertei de mim mesma e corrigi-me "Não há certo e errado, bom ou ruim. Apenas tente, experimente." E logo tratei de caminhar sem direção específica, sentir o lugar e fotografar despretensiosamente.

Fiz algumas fotografias norteadas pelo calor que o sol provocava em minha pele, pois observava qual parte do meu corpo estava aquecendo com mais intensidade. O vento frio do início da primavera me permitiu fazer esta leitura com calma. Neste momento, lembrei-me das vivências que já realizei juntos aos alunos e alunas PCDVisual, pois para explicarmos a diferença entre luz direta/indireta ou incidente/refletida, pedíamos para perceber o calor na face em dias de sol, bem como a diferença em lugares com sombra. Senti-me feliz pela lembrança e por desejar fotografar o caminho da luz, estava recorrendo ao tato passivo. Também refleti que nunca tocarei o sol, mas sei da sua existência e direção por meio do calor no meu rosto.

Nunes e Lomônaco (2010) esclarecem que o tato pode se apresentar de duas formas distintas: (i) ativo, quando o indivíduo busca informações de modo intencional por meio do toque, utilizando o sistema háptico; e (ii) passivo, quando existe uma recepção não intencional pela pele, como o calor provocado pelo sol em dias de verão. Para os referidos pesquisadores, junto à percepção tátil há a utilização do sistema cinestésico, que envolve informações sobre a orientação espacial, o movimento e o equilíbrio do indivíduo; assim, pode-se perceber a direção do vento, a velocidade dos movimentos e a orientação/posição do corpo (Nunes; Lomônaco, 2010). Eles explicam que a aquisição de informações por pessoas com deficiência visual se dá, principalmente, pela conjunção de sensações táteis, cinestésicas e auditivas, congregadas às experiências mentais passadas e já construídas pelo sujeito (Nunes; Lomônaco, 2010).

As imagens resultantes desse momento não ficaram superexpostas. Em algumas delas, é possível observar um ou vários raios de luzes que incidiram diretamente na lente da câmera e, por esta razão, produziram o efeito de *flare*. Para algumas fotografias,

[14] O termo "estourada", na fotografia, refere-se à uma imagem que foi produzida em superexposição, ou seja, recebeu muita luz e ficou demasiadamente clara.

há apenas partes superiores dos prédios, já que apontava a câmera para o alto sem olhar para onde exatamente; em outras, porém, há mais detalhes da cidade.

O calor era sentido na pele, principalmente no rosto. Com mais atenção, percebi a temperatura mais quente que vinha dos reflexos dos raios de sol a bater no chão, já que o lugar de passeio é feito de pedras brancas que refletem a luz. A partir dessa sensação, realizei a primeira dupla exposição, pois procurei capturar a dúplice sensação de calor vindo por meio do sol, e refletido pelo piso.

Além desta percepção tátil aquecida, o som da cidade configurou-se como um importante ativador da minha atenção. Alguns já faziam parte da minha biblioteca sonora referente ao centro histórico da cidade do Porto e imediatamente foram rememorados; já outros, por sua vez, foram percebidos apenas por meio da concentração que eu empregava na experiência fotográfica.

Os sons advindos das construções e obras urbanas são recorrentes em cidades com muita movimentação. Eles se misturam ao barulho dos automóveis, das sirenes de ambulâncias, dos passos e conversas dos transeuntes, entre tantos outros. Na cidade do Porto, os guindastes já fazem parte da paisagem, estão presentes nas fotografias históricas ou contemporâneas, nos cartões postais e nas ilustrações sobre a cidade. Antes mesmo de realizar a experiência, eu já sabia que esses sons estariam presentes; o desconhecido estava na maneira como iria encará-los. Ao passar pela estação de metrô e trem São Bento que se encontra em obras, fui tomada pela pressa, já que havia uma profusão de sons. Encontrava-me do outro lado da rua e desejei fotografar os sons da construção, desde que isso fosse feito o mais rápido possível.

Assim, ao mesmo tempo em que dava meus passos, apontei a câmera para o meu lado esquerdo e apertei o botão disparador. Eu não olhei para a estação; me senti atordoada com a quantidade de informações sonoras que recebia. Interessante perceber que esse ponto não foi programado para ser acessado; eu não almejava passar por ele, mas, uma vez estando no meu caminho, notei a profusão sonora a qual estamos inseridos.

O desprendimento da percepção visual para aqueles que enxergam é um desafio, pelo menos para mim foi – e ainda é. A questão não está na retirada completa desse sentido, mas em abrir portas para as outras formas de sentir, para que, assim, permaneçam por mais tempo. No momento em que não olho para o visor da câmera, sequer giro minha cabeça para enxergar o que se passou. Eu fotografei os sons ativada pela minha agitação – sonora – interior.

Arthur Omar (2014) nos fala sobre abrir as portas da percepção em busca do infinito, e, para isto, recorre à atividade fotográfica na sua desconstrução do olhar. Quando o olhar segue o universal, é falso; logo, é preciso ver as coisas através de nós mesmos. Para o autor, a fotografia é um jogo de percepção onde tudo acontece antes de ver. Ele ressalta que:

> [...] o segredo é este: olhar com atenção, mas sem deixar o olho chegar totalmente até lá. O olhar tem que ser interrompido no meio do caminho, e recuar, de volta para dentro, antes de chegar com vontade à coisa e poder identificá-la, dando-lhe um nome (Omar, 2014, p. 79).

Ao chegar na Catedral da Sé, deparei-me com uma edificação proeminente, com uma forte marcação na paisagem urbana. Seu volume retangular, com adornos pontiagudos e em repetição, era tão interessante que não consegui desviar o olhar. Pensei na melancolia das suas cores de pedra e de como um ponto bastante visitado pode ser contraditório. Chegando mais perto da Catedral, uma de suas torres tapou-me o sol. Ao ficar na sombra, parei, respirei e pensei: "quero fotografar este respiro". Novamente apontei a câmera para o sol, sabia que a torre estava a sua frente e fiz o click, mas não quis olhar o visor, uma vez que já tinha a cena na minha mente.

Durante a caminhada, o único momento em que fui movida de forma mais enfática pelo olfato corresponde ao tempo das coisas. Ao passar por uma rua estreita, senti fortemente o cheiro de mofo e de objetos guardados, aroma característico das lojas de antiguidade. Andando lentamente, percebi que se tratava de uma casa antiga, com aspecto de trancada por alguns longos anos. Não tinha certeza qual era a morada, mas não me importava. Não precisava ver os objetos ou mobília ou qualquer coisa que estivesse provocando o aroma: eu o sentia e sabia que ele estava ali.

Seria este o cheiro da memória? Ou seria o cheiro da ruína? Disso não sei, mas sei que nossa memória do passado é vivida no presente e foi por mim vivenciada pelo olfato naquele momento. Não demorei muito no local; o cheiro preocupava-me pelas alergias que poderiam desencadear. Exagero? Seguramente, mas foi assim que meu corpo respondeu e respeitei. Então, decidi fotografar o aroma do tempo, busquei a câmera e apontei levemente para o sol, num movimento que já se repetia nesta minha prática experimental.

À poucos metros da Ponte D. Luís I, a música tocada na rua vibrou em mim. O som de uma gaita harmonizava perfeitamente com a tarde agradável. Ao mesmo tempo que ouvia a música, reparei nos sons que as pessoas faziam ao conversarem, já que

várias delas me ultrapassavam. Notei o movimento mais intenso pela proximidade com o cartão postal da cidade. Vários idiomas, inúmeras entonações, risadas e respiros. Essa melodia precisava ser capturada, e, para uni-las, selecionei o modo dupla exposição na câmera e realizei dois clicks, apontando a objetiva em direção ao som. Também observei que, durante a prática experimental, cruzei com três músicos na rua e fotografei os três. A música, sem dúvidas, desperta-me a atenção.

Por fim, cheguei à Ponte D. Luís I, símbolo de modernidade e orgulho para os portugueses e um importante marco arquitetônico para a cidade. A ponte foi projetada por Teófilo Seyrig, que fora aluno do arquiteto francês Gustave Eiffel, e construída entre os anos de 1881 e 1886. A obra, considerada Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), possui 385,25 metros de comprimento e liga a cidade do Porto à Vila Nova de Gaia, separadas pelo rio Douro. Sua estrutura é de ferro, com peso de 3.045 toneladas, e apresenta dois tabuleiros metálicos, podendo ambos serem acessados pelos pedestres.

O primeiro contato ocorreu na parte superior e estava repleto de sensações: o barulho das pessoas que por ali passavam, a presença do vento, o calor agradável do fim de tarde e a vibração da estrutura metálica. Assim que cheguei à ponte, ouvi um barulho distante da buzina do trem, então pensei: “vem aí o metrô”. Tal fato foi confirmado pela forte vibração sentidas pelos pés. Há uma linha de metrô que passa pela ponte e a carruagem precisa ser anunciada para chamar atenção dos vários turistas que a percorrem.

O som intensificou-se à medida que a carruagem aproximava. Várias cenas de filmes ocuparam minha memória, entre eles o *A chegada do trem na estação* (L’Arrivée d’un train à la ciotat), lançado em 1895 pelos irmãos Lumière. O curioso é que o filme não tem som. Entretanto, a memória não separa as percepções; os sentidos não estão isolados; eles são percebidos por um único corpo. De acordo com Le Breton (2016), as expressões sensoriais são afluentes que fluem para o mesmo rio, e este rio, que é corpo, é a sensibilidade de um indivíduo singular, este nunca em repouso.

Diante dos vários sentidos apreendidos na chegada à Ponte D. Luís I, realizei uma fotografia em dupla exposição. Queria capturar a profusão de informações que recebia, bem como encontrava-se sob influência da obra de Alice Wingwall. A imagem retrata a cidade, a ponte, o vagão do metrô, as pessoas, a tarde com um céu azul. São tantas informações que uma leitura rápida não é capaz de decodificar.

Na sequência, realizei outra tomada imagética, e, desta vez, não tive tempo de acionar o botão para dupla exposição. A tomada única apresenta o vagão do metrô ao passar por mim. Ele chega tão perto que senti a intensidade do seu volume. Na fotografia resultante, as linhas conduzem o olhar do leitor, mas, no momento do click, a vibração sonora e da estrutura metálica da ponta tomava o meu corpo por completo. Mais uma vez, pensei na falta de acessibilidade arquitetônica e nos riscos que essa ausência pode proporcionar.

Atravessei a ponte por meio do seu tabuleiro superior. Estava anestesiada com a quantidade de informação. Segui o percurso em silêncio interno, cessei de prestar atenção aos detalhes da cidade e não realizei fotografias. Entendi a necessidade de processar tudo que havia sentido. Passados alguns minutos de caminhada, segui em direção ao tabuleiro inferior da ponte, que também é possível de atravessar caminhando ou com o uso de automóvel, pois desejei ter uma experiência o mais completa possível neste ponto.

Ao me aproximar da ponte, os sons das pessoas intensificaram. Ouvi poucos carros e comecei a sentir um calor indireto, mais suave, que era proporcionado pela sombra da própria estrutura metálica. Também senti a vontade de fotografar em dupla exposição, pois queria a imagem da entrada da ponte sobreposta ao seu interior, retratando o entrar confluente com o estar internamente. Com essa consciência, apontei a câmera para cima, mas, desta vez, não estava movida pelo sol, mas sim pelo espaço e construções que me rodeavam.

Para minha surpresa, logo na entrada da ponte, também presenciei a passagem de um vagão de metrô pela sua parte superior. O barulho que proporcionou era diferente, mas não menos estrondoso, então reagi com o click da câmera. Não sei como essa ação poderia proteger-me, mas apertar o botão disparador já se consolidava como uma resposta aos inputs sensoriais explorados. Como realizei a dupla exposição na entrada, como que no susto, produzi uma exposição única no interior da ponte.

A essa altura, eu já estava cansada e o corpo pedia um tempo. O relógio marcava 17 horas e 13 minutos. Decidi, então, que era hora de parar. A experiência me proporcionou novos sentidos, conhecimentos, relações e memórias, também de mim mesma. Foi como uma junção entre o *estar* fotógrafa e *ser* investigadora do invisível.

Uma semana depois as imagens foram levadas ao laboratório para revelação. O resultado foi totalmente surpreendente. A leitura do discurso poético me deixou imensamente animada e grata. Eu não esperava me agradar tanto desta forma de

experimentação. A Cris que por anos fotografou de forma planejada, sentiu o conhecimento como prática da liberdade, e mesmo que existisse um direcionamento sobre o que fazer, o acaso e improviso intrínsecos ao processo foram fundamentais.

Compreendi meus sentimentos e pensamentos e algum tempo depois resolvi publicar o relato de experiência[15]. Mas, ainda tinha muito o que conversar, portanto apresentei - no formato de exposição - tal ensaio no 10º Encontro em Práticas de Investigação em Educação Artística - EPRAE, organizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, nos dias 16, 17 e 18 de abril de 2024. A exposição fotográfica ocorreu no Museu da FBAUP e contou com a curadoria de Beatriz Duarte que auxiliou na escolha de seis fotografias.

