

Caminhar para fotografar o invisível: um relato de criação experimental

Walking to photograph the invisible: a narrative of experimental creation

Caminar para fotografar lo invisible: un relato de creación experimental

*CRISTIANNE PATRÍCIA MELO AMORIM*¹

Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

Resumo

A escolha do quadro fotográfico é um ato repleto de cultura, identidade, política, história e memória, já que a fotografia proporciona uma significação do que somos e do que nos acontece. Porém, o que implica a recusa do visor da câmera fotográfica? O que ocorre quando não olhamos para a cena a ser fotografada? Diante dessas inquietudes, este texto relata uma experimentação artística na produção da fotografia sensorial ao considerar os estímulos perceptivos como mecanismos para capturar o invisível. Inspirado nos modos de fazer de fotógrafos e fotógrafas com deficiência visual, destaca-se uma caminhada por entre as ruas da cidade do Porto, Portugal, na busca da subversão da programação automática do dispositivo e na promoção de imagens improváveis. Autores como Bavcar (2000, 2003, 2010), Flusser (2011), Derrida (2012) e Didi-Hubermam (2010) contribuem para uma interpretação crítica do relato de criação experimental e apontam alguns caminhos para a expansão do ver.

Palavras-chave: fotografia sensorial; fotografia inclusiva; expansão do ver.

¹ Investigadora e professora que luta por um cenário artístico inclusivo, principalmente nas artes visuais junto às pessoas cegas e com baixa visão. Cristianne Melo é professora efetiva no curso de Arte e Mídia (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG), doutoranda em Educação Artística (Universidade do Porto, Belas Artes - FBAUP), mestra em Comunicação (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE), especialista em Artes Visuais (SENAC), graduada nos cursos de Arte e Mídia (Universidade Federal de Campina Grande - UFCG) e em Jornalismo (Universidade Estadual da Paraíba - UEPB). É membro do Grupo de Pesquisa e Desenvolvimento em Fotografia (GPDF/CNPq), e atualmente trabalha com e pela fotografia inclusiva, na promoção de exposições e ensino da linguagem fotográfica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5070506995551526>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1531-3563>. E-mail: cristianne.melo@gmail.com.

Abstract

The choice of photographic framing is an act full of culture, identity, politics, history, and memory, as photography provides a significance of who we are and what happens to us. However, what does the refusal of the camera viewfinder imply? Or, what occurs when we don't look at the scene to be photographed? Faced with these concerns, this text recounts an artistic experimentation in the production of sensory photography by considering perceptual stimuli as mechanisms to capture the invisible. Inspired by the methods of photographers with visual impairments, stands out a walk through the streets of Porto, Portugal, in the search for the subversion of the automatic programming of the device and the promotion of unlikely images. Authors such as Bavcar (2000, 2003, 2010), Flusser (2011), Derrida (2012), and Didi-Huberman (2010) contribute to a critical interpretation of the experimental creation narrative and point out some paths for expanding seeing.

Keywords: sensory photography; inclusive photography; expansion of seeing.

Resumen

La elección del encuadre fotográfico es un acto lleno de cultura, identidad, política, historia y memoria, ya que la fotografía proporciona un significado de quiénes somos y lo que nos sucede. Sin embargo, ¿qué