Para dar forma e materialidade à experiência, as fotografias tiveram a sua visão perturbada pelos suportes. Adquiriram manchas, rasgos, formatos e tamanhos que procuram criar ruído no enxergar, por isto recorreu-se a estruturas não convencionais que se uniram ao conceito das imagens para inquietar o ver. Assim, para a imagem intitulada *Ruído*, referente às obras da Estação São Bento, optei por imprimir a fotografia em papel vegetal de gramatura elevada. Posteriormente, amassei o papel repetidamente antes de desdobrá-lo, criando uma textura que buscava estabelecer uma analogia entre o ruído sonoro, o barulho do papel e as fissuras ou marcas deixadas na superfície do material. A imagem apresentava-se, assim, vista pela própria incompletude, permitindo ao espectador a possibilidade de amassá-la novamente, caso desejasse, em um gesto de interação sensorial.

Ainda com ênfase na percepção sonora, a fotografia que aborda a chegada à Ponte D. Luís I, caracterizada por sua intensa profusão sonora, foi intitulada de *Polifonia*. A composição da obra envolveu a fragmentação da imagem em múltiplas partes, que foram expostas em porta-retratos antigos de diferentes dimensões. Buscou enfatizar a pluralidade e a sobreposição de vozes, sons e narrativas que compõem a experiência sensorial e simbólica do espaço retratado. Buscou-se explorar a fragmentação como metáfora para a sobreposição de experiências e sentidos, articulando os conceitos de percepção, memória, materialidade e interpretação.

A fotografia produzida na lateral da Catedral da Sé, capturou uma de suas torres posicionada à frente do sol e foi intitulada de *Pausa*. O título faz referência a um momento de respiro, evocando as sombras e os intervalos que permeiam a experiência

[15]O relato de criação experimental foi publicado na Revista Cartema (Universidade Federal de Pernambuco) e encontra-se disponível neste link: https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/CARTEMA/article/view/258921

sensorial. Para transportar essa ideia, várias folhas de acetato transparente foram sobrepostas e posicionadas sobre a imagem, criando uma camada que permite apenas uma visão parcial da cena.

A foto intitulada *Aroma* foi inspirada no cheiro do tempo de uma casa antiga fechada. Para acessá-la, era necessário abrir um pequeno baú de latão que foi encontrado esquecido em uma loja de antiguidades e impregnado com o característico cheiro de guardado. Esse dispositivo, além de conter a imagem, evocava memórias olfativas e táteis, intensificando a experiência sensorial e conferindo ao trabalho um caráter profundamente nostálgico e reflexivo.

Por sua vez, a imagem criada durante uma caminhada pelo piso superior da ponte D. Luís I foi nomeada de *Cadência,* em alusão ao ritmo e à harmonia sonora intrínsecos à ponte. Sua materialidade e simbolismo foram representados por meio de sua inserção em um grande pote de vidro, elemento escolhido para sugerir o ato de preservar algo precioso. Assim, o pote não apenas resguardava a imagem, mas também a apresentava em formato circular em que a completude nunca era vista, criando um diálogo com a memória e o efêmero.

Por fim, a fotografia produzida na Avenida dos Aliados, que perante a ativação da percepção tátil por meio do calor do sol recebeu o título de *Cálido*. Para sua apresentação recorreu-se a uma luminária com uma ampla cúpula e a impressão da fotografia em tamanho reduzido. A escolha do suporte reforçava a intenção sensorial da obra, uma vez que a luz intensa incidia diretamente sobre a pequena imagem, destacando sua presença de forma marcante. Contudo, essa mesma luminosidade gerava uma experiência visual perturbada, desafiando o espectador a perceber a calidez da cena através do impacto da luz. Essa dualidade entre acolhimento e desconforto, simbolizada pela interação entre a foto e sua iluminação, ampliava a complexidade interpretativa e sensorial da obra.

Com o objetivo de promover uma exposição acessível, junto às obras acrescentei um qr code que dava acesso às paisagens sonoras do momento da captura fotográfica, e na sequência, a audiodescrição das imagens. Além disso, a legenda em braille que nos fazia questionar a deficiência social em acessibilidade.



Figura 4. Qr-code para acessar as paisagens sonoras e audiodescrições da experimentação Caminha para fotografar o invisível, 2024.

Durante o 10º EPRAE, os participantes do evento puderam ler a exposição e traçar suas experiências. Interessante perceber que mesmo não dominando a leitura do braille, muitos fizeram a leitura tátil dos caracteres, também ficaram curiosos com as sonoridades, mas nem sempre acessavam os seis arquivos. O tempo do envolvimento a partir da visão das obras é bastante diferente do ouvir os áudios. Para estimular esta visualidade sonora foi entregue uma folha de sala com o link de acesso para posterior escuta. Das conversas que tive, levantou-se a questão da acessibilidade do próprio espaço e refletimos sobre como a prática poderia ser instrumento de pesquisa para a investigação, ressaltando principalmente as sensibilidades envolvidas e o meu processo de escuta para com elas.

Importante pontuar que convidei os participantes das vivências (ACAPO|Porto e NAI.UP) para a exposição. Eles não foram, e muitos alegaram que não tinham transporte ou alguém para acompanhar. Além disto, a falta de estrutura e acessibilidade arquitetônica da faculdade seria um obstáculo. Logo, perante tal conjuntura resolvi levar a exposição até os locais em que aconteceram as vivências e então marcamos outros encontros para tal convívio.

Tanto com o grupo da ACAPO|Porto, quanto do NAI.UP acomodei os objetos em cima das mesas e sentamos juntos ao redor. No primeiro momento deixe-os livres para a leitura tátil, cada obra ia passando de mão em mão. Isabel e Maria da Luz além do toque nas peças, leram as legendas em braille. O António disse-me que queria acessar os qr-codes sozinho para perceber o funcionamento, o mesmo fez o Gonçalo. Marta aproximava aos seus olhos os porta-retratos para ler os detalhes das imagens, os mesmo que a Maria da Luz fez questão de organizá-los todos em pé. A Sandra perguntou-me se poderia amassar o papel novamente e assim o fez, gesto repetido por todos e todas. Já o Sr. Mário rapidamente reconheceu os materiais e encantou-se pelo baú de latão.

Após esta primeira leitura, coloquei a paisagem sonora e audiodescrição para escutarmos juntos. Todos e todas ouviam atentamente. Depois comentava qual foi a minha experiência e meus desejos na hora de compor a obra e seu formato de apresentação. Para o báu, os participantes sentiram o cheiro do tempo e na conversa informal que se desenvolveu falamos sobre o cheio dos lugares. Sr. Mário falou do cheiro de fritura dos restaurantes, a Sandra do cheio das lojas de produtos importados, a Isabel do aroma da cozinha, e assim construímos nossas visualidades. A Maria da Luz ressaltou que a descrição das imagens os fazem conhecer a cidade do Porto, e então refleti que eles estavam visualizando o lugar através do meu olhar.

A proposta foi recepcionada com atenção e muito carinho, notadamente estávamos contentes pela ideia e formato. Ressaltei o que aprendi com eles e como edificou a experiência. Esta foi a última ação desta investigação, depois disto o processo solitário da escrita desenvolveu-se com maior afinco. Contudo, terminar as ações do pesquisarCOM neste momento foi muito especial, na certeza da interdependência, do fazer colaborativo e das profundas modificações em mim.

Clique aqui para voltar ao índice ou siga para continuar lendo a tese

DOCUMENTÁRIO FOTOGRÁFICO

- CADERNO 04 -

EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS ARTÍSTICAS



cartografia de texturas de nós
takeover lugar do monte, Ovil
Espinho - PT, 09 de outubro de 2022.

- DESENHO À CARVÃO -





Fotos por António Paulo Gonçalves

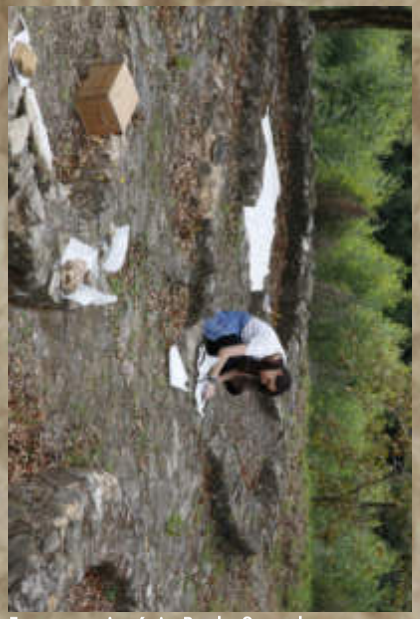




Castro do Ovil













Fotos por António Paulo Gonçalves

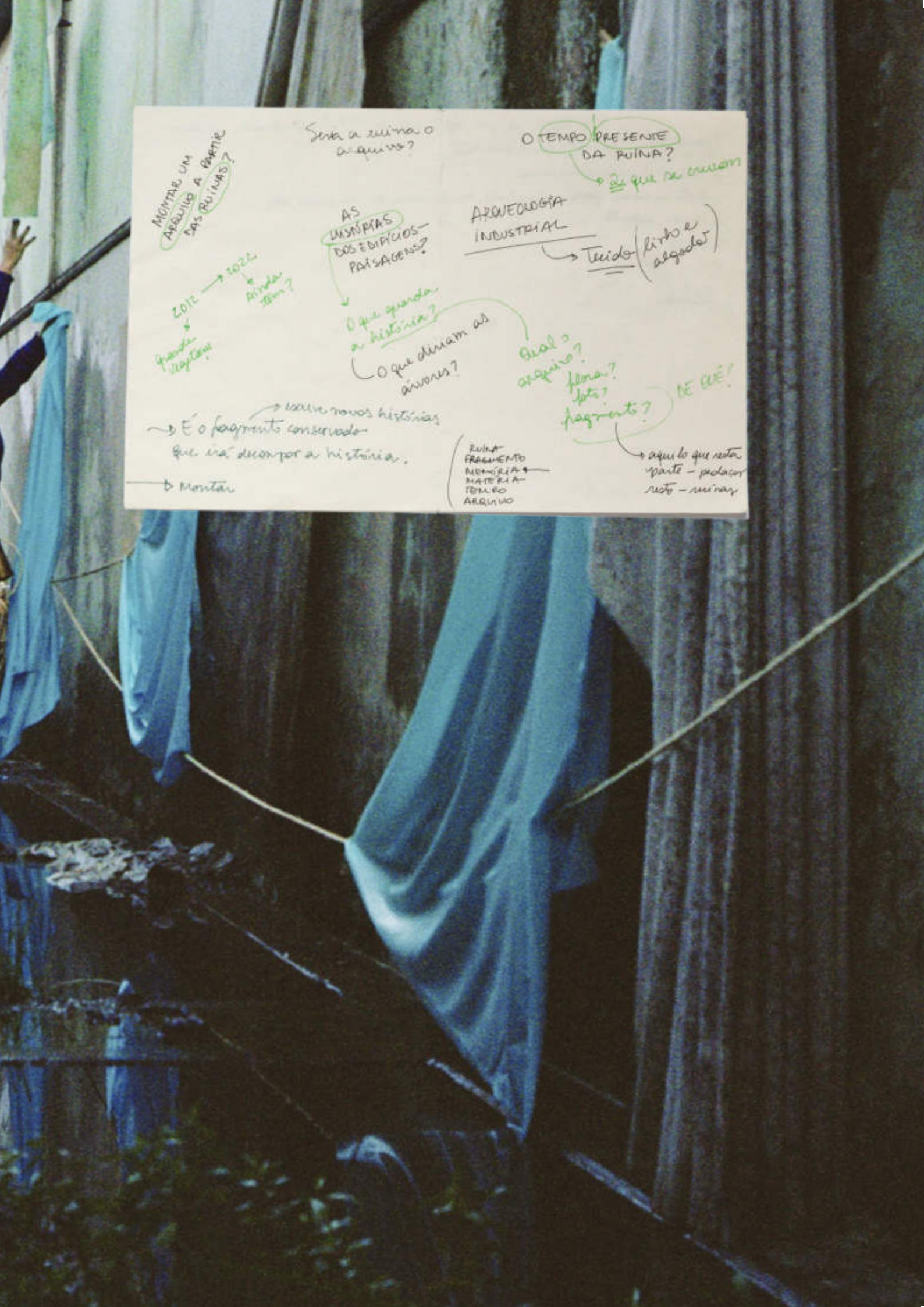


Ruínas da fábrica de papel
foto por Beatriz Duarte

Takeover do Arquinho
24 de fevereiro e
24 de março de 2023.



- INSTALAÇÃO ARTÍSTICA -


Será a ruína o arquivo?
O TEMPO PRESENTE DA RUÍNA?
Já que se cruzam
MONTAR UM ARQUIVO A PARTIR DAS RUÍNAS?
AS MEMÓRIAS DOS EDIFÍCIOS — PAISAGENS?
ARQUEOLOGIA INDUSTRIAL
Tecido (linho e algodão)
2012 → 2022
ainda lá?
grandes ruínas
O que guarda a história?
O que diriam as árvores?
Qual? arquivo? ruína? foto? fragmento?
DE QUÊ?
→ É o fragmento conservado que irá decompor a história.
→ escrever novas histórias
→ Montar
RUÍNA
FRAGMENTO
MEMÓRIA
MATÉRIA
TEMPO
ARQUIVO
→ aquilo que resta
parte — palavra
resto — ruínas
































ED8.0

ED6.0

ED7.0

ED3.0

ED2.0

ED1.0



RUÍNA
FRAGMENTO
MEMÓRIA
MATÉRIA
TEMPO
ARQUIVO





Planta da fábrica disponível em Oliveira; at.al (2023).
Logotipo da fábrica disponível em Silva (2014).


arquinho















24 fevereiro
+
24 março → 06 dezembro

2023









Foto por Ojima

Exposição Ruínas e Fragmentos
Curadoria de Beatriz Duarte
06 e 15 de dezembro de 2023
Garagem Avenida - EAAD/UMinho
Guimarães - Portugal



Confluência de nós, interdependência
~~concurso~~ de fotografia.
13 de abril de 2023.

- FOTOGRAFIA-

Há um tempo no tempo da longa exposição.
Na confluência não é sobre um, é
sobre mais de um. (Nós)



















9º Concurso Internacional de fotografia
"A inclusão na diversidade"
Exposição
maio a setembro de 2023
Instituto de Design de Guimarães
Guimarães - Portugal



9º Concurso Internacional de fotografia
"A inclusão na diversidade"
Exposição
03 a 31 dezembro de 2023
Centro Português de Fotografia
Porto - Portugal






10: EPRAE
16-18 de abril
2024.
06 de maio, 2023
caminhar para
fotografar o invisível


O que a fotografia captura para além do domínio da visão?
LA SARDINA



RUIDO . PAUSA



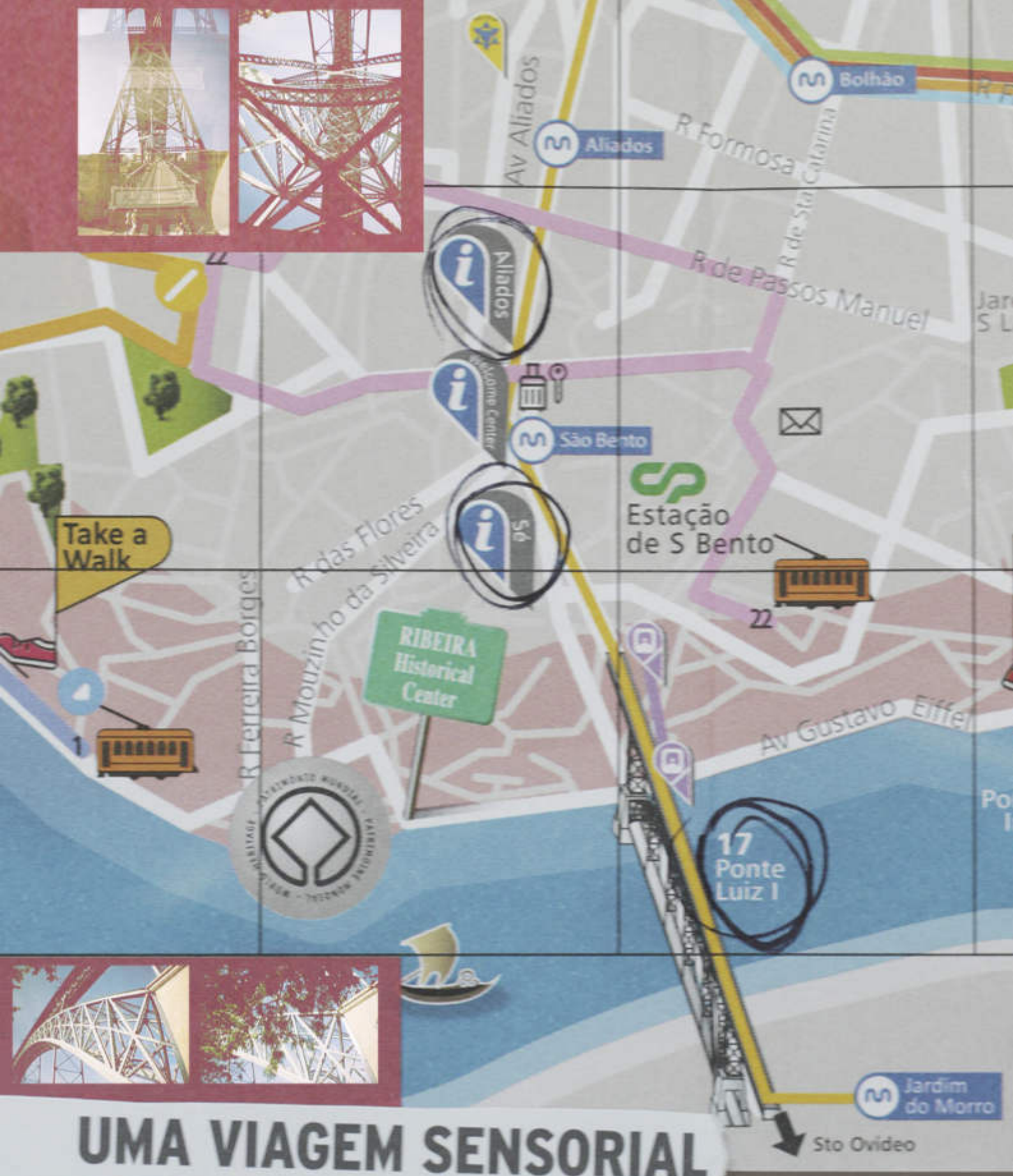








POLIFONIA



UMA VIAGEM SENSORIAL



Exposição Caminhar para fotografar o invisível
16 a 18 de abril de 2024
Museu da FABAUP - U.Porto
Porto - Portugal

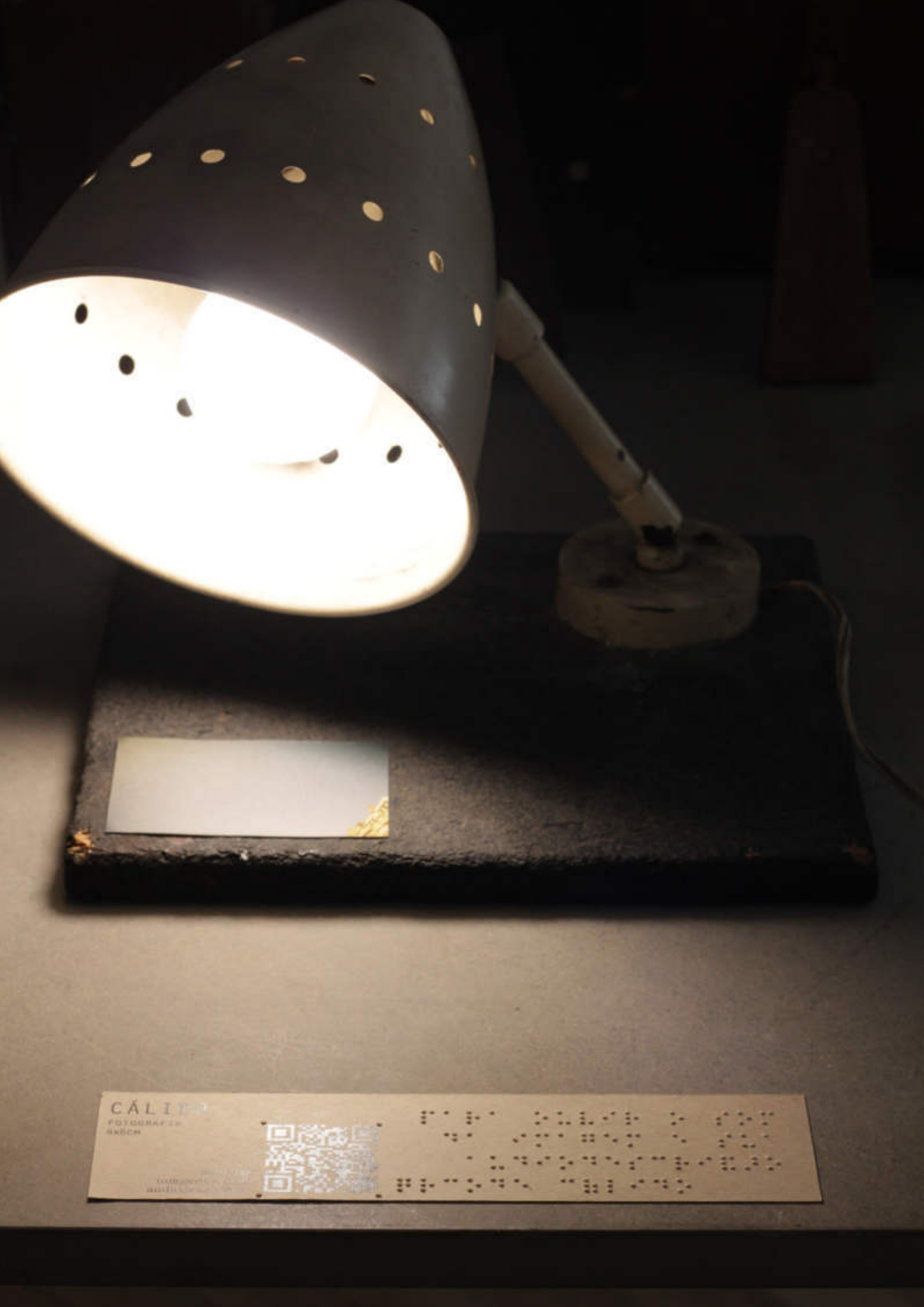











CÁLIDO

O QUE A FOTOGRAFIA CAPTURA PARA ALÉM DO DOMÍNIO DA VISÃO?

Caminhar para fotografar o invisível é um ensaio de fotografia sensorial por meio do aroma, da cadência, do ruído, da pausa, polifonia e calidez. É uma interpretação do centro histórico da cidade do Porto através dos sentidos. Nesta prática as imagens são ativadas pelo sentir, ao criar fotografias com as sensações que o corpo apreende, percebe e sente. Questiona-se o dispositivo ao recusar o uso do visor da câmera fotográfica, apontando-a sem um direcionamento visual específico. O uso da fotografia analógica e câmera compacta foi essencial para produzir imagens o menos programadas possíveis.

As capturas não têm a pretensão de reproduzir as ruas como as percebemos visualmente, ao invés disso buscam nos fazer ver - em um sentido mais amplo - o sentir. A visão perde sua centralidade, permitindo-nos explorar a visualidade e a capacidade de visualização/imaginação.

Para esta exposição, as fotografias têm a sua visão perturbada pelos dispositivos. São manchas, riscos, formato e tamanhos que procuram criar ruído no enxergar, mas inquietam o ver.

Caminhar para fotografar o invisível é uma experiência perceptiva, um encontro com a consciência sensível e intelectual. É processo de escuta dos sentidos, inacabado, ensaístico, apoiado na ampliação das sensações de estranheza. É uma alternativa a prática fotográfica oculocêntrica, afastando-a das normas convencionais estabelecidas no campo fotográfico. Na busca de promover uma experiência sensorial inclusiva, é possível ouvir - por meio do qr-code - , a paisagem sonora do momento da captura fotográfica, e na sequência, a audiodescrição das imagens.

para ouvir o som das imagens e suas audiodescrições

paper com o relato de experiência

ARTISTA_
CRISTIANNE MELO

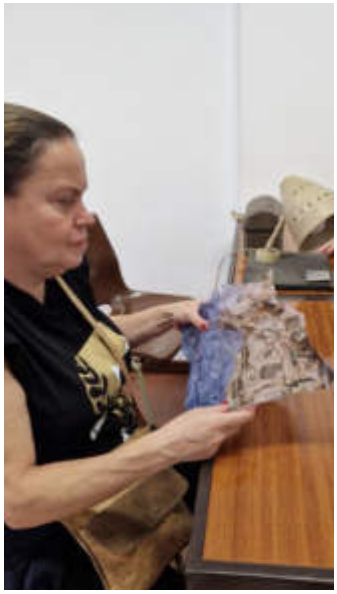
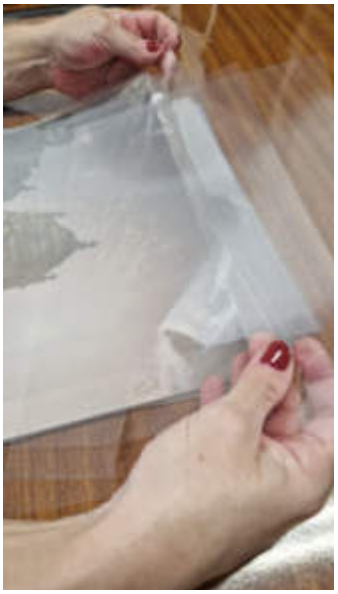
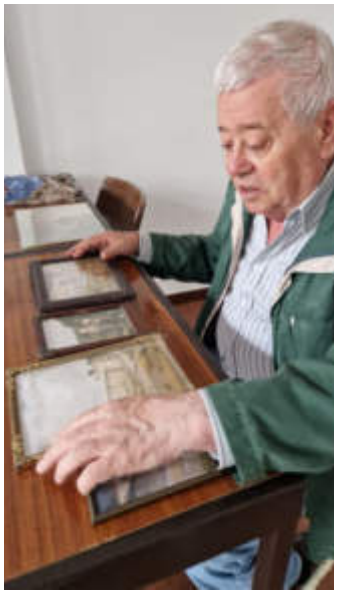
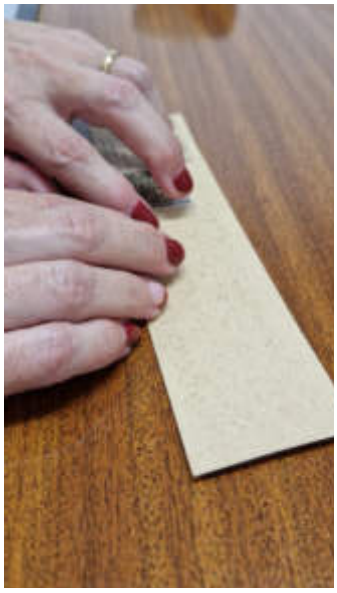
CURADORA_
BEATRIZ DUARTE

EXPERIMENTO DA TESE
VISUALIDADES DO SENTIR: UM ESTUDO SOBRE A PRÁTICA FOTOGRÁFICA JUNTO ÀS PESSOAS CEGAS E COM BAIXA VISÃO.
ORIENTAÇÃO_ CRISTINA FERREIRA
COORIENTAÇÃO_ PATRÍCIA AZEVEDO

cristianne.melo@gmail.com







Considerações ~~finais~~

Encontrar,
sentir e
vivenciar.

A construção de uma pesquisa voltada para as *visualidades do sentir* possibilitou a produção de um conhecimento acerca da fotografia sensorial, abrangendo também os campos da fenomenologia, práticas artísticas e educação, além das áreas da acessibilidade e inclusão. Perante este cenário, é relevante perceber como esta tarefa apresentou desafios em sua execução, especialmente ao propor uma expansão no entendimento sobre o *ver,* recorrendo a diversos formatos e dispositivos de investigação. Deste modo, ao revisitar as experiências vividas e realizadas, elabora-se uma reflexão acerca das potências do *encontro*, do *sentir* e do *vivenciar*.

Diante dos primeiros encontros desempenhados *com* e *para* este estudo, refletiu-se sobre uma produção fotográfica distante da visão, por esta razão valendo-se das corporalidades como meio produtor e receptor do sensível. A fotografia, além de sensorial, apresentou-se como processual, rememorativa e afetiva. Tal compreensão aponta a necessidade do alargamento no entendimento da fotografia como obra final exposta por meio do suporte físico ou digital. Os encontros relatados na parte um, com Leonel da Costa e Aliu Baio, ativaram desafios sobre um *estar* no mundo, questionando presenças oculocêntricas e pouco acessíveis.

Além destas vivências, existiram outras que promoveram a troca e o compartilhamento do saber, elas me fizeram perceber e escutar o outro, para assim identificar que é no *junto à* que este trabalho de pesquisa se edifica. Na consciência de que a inclusão não pode ser efetivada de forma isolada ou solitária, uma vez que a diferença e a diversidade só podem ser percebidas no encontro.

Assim, ao adotar os conceitos de *Interdependência* (Alves, 2015) e *PesquisarCOM* (Morais & Kastrup, 2010) como eixos estruturantes da minha tese, carrego comigo outras histórias e produções fotográficas sensoriais que permitem a compreensão do *ver* na sua forma expandida. Trata-se de um *ver* que dialoga com Evgen Bavcar em prol da escrita tátil fotográfica; com Aliu Baio e Henry Butler para silenciar e ouvir os sons das imagens; um *ver* que sente o voo das borboletas com Marta Coutinho; e que vivencia a liberdade de recusar o visor, como em Alice Wingwall.

Com Annie Hesse, esse *ver* torna-se uma experiência de reencontro – *ver* novamente bem devagar - pausado com o tempo e seus abstratos, tons, cheiros e sabores. Com Sonia Soberats, é um abraço à escuridão desprovido de medo, deixando-a riscar a imaginação; já com Rosita Mckenzie, é *ver* o aroma do tempo; Com Bruce Hall é *ver* além da terra, na imensidão do oceano; e com João Maia, é uma leitura sensível dos espaços, das pessoas e do mundo. São encontros que modificam e fazem questionar o nosso olhar perceptivo. Recordo um texto de Novas (2000) que diz:

> Ora, penso que nos espantamos com o fotógrafo cego por dois motivos: porque temos dificuldade de admitir que o outro vê diferente de nós, e segundo, não haveria em nós uma atrofia dos outros sentidos exatamente em decorrência da potência deste sentido privilegiado em nós que é o olhar? (Novaes, 2000, p.32).

Penso também na afirmação de Teco Barbero ao dizer: "Retrato minhas impressões para seguir na vida através de meu olhar" (Barbero, 2011). E que encontro potente se faz com as fotografias aqui apresentadas - no caderno 2A -, aquelas que não enxergam, mas nos fazem *ver*. São poéticas inquietantes promovidas por estes e tantos outros(as) fotógrafos(as) com deficiência visual, que refletem uma corporalidade aberta a todos os sentidos. Desta forma, notou-se uma produção fotográfica realizada para ser vista, rememorada e compartilhada. Como uma forma de ativismo que manifesta externamente o *ver* de cada fotógrafo(a).

Além do encontro com as narrativas de alguns criadores da fotografia sensorial, relembrar a parte dois deste estudo, também revela a experimentação e aprendizagem com a percepção tátil, aquela do con.tato (contato / com o tato). O fazer ensaístico quanto aos métodos, materiais e construções semânticas das placas de fotografia tátil, foram desafiadores à medida que aconteciam em um terreno pouco conhecido, logo, verificou-se a necessidade de uma ampla disseminação não apenas no contexto museológico, mas educacional e social. A curiosidade despertada pelo material mediativo em pessoas com e sem deficiência visual revelam a urgência de trabalhos como este, que promovam a acessibilidade e a inclusão, englobando a *inclusão estética* como apontada no texto.

É importante pontuar que através desta tese, vivenciei que era preciso aprender a desaprender: abandonar uma prática fotográfica construída ao longo de anos, recusar regras, padrões e leituras canônicas, para então compreender, de forma mais profunda, como essas estruturas podem ser incorporadas de maneira crítica e não normatizantes. É

precisamente com este pensamento que alcanço as vivências fotográficas, um espaço ensaístico da fotografia sensorial, concebido para acolher e valorizar o *sentir*. E novamente, a partir do encontro com pessoas com deficiência visual, aprender/fazer/sentir/pensar.

É com o desenvolvimento desta experiência coletiva que compreendi com maior profundidade que a imagem fotográfica não se cria nos olhos, pois tal tarefa encontra-se junto à corporalidade, na memória, por meio das percepções. Para as vivências, criou-se um ambiente de acolhimento e troca, respeitando a diversidade e o saber tanto individual quanto coletivo, além de impulsionar a autonomia criativa dos participantes. Trabalhando no que acredito ser um formato inclusivo.

As reflexões que surgiram desses encontros configuram-se como fundamentais para o entendimento das *visualidades do sentir* e *expansão do ver,* determinantes para o desenvolvimento da fotografia sensorial e inclusiva. Por meio do convívio com os participantes, aprendi a respeitar as temporalidades singulares e individuais da nossa existência; a dialogar com o visível e invisível, sem hierarquia, mesmo diante das transformações do intangível e fugaz.

A partir das questões dos coautores, entendi a importância das referências espaciais e perceptíveis aos sentidos. Lembro-me, por exemplo, da contagem de passos atenciosa da Luz, da medição sonora realizada por António e da condução por meio das referências sonoras, táteis e olfativas por Aliu Baio. Há, neste panorama, uma assimilação do uso da bússola por Evgen Bavcar. Este artista recorre a uma bússola tátil para obter a indicação de direção, especialmente no deslocamento aéreo. Dentro do avião, Bavcar (2013) explica que quando abre a caixa da bússola, ela fixa o quadrante indicando o Norte. Tal ação permite constatar a direção do voo em relação ao ponto de referência, orientando-se com autonomia. “Era quase ridículo confiar nesse instrumento, mas meu coração precisava de alguma coisa para conhecer um pouco melhor a rota – por abstrata que fosse” (Bavcar, 2012, p. 88).

Por meio da fotografia de retrato, autorretrato, natureza morta, explorada com base em sons e em ambientes externos, constatou-se uma ampla diversidade de interesses e temáticas, mesmo com método e contexto semelhantes, pois como nos demonstrou Kossoy (2011) os filtros culturais agem, revelando diferentes modos de *ser* e *estar*, em conformidade com as singularidades individuais. Não há uma única realidade, mas múltiplas vozes que produzem sentido.

As experiências fotográficas propiciaram aproximações sensíveis, poéticas e afetivas, nas quais o ato fotográfico, em si, se estabelece como uma forma de questionamento à sociedade oculocêntrica e excludente. E como apontou on der Weid (2020), ao serem expostas perturbam o entendimento social coletivo sobre tempo, imaginação, símbolos e representação, já que se erguem distantes de normas imagéticas pré-estabelecidas. Tais fotos não estão à serviço do acaso, há um entendimento do que é feito.

Nesse sentido, é relevante destacar que as vivências fotográficas não foram concebidas com o propósito de comprovar a capacidade das pessoas com deficiência visual de produzir fotografias. Não se trata de uma tentativa de validação desse fato, como pode ser observado ao longo da tese. Neste estudo, importa tanto o ato criativo e processual fotográfico, como o que eles significam para os(as) fotógrafos(as), no contexto em que estão inseridos.

Há na construção destes espaços, uma curadoria quanto às temáticas, referências, instrumentos mediativos, métodos e processos construtivos. Mas, é possível realizar vivências fotográficas sensoriais com ênfase em distintos aspectos, explorando primordialmente a percepção olfativa ou sonora, por exemplo. Como um desdobramento do estudo, indicando novos caminhos.

A partir desta reflexão ancorada no encontro, também penso em mim, já que encontrei e reconheci a Cris estudante, pesquisadora, fotógrafa, artista, professora, humana. Um ser múltiplo que tem sua existência atravessada pela pesquisa. Âmbito que me fez encontrar um desejo de *sentir* e *vivenciar*, entendendo o doutoramento como um território de experimentação, no qual é natural desconhecer o caminho, por vezes duvidar do destino final, mas estar segura sobre os encontros que surgem *no* e *com* o processo. Neste sentido, destaco as práticas artísticas compreendidas enquanto dispositivos de investigação.

Hervé Guibert (2023) nos conduz a pensar sobre um viver sempre com uma câmera na mão, ou melhor, na imaginação. Conforme o autor, seu olhar/pensamento está condicionado pela linguagem fotográfica. Tal compreensão me faz refletir sobre como o meu entendimento sobre a fotografia conduziu a investigação, o pensamento, as ações e criações artísticas. E mesmo prezando pela subversão/desconstrução fotográfica, meu pensamento é conduzido pela minha história com ela.

A partir do conhecimento gerado por esta pesquisa e dos diversos processos investigativos desenvolvidos ao longo desta tese, espero que ela se estabeleça como uma fonte de informação e inspiração para as pessoas com e sem deficiência visual. Desejo que minhas palavras fomentem um diálogo significativo com aqueles interessados na fotografia sensorial, especialmente enquanto um espaço ensaístico, interdependente e voltado para a troca de conhecimento. Na certeza de que não é preciso enxergar para fotografar, assim como é possível construir narrativas visuais por meio do *sentir*.

Clique aqui para voltar ao indíce ou continue para as referências

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2008) Infância e história: destruição da experiência e origem da história. (1ª ed.). Belo Horizonte: UFMG.

Alves, C. A. (2020). E se experimentássemos mais? contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais. Curitiba: Appris.

Alves, C. A. (2020). Museus para igualdade, diversidade e inclusão [Conferência]. São Paulo: Museu Da Vida / Fiocruz.

Alves, C. A. (2015). Acessibilidade cultural: a criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. Revista Forum. Rio de Janeiro, n.32. 38-50. e-ISSN: 2525-6211.

Alves, J. F. (2009). Deficiência visual e fotografia: o olhar pelo som, pelo tato e pela palavra alheia. In: Congresso brasileiro multidisciplinar de educação especial, n.5. Londrina, PR: UEL. ISSN 2175-960X.

Amado, J. (2007). Manual de investigação qualitativa em educação. (3ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Baio, A. (2019). Aliu e Celso não deixaram a cegueira roubar-lhes os sonhos. Diário de Notícias, 29 de abril de 2019. Disponível em: https://www.dn.pt/especiais/pessoas-e-causas/aliu-e-celso-nao-deixaram-a-cegueira-roubar-lhes-os-sonhos-10835859.html

Baio, A. (2022) Conversa e vivência fotográfica, 2022. [Proponente: Cristianne Melo]. 04 nov. Parede/PT. 1 arquivo .mp3 (68 min.)

Bandeira, J. (2003). Entre o que se imagina e o que se pode tocar – com palavras no meio. In: Bavcar, E.; Tessler, E. Bandeira, J. [Orgs] Memória do Brasil. São Paulo: Cosac Naif.

Barbeiro, T. (2016). Saiba como fotógrafo cego tira lindas fotos. Balanço geral. Retirado de: https://www.youtube.com/watch?v=ZfZ-snLfw_k&list=FLmj1dvW-NDbdogY2B64G3qA&index=9

Barbero, T. (2011). Fotografia dos Sentidos - Rede SACI faz matéria especial sobre Teco Barbero. Recuperado de: https://tecobarbero.blogspot.com/search?q=quem+sou+eu

Baroni, R. F. (2020). Evgen Bavcar: Autorretratos e as imagens mancha. In: Revista Giz - gesto, imagem e som, 5, São Paulo.

Barros, M. (2001). Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Barthes, R. (2012). A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bavcar, E. (2010). A estética do (in)visível. [Conferência]. Consultado em 20 nov. 2022. Disponível em https://www.youtube.com/user/dvfotosenac

Bavcar, E. (2015). O museu de outra percepção. In: Leyton, D. et al. (2015). Programa igual diferente. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Bavcar, E. (2000). A luz e o cego. In: Bavcar, E. O ponto zero da fotografia. Vsa Art Do Brasil.

Bavcar, E.; Tessler, E. Bandeira, J. [Orgs] (2003). Memória do Brasil. São Paulo: Cosac Naif.

Bavcar, E. (2001) In: Janela da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: Dueto Filmes. (73 min.), son, color. [Documentário]

Bavcar, E. (1992). Le voyeur absolu. Paris: Éditions du Seuil.

BBC. (2010). Blind photographer's work to be showcased at festival. Recuperado de: https://www.bbc.com/news/10224715.

Beger, J. (org). (2016). Modos de ver. 3.ed. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin. W. (2012) Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v.1. 8.ed. São Paulo: Brasiliense.

Bergson, H. (2010). Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Biesta, G (2017). Letting Art Teach: Art Education ‘After’ Joseph Beuys. Holanda: ArtEZ Press.

Butler, H. (2009). Luz Escura: A arte dos fotógrafos cegos. Direção: Neil Leifer. HBO. (32 min.), son., color. [Documentário]

Brizuela, N. (2014). Depois da Fotografia: Uma literatura fora de si. São Paulo: Rocco.

Campos, F. (2024). Autodescrição. Recuperado de: https://www.instagram.com/stories/highlights/17917180832770285/

Canton, K. (2009). Tempo e Memória. São Paulo: WMF Martins Fontes. [Coleção temas da arte contemporânea]

Chiva, M. e Maneuf, D. (1980). Viver com a criança cega. In: Giraudy, D. e Thévenin, M. (Ed.) (1980). As mãos veem. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Costa, L. (dez. 2022). Entrevista [Proponente: Cristianne Melo]. on-line. 2 arquivos .mp3 (33 min.).

Coutinho, M. (jan. 2022). Entrevista [Proponente: Cristianne Melo]. on-line. 1 arquivo .mp3 (68 min.).

Crary, J. (2012). Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XX. trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto.

Cordeiro, M. P. (2011). Nada sobre nós sem nós: Vida independente, militância e deficiencia. São Paulo: Annablume; Fapesq.

Covello, A. H; Lairy, G. C. (1980). Criatividade, prazer e aprendizagem. Giraudy, D. e Thévenin, M. (Ed.) (1980). As mãos veem. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Daw, M. (2013) Sensory Photography - What? Why? How? Retirado de: https://www.youtube.com/watch?v=3Zz3JOD6iiM&t=22s

Derrida, J. (2012). Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do Visível (1979-2004). Florianópolis: Ufsc.

Derrida, J. (2010). Memória de cego: o auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Didi-Huberman, G. (2017). Cascas. trad. André Telles. São Paulo: 34.

Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. Revista Pós, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219.

Didi-Huberman, G. (2010). O que vemos, o que nos olha. (2ª Ed.). São Paulo: Ed. 34.

Dondis, A. D. (2007). Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes.

Duarte, B. (2023). Diante a ruína e os seus fragmentos. In: Moreira, I; Duarte, B; Paim, F. (eds.). Desindustrialização, ainda. Ensaios visuais e metodologias artísticas. ed.1, 2023. ISBN: 978-989-8963-89-5

Dubois, P.(2012). O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus.

Farias Júnior, L. R.; Araújo, V. L. S. Metodologia para a produção de imagens estáticas acessíveis no ensino superior: a formação docente em audiodescrição. Revista Linguagem em Foco, v.15, n.2, 2023. p. 8-29. Recuperado de: https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/10613.

Farinha, M. P. [et al.] Morfologia e Biodiversidade nos Espaços Verdes da Cidade do Porto. [2ª edição] Porto: CIBIO - Centro de Investigação em Biodiversidade e Recursos Genéticos, 2014. ISBN:978-989-98732-2-3

Flusser, V. (2013) Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume.

Flusser, V. (2008). O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade. trad. Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume.

Focillon, H. (1943). Vie des Formes, Paris.

Foster, H. (Ed). (1988). Vision and visuality: Discussions in Contemporary Culture. Seattle: Bay Press.

Gomes, A. L. R. (2014). Testes à Aplicabilidade do Landscape Biodiversity Index (LBI) em Espaços Verdes Públicos do Porto. Porto: Universidade do Porto. [Dissertação]

Guibert, H. (2023). A imagem fantasma. trad. Amândio Reis. 1.ed. Lisboa: BCF.

Giraudy, D. (1980). As mãos veem. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.

Hacking, J. (Ed). (2012). Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante.

Heinecke, A. (2005). "Diálogo en la oscuridad" en México: El arte como sismógrafo. In: Diálogo en la oscuridad, Fondo De Cultura Economica USA.

Hesse, A. (2009). citado por Mcculloh, D. Sight Unseen: International Photography by Blind Artists. Museum of Photography. University of California: Curatorial.

hooks, B. (2013). Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade. trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes.

Ingold, T. (2022). Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. trad. Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis, Rj: Vozes.

Janela da alma. (2001). Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: Dueto Filmes. (73 min.), son, color. [Documentário]

Joly, M. (2008). Introdução à análise da imagem. 12. ed. Campinas, São Paulo: Papirus.

Kish. D. (2018). Ecolocalização: O Sistema de Flash Sonar dos Morcegos Aplicado à Orientação e Mobilidade dos Deficientes Visuais. In: Wagner, A. R. M. (Ed). Inclusão & reabilitação da pessoa com deficiência visual: Um guia prático. [online] Recuperado de: https://deficienciavisual.com.br/moodle/

Kosminsky, D. (2013). Visualidade e visualização: olhar, imagem e subjetividade. In: B. Szaniecki, et al. Dispositivo fotografia e contemporaneidade. Rio de Janeiro: NAU; PPD ESDI/UERJ.

Kossoy, B. (2001). Fotografia e história. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial.

Laminat, M. (1980). Animações tácteis. In: Giraudy, D. e Thévenin, M. (Ed.) (1980). As mãos veem. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Larrosa, J. B. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. N. 19.

Le Breton, D. (2016). Antropologia dos sentidos. Petrópolis, Rj: Vozes.

Leyton, D. (2020) Museu, acesso e relação [Conferência]. II Fórum de Acessibilidade: Convergência entre arte, educação e saúde. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Lenot, M. (2017). Jouer contre les Appareils. Arles: Editions Photosynthèses.

Lenot, M. (2024). A fotografia experimental. In: Anais da Grão Fino: Semana de Fotografia. ano VI. N 1.Dezembro de 2024. ISSN 2675-8989

Machado, A. (2007). Arte e mídia. Rio de Janeiro: Zahar.

Maia, J. (2019). Conheça João Maia, o fotógrafo cego. Recuperado de: https://college.canon.com.br/blog/conheca-joao-maia-o-fotografo-cego-56

Maia, J. (2020). Projeto a fotografia e o sentir*, Live,*Instagram [Proponente: João Maia]. on-line. 1 arquivo .mp4 (53 min.).

Maia, J. (2022). Fotografando as paralimpíadas feat. João Maia. Podcast Geração Curto Circuito. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=6Jvk8bDmfOc&t=748s

Mcculloh, D. (2009). Sight Unseen: International Photography by Blind Artists. Museum of Photography. University of California: Curatorial.

Merleau-Ponty, M. (2017). O primado da percepção e suas consequências filosóficas. Belo Horizonte: Autêntica.

Merleau-Ponty, M. (2003). O visível e invisível. São Paulo: Perspectiva.

Merleau-Ponty, M. (1994). Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes.

Molder, J. (2014). Entre imagens. RTP2. Recuperado de: < https://www.youtube.com/watch?v=N_yqgL2X7ww >

Morais, M; Arendt, R. J. J. (2011). Aqui eu sou cego, lá eu sou vidente: Modos de ordenar eficiência e deficiência visual. In: Revista Caderno Crh, 24, Salvador.

Morais, M; Kastrup, V. (Orgs). (2010). Exercícios de ver e não ver: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: NAU.

Museus do Porto (2019). Porto: Associação de Turismo do Porto e Norte, System City Cos.

Nigenda, G. (2008). Sussurros de luz. Direção de Alberto Reséndiz Gómez. México. CUEC - UNAM. (14:34 min), son, color. [Documentário]

Novaes, A. (2000). Evgen Bavcar – Não se vê com os olhos. In: Bavcar, E. O ponto zero da fotografia. Vsa Art Do Brasil.

Nunes, S; Lomônaco, J.F. B. (2010). O aluno cego: Preconceitos e potencialidade. In: Revista Psicologia Escolar E Educacional, 14, São Paulo.

Oliveira, I., Guimarães da Costa, J., Martins, P., & Ferreira, R. (2021). Reabilitação da Fábrica do Arquinho (Programa Base Versão Provisória). Centro de Investigação

Aeroespacial + Fibrenamics. Centro de Estudos da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

Oliveira, J. G. (2007). Por que não eles? Arte entre os deficientes. São Paulo: Cidade Nova.

Oliveira, J. G. (2002). Do essencial invisível: Arte e beleza entre os cegos. Rio De Janeiro: Revan Faperj.

Oliveiros, P. (2005). Deep Listening: A Composer's Sound Practice. New York: iUniverse.

Omar, A. (2014). Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção. São Paulo: Cosac Naif.

On Der Weid, O. (2020). Fotografias de cegos: olhar além da visão. Revista Sociedade e Cultura, Goiás, v. 23, p. 1-48.

Ostrower, F. (2013). Acasos e criação artística. Campinas - SP: Unicamp.

Pagni, P. A. (2019). Biopolítica, deficiência e educação: outros olhares sobre a inclusão escolar. São Paulo: Unesp Digital.

Prates. D. (2018). Acessibilidade Atitudinal. In: Wagner, A. R. M. (Ed). Inclusão & reabilitação da pessoa com deficiência visual: Um guia prático. [online] Recuperado de: https://deficienciavisual.com.br/moodle/

Perniola, M. (1993). Do Sentir. (1ª Ed.). Lisboa: Presença.

Peirce, C. S. (1995). Semiótica. Trads. Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Rogoff, I. (2010). Free. e-flux journal. v. 14.

Sacks, O. (2001) In: Janela da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: Dueto Filmes. (73 min.), son, color. [Documentário]

Salles, C. (2017.a). Acompanhamento de processos de criação: Algumas reflexões. Revista Aspas. São Paulo, PUC/SP, v. 7. n. 2. 27-39. ISSN 2238-3999

Salles, C. (2017.b). Redes de criação: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte.

Sampieri, R. H; Collado, C. F.; Lucio, M. P. B. (2013). Metodologia de pesquisa. Trad. Daisy Vaz de Moraes. 5.ed. Porto Alegre: Penso.

Santaella, L. (2005). O que é semiótica. 1. ed. São Paulo: Brasiliense.

Saramago, J. (2014). Ensaio sobre a Cegueira. Porto: Porto editora.

Scianna, F. (2014). Lo specchio vuoto: Fotografia, identità e memoria. Roma, Itália: Laterza.

Schaeffer, P. (1988). Tratados de los objetos musicales. Madrid, ES: Alianza.

Schafer, R. M. (2001). A afinação do mundo. São Paulo: UNESP.Scianna, F. (2014). Lo specchio vuoto: Fotografia, identità e memoria. Roma: Laterza.

Steyn, M. (2015). Critical Diversity Literacy: Essentials For The Twenty-First Century. In: Vertovec, S. (Org). Routledge International Handbook of Diversity Studies. 1.Ed. New York: Routledge.

Seydoux, M. (1980). In: Giraudy, D. e Thévenin, M. (Ed.) (1980). As mãos veem. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Silva, M. J. L. (2014). Fábrica como Residência ERASMUS: Reabilitação na Fábrica do Arquinho. Universidade do Minho Escola de Arquitetura. [Dissertação]

Silva, P.; Moreira, I.; Duarte, B. (2023). Curating art/archaeology: Excavating through/with material and artistic performativity In: TURBA The Journal for Global Practices in Live Arts Curation, v. 2, ed.1, 2023. ISSN 2693-0129 (Impresso), ISSN 2693-0137 (Online). doi: 10.3167/turba.2023.02010

Silveira, A. (jan. 2022). Entrevista [Entrevistadora: Cristianne Melo]. on-line. 1 arquivo .mp3 (65 min.).

Sobertas, S. (2021). Entrevista con Sonia Soberats, Fotógrafa Invidente [mar 2021]. Entrevistadora: Marla Bustamante. México. Vídeo. (55 min). Recuperado de: https://www.facebook.com/CIDEVIHermosillo/videos/219779829892831.

Sussurros de luz. (2008). Direção de Alberto Reséndiz Gómez. México. CUEC - UNAM. (14:34 min), son, color. [Documentário]

Tessler, E. (2003). Evgen Bavcar em diagonal. In: Bavcar, E.; Tessler, E. Bandeira, J. [Orgs] Memória do Brasil. São Paulo: Cosac Naif.

Turkewitz, J. (2012). Visions of a Blind Photographer. The New York Times. 18 de setembro de 2012, Lens. Recuperado de: https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/09/18/visions-of-a-blind-photographer/

Trujillo, J. (2015). Gerardo Nigenda: Fotografíar lo(in)visible. In: Yaconic. Recuperado de: https://www.yaconic.com/gerardo-nigenda-fotografiar-lo-invisible/

Vidales, A. F. (2005). La cegueira, fuente de imágenes. In: Dialogo en la oscuridad, Fondo De Cultura Economica USA.

Vygotski, L. S. (1997) Fundamientos da defctologia: Obras escogidas V. Madri, Es: Visor.

Wingwall, A. (2017). Blind at work: The Photographer. [Vídeo] LightHouse for the Blind and Visually Impaired, 2017. Son., color. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oZ5uINccQEQ&t=3s.

Nota: Todos os links disponibilizados nesta tese, encontram-se disponíveis e foram verificados em 13 de janeiro de 2024.

Clique aqui para voltar ao indíce ou continue para os apêndices

APÊNDICE A

Material tátil mediativo e museológico destinado às pessoas com deficiência visual.
Tal levantamento aconteceu de forma espontânea durante a visitação em museus no período do doutoramento, entre os anos de 2022 e 2024. As imagens foram apresentadas aos laboratórios que realizaram a impressão das fotografias táteis componentes desta investigação.

*

Museu da Farmácia - Porto

Referência de forma e material



Obra

Museu da Misericórdia - Porto

Referência de identificação por diferentes texturas



Museu do Louvre - Paris

Referência de formas e cores por diferentes texturas









Projeto fotografiatátil - Universidade Federeal do Ceará - Brasil

MDF por camadas



MDF por camadas + impressão 3D



MDF por camadas + gravação



Obs: Tomou-se conhecimento deste projeto de forma virtual.

APÊNDICE B

Proposta apresentada para as vivências fotográficas.

VIVÊNCIA	ATIVIDADE	DESCRIÇÃO	MATERIAIS
01	- Apresentação do projeto e das pesquisadoras - Apresentação de fotógrafos cegos e com baixa visão	Objetivando tornar conhecido o estudo em questão, neste primeiro encontro será apresentada a pesquisa e as pesquisadoras envolvidas. Pretende-se desta forma, aproximar os alunos à ação e ao trabalho que está sendo realizado. Ainda, há fotógrafos cegos e com baixa visão que produzem fotografias de forma profissional, artística e/ou para o lazer. Contudo, pouco se é conhecido. Logo, para incentivar os alunos da ACAPO, será apresentado nomes de fotógrafos e seus modos de produção, quais mecanismos perceptivos e criativos recorrem. Considera-se: Evgen Bavcar, Marta Coutinho e Gerardo Nigenda. Neste encontro, o principal objetivo é desassociar a ação fotográfica ao campo da visão, demonstrando com a multissensorialidade também pode construir fotografias, na exploração do tato, da audição e da descrição de cenas por exemplo.	- Uso de sala com cadeiras para roda de conversa; Estrutura da ACAPO. - 03 Fototátil (impressão 3d, placa de mdf e papel fotográfico com alto relevo), para permitir a leitura das fotografias mencionadas; Material do projeto.
02	Compartilhamento de meios para a produção fotográfica	As formas criativas explicitadas no primeiro encontro serão vivenciadas. Os alunos irão experimentar, ainda sem a pretensão de fotografar e sem equipamentos, alguns recursos. Como por exemplo, perceber os diferentes tipos de enquadramentos pelo estímulo sonoro ou pelo distanciamento físico. O objetivo deste encontro é tonar possível a apreensão dos espaços, objetos ou das pessoas por diferentes estímulos. Tal ação expande a compreensão sobre o ver imaginativo, e consequentemente sobre a fotografia, demonstrando que todos podem construir e mentalizar imagens.	- Uso de sala com cadeiras para dinâmica com os alunos por meio de sons; Estrutura da ACAPO. - Qualquer material sonoro para marcação do espaço por meio do som; Material do projeto.
03	Produzindo fotografias de pessoas*	A partir do conhecimento compartilhado, será organizado experiências fotográficas, em que o aluno da ACAPO estará na condição de fotógrafo e assim é posto como proponente da ação, fonte emissora e criativa. Neste encontro, os alunos escolhem se querem falar de si ou do outro, produzindo autoretratos ou retratos, irão experimentar a câmera do telemóvel e seus recursos.	- Uso de sala com cadeiras para dinâmica com os alunos; Estrutura da ACAPO. - Telemóvel; Alunos (opcional) ou material do projeto.
04	Produzindo fotografias de objetos*	Objetivando explorar criações mais artísticas e a construção de cenas, os alunos da ACAPO serão convidados a fotografar objetos que estimulem seus	- Uso de sala com cadeiras;

		sentidos, como frutas e elementos orgânicos. Eles irão compor o cenário e produzirão as fotografias. Para objetos orgânicos será utilizado frutas com diferentes tamanhos e texturas, tais como: morango, laranja, abacaxi, coco seco, maçã e melão. Ainda folhas, flores e galhos. O objetivo encontra-se na exploração do olfato, paladar, tato e audição.	Estrutura da ACAPO. - Uso de mesa para distribuição dos objetos; Estrutura da ACAPO. - Telemóvel; Alunos (opcional) ou material do projeto. - Objetos; Material do projeto.
05	Produzindo fotografias da ACAPO	Compreendo a importância da paisagem sonora no nosso cotidiano, nesta vivência objetiva-se explorar a "biblioteca de sons" da própria ACAPO. A reflexão ancora-se na performance do espaço, no conjunto de sonoridades perceptíveis que os alunos detectam e reconhecem, tais como: o andar dos colegas, os sons dos corredores, o abrir de determinada porta, entre outros. Desta forma, as fotografias serão conduzidas por esta consciência espacial, na qual o aluno decide por meio do som, qual a cena que deseja fotografar.	- O ambiente institucional; Estrutura da ACAPO. - Telemóvel; Alunos (opcional) ou material do projeto.
06	Reflexões sobre a prática	O grupo refletirá em conjunto sobre os processos, ressaltando as modificações no entendimento de cada um sobre imagem e fotografia. As construções por meio do sentir, da memória e impressões.	- Uso de sala com cadeiras; Estrutura da ACAPO.

Obs. O mesmo material foi apresentado ao Núcleo de Inclusão e Acessibilidade da Universidade do Porto, NAI.UP.

APÊNDICE C

Termo de consentimento assinado pelos participantes das vivências fotográficas. O termo foi lido oralmente, preenchido e assinado em um dos encontros. Neste apêndice não consta os dados dos participantes devido ao sigilo das informações pessoais.

**

CONSENTIMENTO INFORMADO, ESCLARECIDO E LIVRE PARA PARTICIPAÇÃO EM ESTUDOS DE INVESTIGAÇÃO

Título do estudo: Visualidades do sentir: um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas cegas e com baixa visão.

Enquadramento: Investigação no âmbito do Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - FBAUP.

Explicação do estudo: Esta investigação recolhe dados por meio de vivências fotográficas presenciais realizadas junto ao Núcleo de apoio à inclusão (NAI.UP), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, localizado na Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto – PT, no período de dezembro de 2022 a setembro de 2024.

Condições e financiamento: Não houve qualquer contrapartida financeira**.**

Uso dos dados: A investigadora Cristianne P. Melo Amorim garante o uso exclusivo dos dados para a sua investigação e divulgação da pesquisa; compromete-se, ainda, em informar todas as vezes que pretende publicar imagens fotográficas, vídeos e citações orais dos participantes, seja em meio físico ou digital.

Publicações previstas: Os dados obtidos por meio dos encontros fotográficos (fotografias, vídeos e comunicação oral dos participantes) serão publicados na tese, bem como em períodos científicos digitais ou impressos. Ainda, com fins de divulgação do próprio estudo podem ocorrer publicações em redes sociais ou site pertencentes à autora.

A doutoranda Cristianne Patrícia Melo Amorim, brasileira, professora efetiva na Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, CPF XXXXXX, com o telemóvel número +351 938973855 e e-mail cristianne.melo@gmail.com, residente na Rua De Santos Pousada, nº606, 4º Esq., 4000-480, Bonfim, Porto - Portugal, agradece a colaboração prestada**.**

AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu, _____,
_____ residente em _____, com o telemóvel _____ e e-mail _____, declaro ter lido e compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas pela pessoa que acima assina, no que se refere aos objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa. Foi-me garantida a possibilidade de, em qualquer altura, recusar participar deste estudo sem qualquer tipo de consequências. Desta forma, aceito participar neste estudo e autorizo a utilização dos dados que de forma voluntária forneço, confiando em que serão utilizados para esta investigação e fins descritos neste documento e nas garantias que me são dadas pela investigadora.

_____ **Data:** _____/_____/_____

Parcipante: _____

Pesquisador responsável: _____

APÊNDICE D

Mapa da tese



Clique aqui para voltar ao índice ou continue para os anexos

ANEXO A

Documento entregue aos participantes da experimentação *Takeover – Lugar do Monte, Ovil, produzido por Beatriz Duarte, Inês Moreira e Pedro da Silva (2022)*.

*

TAKE OVER – LUGAR DO MONTE, OVIL

Contextualização:

O 'Castro de Ovil', fundado no séc. IV a.n.e., localiza-se no lugar do Monte, na freguesia de Paramos, concelho de Espinho, distrito de Aveiro. As coordenadas do sítio são 40.980013549366305, -8.62034299311997, com 52,8 metros de cota máxima, encaixada sobre um meandro da ribeira de Rio Maior, Carta Militar de Portugal, nº 143 Esc. 1:25 000. Descoberto em plena Guerra Fria, em 1981, o sítio foi alvo de campanhas de escavações intermitentes desde então. Cumprindo alguns dos requisitos para ser encaixado no paradigma vigente 'cultura castreja' da Idade do Ferro, o povoado proto-histórico foi classificado segundo a metanarrativa ocidental sem que as suas tipologias 'incomuns' fossem consideradas. O sítio, cujas construções foram erguidas com recurso a xisto, evidencia-se isento de qualquer manifestação social clássica. Isto é, não existem quaisquer evidências de que tenha sido alvo da designada 'romanização'. Desde o final do séc. XX, inúmeros sítios arqueológicos parcialmente escavados, seriam reerguidos pela continuada formulação 'cultura dos castros', agrupados num enredo que prometia um correto ordenamento territorial, a criação de estruturas destinadas à investigação, projetos de conservação e marketing e, acima de tudo, elevar estes sítios à categoria de Património da Humanidade no âmbito da UNESCO.





Entender a produção 'cultura castreja' desde a década de 1980 em Portugal implicará expor (alguns dos) processos da construção de uma nova ordem mundial – uma que prometia derrubar muros e muralhas, conectar sociedades. Em 1962, Marshall McLuhan teorizou que as novas tecnologias tornar-se-iam numa forma de reinventar o ser humano, tornando-o cidadão de uma aldeia global. Para o autor, o processo de devir nesse novo mundo seria conduzido por uma tirania da imagem, uma sociedade unificada e homogénea que levaria, por sua vez, à automatização da investigação científica e à alienação final de todos os indivíduos. Desconectado ainda do

consumismo norte americano (enquanto patologia comportamental), Portugal procurou construir pontos de contacto para aquela que seria a futura malha económica global, a do turismo temático. Dando ênfase a processos unificadores de 'romanização' europeia, a arqueologia proto-histórica no norte de Portugal lançava a teoria 'cultura castreja'. Seria como uma metanarrativa que compilava respostas da interpretação histórico-culturalista e o pensamento romancista dos antiquários europeus que exploravam a história antiga desde o séc. XIX. Cristalizou-se, assim, uma teoria etnográfica de uma região que servisse, contingentemente, as economias do noroeste peninsular pelo turismo. O preço foi o esquecimento das sociedades locais, muitas vezes alvo de estigmas coloniais… Nas palavras de Estrabão, os bárbaros, gente inferior que desconhecia o vinho romano.

Cruzando informações de documentos dos anos 897, 1021 e 1100, conta-nos Pedro Azevedo, em 1897 na revista O Archeologo Português, que "*tem grande probabilidade o antigo Castro de Ouile (...) ser o actual monte d'O Murado. A grande altura (relativamente) do monte, permitindo a inspecção da maior parte do territorio, e as suas encostas arborizadas em que o gado, principal riqueza d'aquelles tempos, faculmente encontrava sustento, offereciam á reduzida população um abrigo passageiro perante os ataques dos que tanto podiam ser seus correligionarios como adversarios constantes (mouros e normandos). O proprio nome do castro parece ser uma palavra latina que significa «curral de ovelhas», e effectivamente ao menor assomo de invasão deveria ser o primeiro movimento dos donos das villas recolher em lugar seguro o seu gado em quanto elles, rodeados dos seus servos de diversas qualidades, tentariam pelas armas oppor resistencia ao avance do inimigo.*"





Em 1377, esta propriedade pertenceu a João Gonçalves Cerveira (escudeiro fidalgo) e a sua mulher D. Brites Gonçalves. A filha deste casal, D. Inez Cerveira, que herdou esta Quinta e Honra de Paramos, casou com Pedro Lopes Pinto, iniciando-se o 'ramo dos Pintos de Paramos'. Algumas gerações depois, em 1836, é fundada a fábrica de papel com investimento de Francisco Pinto Henriques de Menezes, penúltimo morgado de Paramos. O último terá sido Miguel Augusto Henriques Pinto de Menezes, filho primogénito de Francisco, que herdara a fábrica em 1850. Com a sua morte, em 1887, o terreno e a fábrica seriam então vendidos. Em 1908, a fábrica de papel foi novamente vendida, adquirida por uma nova proprietária chamada Emília Carolina Mourão de Sá. Esta fábrica teve uma imponente relevância no seu contexto geográfico em pleno séc. XIX, pois a ela se deveu uma das principais fontes de produção de papel e elevado emprego de mão de obra (estima-se que contava com 200

trabalhadores e trabalhadoras). Este facto inverteu-se, porém, no séc. XX com a atualização dos meios de produção: nessa fase, apenas 20 jovens mulheres trabalhavam na produção de papel para embrulho que seria, segundo é relatado, 'de menor qualidade'. A fábrica terá sido encerrada em 1970 e finalmente vendida à C. M. de Espinho em 1985.





São longos os detalhes funcionalistas e processualistas deste sítio arqueológico. Maior será a narrativa que cada pedra conta como testemunho: se estas falassem, o que diriam? Este workshop tem como objetivo, assim, explorar e registar processos pós-nostálgicos *in situ*, libertando os espíritos do espartilho da arqueologia classicista portuguesa. O povoado proto-histórico de Ovil, abandonado no ano I d.n.e., foi alvo de diferentes 'viagens' ao longo dos milénios que se seguiram. A este processo de ressignificações designamos *rolling stones*: as pedras que outrora compunham as estruturas redondas/circulares, que serviam de abrigo à comunidade proto-histórica, foram *rolando* e compondo novas infraestruturas no sítio (e também fora dele): foram marcos, muretes, refúgios, pilares fundadores, paredes de estruturas de época medieval, alicerces da fábrica de papel.

Happening - Ovil – Tomar o Monte - Ruína é espaço latente - Ecos do Passado - Entre os Vivos e os Mortos

Beatriz Duarte, Inês Moreira, Pedro da Silva

2022

ANEXO B

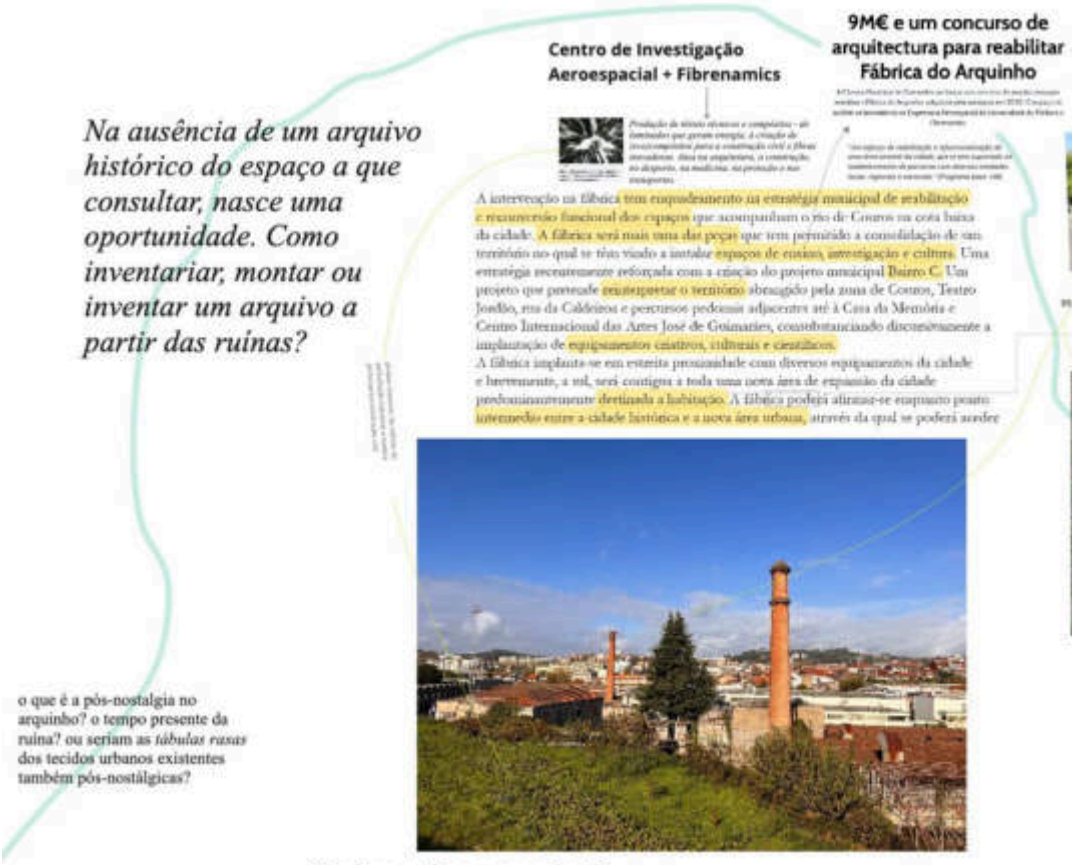
Documento entregue aos participantes da experimentação *Takeovers do Arquinho*, produzido por Beatriz Duarte (2023).

**



***

Detalhes da cartografia:



A Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, funda
pelos irmãos Pereira de Lima, António José e Mar
funcionamento por 67 anos, quando em 1980 teve
seguido de um processo de insolvência.



cia e valor patrimonial e arquitetónico. Esta zona está a dois passos do cidade intramuros e, apesar disso, guarda a história de uma forte arquitetura industrial. Esta proximidade é um verdadeiro exemplo de como esta região se define acentuadamente por um confronto entre vários setores económicos: neste caso, a indústria e o comércio, noutros a agricultura e a indústria e, noutros, claramente, a agricultura e o comércio. Esta reflexão é visível na tentativa de perceção do contexto cultural aqui presente.

Produção de tecidos e algodão com máq

O centro histórico é Pat
Mundial da UNESCO

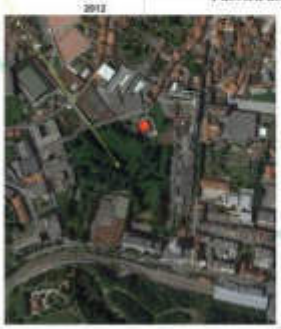
Incêndio de edifício ocorrido em 2011



envolvente da fábrica também em transformação

Fábrica do Arquinho

2012



2022



As vias previstas para esse misto de quarteirão já estão implantadas, como poderemos ver e os terrenos serão ocupados por um vasto conjunto de infraestruturas de habitação coletiva de altas dimensões.

"Muitas fábricas se instalaram próximo ao rio para o aproveitamento das águas na lavagem, tratamento e tinturaria dos couros ou algodão." ...

Como s
paisag
Quand
Quais

A Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, fundada no início do sec. XIX, pelos irmãos Pereira de Lima, António José e Manuel manteve-se em funcionamento por 67 anos, quando em 1980 teve suas atividades encerradas seguido de um processo de insolvência.



cia e valor patrimonial e arquitetónico. Esta zona está a dois passos do cidade intramuros e, apesar disso, guarda a história de uma forte arquitetura industrial. Esta proximidade é um verdadeiro exemplo de como esta região se define acentuadamente por um confronto entre vários setores económicos: neste caso, a indústria e o comércio, noutros a agricultura e a indústria e, noutros, claramente, a agricultura e o comércio. Esta reflexão é visível na tentativa de perceção do contexto cultural aqui presente.

Produção de tecidos e algodão com máquinas a vapor

O centro histórico é Património Mundial da UNESCO

Quanto às árvores, as que sobraram, o que nos diriam se estivéssemos dispostos a ouvi-las?



Incêndio de edifício ocorrido em 2011





As vias previstas para esse misto de quarteirão já estão implantadas, como poderemos ver e os terrenos serão ocupados por um vasto conjunto de infraestruturas de habitação coletiva de altas dimensões.

ximo ao rio
na lavagem,
ou

Como se narra(m) a(s)histórias de edifícios-paisagens em entropia e transformação?
Quando começam e quando terminam?
Quais histórias se contam?

Hoje o que resta do rio invisível?
É monumento, é canalizado, é ruína (i)material)..será afetado pela nova onda de transformações?

é a chaminé? ou o ar parte da história do edifício? a floresta selvagem e o pinheiro que ainda resiste o rastro da era arruinada do espaço? são os relatos dos moradores que vivem com as ruínas ou dos ex-trabalhores? os sons do espaço? entre maquinas, os sons das ruínas e os sons de canteiros de obras...

ANEXO C

Folha de sala da exposição *Ruínas e Fragmentos*, realizada entre os dias 06 e 15 de dezembro de 2023, na galeria *Garagem Avenida* pertencente à Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD/UMinho) com curadoria de Beatriz Duarte.

06 - 15
DEZ 2023

GARAGEM AVENIDA

GUIMARÃES



RUÍNAS E FRAGMENTOS

Garagem Avenida EAAD — Avenida Dom Afonso Henriques, 250, Guimarães

A exposição pode ser visitada quartas, quintas e sextas | 14h-17h

Apoios e bolsa:

Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

CURADORIA | BEATRIZ DUARTE

ARTISTAS | ANA ROCHA, CRISTIANNE MELO,
FLORA PAIM, LARA TEIXEIRA, MARTÍN MOLÍN

Ruínas e Fragmentos é uma exposição que apresenta processos e produções artísticas desenvolvidas a partir de ativações das ruínas da Fábrica do Arquinho, em Guimarães, durante o primeiro semestre de 2023. O projeto curatorial visa compreender as narrativas que as ruínas e os vestígios dessa herança contemporânea contém e provocam, considerando sua condição intersticial, entre o uso industrial pregresso e o futuro projeto de reabilitação. As respostas dos artistas a essa indagação reúne linguagens diversas e trata-se, sobretudo, de uma mostra processual do trabalho de campo feito nesta (e sobre a) fábrica, incluindo desde objetos encontrados a registros de performance, áudios, fotografias experimentais e escrita.

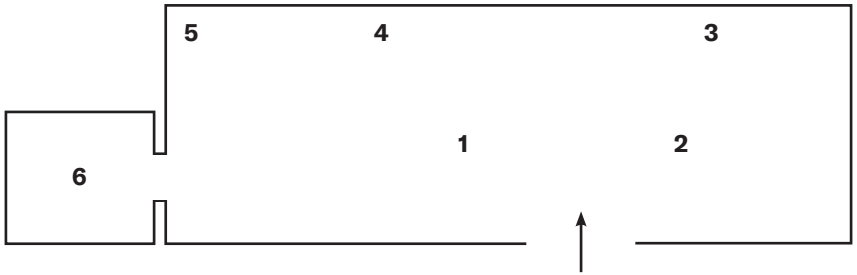
O epicentro dessa experimentação, a Fábrica do Arquinho, está situada na Zona de Couros, uma área da cidade que abriga remanescentes industriais e que recentemente foi integrada à lista do Patrimônio Mundial. Ao encapsular o profundo processo de regeneração urbana deste território desindustrializado, a ruína da produção têxtil é, simultaneamente, um estaleiro de obras para os projetos de reabilitação circundantes, marcando a transição na natureza do trabalho, da produção e da economia. Entre a indústria mecânica e o futuro tecnológico, como Centro de Ensino Aeroespacial e de desenvolvimento de têxteis técnicos (Fibrenamics), as ruínas e a condição fragmentária do lugar assinalam a transição da ênfase no trabalho físico e na produção material para uma desmaterialização das funções e das próprias fábricas, das máquinas aos robôs, do conhecimento empírico ao abstrato e aplicado, onde o fabricar passa a se relacionar diretamente com o ensino.

Se a implementação da atividade industrial foi propulsora de transformações estruturais nas paisagens e nas condições sociais e atmosféricas, seguindo uma revolução tecnológica e econômica, também o seu declínio e transição para uma condição pós-industrial evocam outros processos, sujeitos, memórias e (i)materialidades. Compreender esses legados, na sua complexidade e no contexto contemporâneo, convoca a necessária releitura e desestabilização dos seus arquivos oficiais, estáveis e lineares — da narrativa de uma história progressista, dos feitos dos grandes industrialistas e da construção de um ideário nacionalista — para abranger narrativas mais instáveis, efêmeras e invisibilizadas. Por entre as lacunas e fragmentos, reside também a degradação ambiental, a exploração de territórios colonizados como fontes de recursos naturais e as contribuições das classes trabalhadoras, predominantemente compostas por mulheres, e frequentemente relegadas ao esquecimento na História e nos monumentos.

FICHA TÉCNICA

Curadoria: Beatriz Duarte
Artistas: Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim, Lara Teixeira e Martín Hernández Molín
Apoio institucional: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP/UPorto), Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT), Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD/UMinho) e Susana Gaudêncio (EAAD/UMinho)
Edição dos vídeos: Cristianne Melo
Apoio na montagem: Martín Hernández Molín
Apoio no acesso à Fábrica do Arquinho: Município de Guimarães, João Costa

A pesquisa curatorial da exposição integra-se no projeto de doutoramento em Educação Artística de Beatriz Duarte (i2ADS-FBAUP), financiado pela FCT (ref.2021.04620.BD) e intitulado “Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria e mediação artística de passados recentes”, com orientação científica de Inês Moreira (CEAA-ESAP) e Thiago Assis (i2ADS-FBAUP).



1. Beatriz Duarte

Fotografias de trabalho
Dimensões variadas

Há mais de sessenta anos as chaminés da Fábrica do Arquinho já não ejetam fumaça. Enquanto o arruinamento das construções humanas avançou, novas ecologias brotaram, enraizando-se nos escombros e resíduos dessa antiga paisagem do trabalho e a entrelaçar as memórias industriais às ecologias naturais. (Texto: BD)

2. Cristianne Melo
Seria o fragmento o tempo da ruína?, 2023

Vídeo e instalação artística

O que se instaura na construção de um arquivo? O que diriam os relicários ao tempo da ruína? Os cinco arquivos vivos apresentados foram coletados e produzidos na Fábrica do Arquinho. São vestígios encontrados por meio do caminhar no lugar, num reflexo de experimentação e acaso que podem ser visualizados no vídeo. A memória construída por meio da fotografia "instantânea", matérias orgânicas ou produtos da industrialização é posta ao seu arruinamento, numa espécie de desordem observada. Assim, fragmentos da ruína do Arquinho compõem narrativas de transformação que ao se decompor escrevem novas histórias. *Seria o fragmento o tempo da ruín*a é uma produção artística hibridizada com o próprio processo não encerrado. (texto: CM)

3. Flora Paim
Arranjos ruderais – Arquinho #1,#2,#3 e #4, 2023

Fotografias de instalação
Dimensões 29,7 x 42 cm

De um dia passado no Arquinho resultam os primeiros arranjos ruderais — montagens de elementos coletados *in situ* que especulam sobre os ecossistemas de mistura produzidos pelo arruinamento. Ruderais são as espécies vegetais resistentes que brotam a partir, ou apesar, dos escombros e dos resíduos da atividade humana. Amplio esta categoria para incluir, além das ervas espontâneas, os objetos fraturados que restam na ruína como vestígio de seu antigo uso formal ou como marca das apropriações informais que nela têm lugar. Tijolos e telemóveis fragmentados, bobinas têxteis e fitas fitoplásticas, caules e calhas metálicas. Combinar como quem cria paisagens para pensar a contaminação na multiplicidade. (Texto: FP)

4. Lara Teixeira
Será a ruína arruinada?, 2023

Tinta sobre tecido

No contexto da UC Espaço, Território e Contexto, fui privilegiada ao participar numa conferência conduzida pela curadora Beatriz Duarte. Nessa conferência, Beatriz partilhou a sua prática curatorial e mencionou os seus campos de investigação. Demonstrou-se particularmente fascinada pelos espaços e edifícios abandonados, ou em processo de arruinamento. Onde demonstrou que a sua abordagem procurava desvendar o potencial desses espaços vazios, destacando a sua importância na paisagem e na narrativa cultural. Ao longo da atividade, certas palavras e questões começaram a ecoar na minha mente. Reflexões e pensamentos vieram à tona acabando por se convergirem num poema. (texto: LT)

5. Martín H. Molín
Amarelo, 2023

Instalação artística
Dimensões variáveis

Instalação composta por 200 carretéis de linha amarela datados de 1920, os quais foram encontrados na Fábrica do Arquinho. Os resíduos que outrora serviram como matéria-prima na produção têxtil de Guimarães, representam os vestígios do passado, mas também simbolizam a sua evolução ao longo do tempo. As peças encontradas são utilizadas como ponto de partida para a criação de uma composição pictórica que reflete poeticamente a experiência sensorial e visual do lugar. (texto: MHM)

6. Ana Rocha
Salto ao Arquinho, 2023

Performance site-specific registrada em vídeo 10'41''

Nas ruínas da Fábrica de Fiação de Tecidos do Arquinho, localizada no centro de Guimarães, encontramos um lugar de amanhã. O seu futuro parece estar na exploração aeroespacial. Em *Salto ao Arquinho*, aqui representado em vídeo filmado e editado por Cristianne Melo, é proposta uma viagem no tempo e um encontro com a possibilidade de teletransporte da humanidade. Da industrialização, à pós-industrialização. Da aparição do ser-humano num planeta árido virgem, à aparição de um universo pós-humano e intergaláctico. A investigação arqueológica do futuro viaja ao passado, a um sentido de princípio cuja única presença é um vazio fantasmagórico na paisagem quasi pós-apocalíptica. A internauta, assalta a invocação da invisibilidade daquilo que resta, partindo num mergulho sentido, da manufactura e fabricação de sinais. O que resta do lastro evolutivo da humanidade? Pedaços de especulação, que se ajustam na tentativa de encontrar a coreografia do capital, da urbanidade, e do desequilíbrio na imprevisão de futuros. (Texto: AR)

Ana Rocha (Portugal, 1982) Coreógrafa, curadora e performer, faz mediação na área da Cultura & das Artes há 23 anos, criando uma linguagem de pesquisa, acção artística, e sócio-politica engajada no desenvolvimento potencial do processo e seu contexto. Ana opera em campos de multiplicidade e diversidade cultural, co-relacionando pontos de reflexão e transição, a partir do acompanhamento e consultoria em instituições, organizações sem fins lucrativos, colectivos artísticos e criadores nacionais e internacionais. Formada em Artes Visuais e História da Arte, e doutoranda em Ecologia Humana na Universidade Nova de Lisboa.

Beatriz Duarte (Brasil, 1993) Arquiteta, curadora e investigadora, doutoranda em Educação Artística no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS-FBAUP) com apoio da FCT. Mestre em Curadoria e Museologia (UPorto, Portugal) e licenciada em Arquitetura e Urbanismo (UFMG, Brasil). Investiga práticas espaciais críticas como abordagens curatoriais, artísticas e pedagógicas para mediar heranças contemporâneas e experimentar debates relacionados à memória, ao patrimônio, às transformações urbanas, às relações entre natureza e cultura, entre outros.

Cristianne Melo (Brasil, 1986) Investigadora, artista visual e professora que acredita em um cenário artístico inclusivo, principalmente nas artes visuais junto às pessoas com cegueira e baixa visão. Há sete anos promove e pesquisa a fotografia do invisível. Cristianne Melo é professora efetiva no curso de Arte e Mídia na Universidade Federal de Campina Grande — UFCG e faz parte da coordenação do Grupo de Pesquisa e Desenvolvimento em Fotografia (GPDF/CNPQ/UFCG). Atualmente trabalha com e pela fotografia inclusiva em suas produções artísticas e na promoção de exposições, bem como junto à sua atividade docente.

Flora Paim (Brasil, 1989) Artista e investigadora doutoranda no Instituto de História da Arte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST) com apoio da FCT. Mestre em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP), licenciou-se em Arquitetura e Urbanismo (UFAL/BR). Desenvolve os seus trabalhos artísticos e/ou acadêmicos a partir da imersão em lugares específicos com recurso à caminhada e permanência nos sítios estudados, à recolha de histórias, objetos e materiais arquivísticos, assim como a registos continuados em texto, imagem e som. Atualmente desenvolve a sua investigação de doutoramento “Escavar lugares-arquivo: Metodologias criticas e artísticas de leitura e intervenção em descampados urbanos”, um aprofundamento da sua pesquisa de mestrado “A terra sob o asfalto: terrenos vagos, resistência e entropia”. +florapaim.com

Lara Teixeira (Portugal, 2003) Finalista da licenciatura em Artes Visuais na EAAD, da Universidade do Minho. Em 2022 participou na exposição “Não te arrasto para o meu rio” na sala do Museu da EAAD e na Bienal de Arte Têxtil - Contextile, na Garagem Avenida, Guimaraes. Tem participado em diversos workshops no âmbito artístico, nomeadamente no projecto The Walking Body, EAAD. Em 2023 participou na exposição “Andamos todos bastante ocupados e pensar custa imenso” , no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, integrada no projecto Triangular, uma parceria da EAAD, CIAJG e CAAA, Guimarães.

Martin Hernandez Molin (Espanha, 1991) Artista multidisciplinar e investigador. Graduado em Belas Artes pela Universidade de Salamanca (Espanha); Mestre em Educação Artística no Ensino Secundário pela Universidade de Extremadura (Espanha); Mestre em Artes Plásticas - Pintura pela Universidade do Porto (Portugal); e doutorando no programa de Artes Plásticas da FBAUP. Desde 2012, participa em exposições coletivas nacional e internacionalmente, sendo selecionado e premiado em diversos concursos. Colaborou em publicações e pesquisas artísticas em conjunto com outros pesquisadores. Sua produção e investigação exploram os limites da arte através da reflexão, provocação e ironia, buscando transcender convenções e estabelecer um diálogo no Meio da Arte.

Esvaziam-se as fábricas, desativam-se as chaminés e restam os espaços arruinados, com vestígios de uma atividade produtiva. Entre objetos, documentos, materiais construtivos, hierarquizações espaciais e ausências, evidencia-se a performatividade, o ordenamento e a vigilância dos corpos de trabalhadores, das linhas de produção, da transformação espacial e de significado ao longo do tempo. É também nesse estado intersticial do abandono e aparente ausência de controle, que emergem novos atores e dinâmicas urbanas: palavras de ordem são inscritas nas paredes, antigas naves industriais tornam-se abrigos para grupos sociais marginalizados, frestas e superfícies são preenchidas por plantas ruderais que ultrapassam as estruturas, dissipando os limites entre o ‘dentro’ e o ‘fora’.

Revelar e compreender esses lugares por meio de suas ruínas e fragmentos é uma abordagem que atravessa os campos do patrimônio, da arqueologia, antropologia e cultura urbana contemporânea. Ao encará-los como evidências materiais e abordagens conceituais, reconhecemos as perspectivas parciais e a natureza fragmentária da história, bem como as impurezas e sucessões ecológicas presentes nessas paisagens como arquivos vivos, onde múltiplas histórias e formas de vida se entrelaçam e se preservam.

As composições artísticas exibidas na Garagem Avenida refletem os processos de pesquisa sobre essa condição e memórias de ruína, iniciadas em trabalhos de campo na Fábrica do Arquinho e inseridas na investigação doutoral “Heranças contemporâneas ressignificadas: estratégias de curadoria e mediação artística de passados recentes”. Durante esses eventos, os artistas-investigadores Ana Rocha, Cristianne Melo, Flora Paim e Martín Hernández Molín, e os estudantes da Escola de Artes Visuais da UMinho, aqui representados por Lara Teixeira, foram convidados a intervir no espaço, num gesto experimental de interpretação e registro do lugar.

As intervenções materializam-se no registro da transição, abandono e entropia como também um ciclo de vida da arquitetura e na experimentação com a heterotopia que habita essa anti-monumentalidade. Em alguns casos, o processo artístico incorpora o duplo gesto do inventar e inventariar, tomando o espaço concreto e os vestígios encontrados como pontos de partida para a composição poética de outros registros, referenciando histórias associadas e reflexões geradas a partir do espaço. Outras intervenções criam ruínas, incorporando a decomposição e o esquecimento como elementos intrínsecos à construção das obras.

Beatriz Duarte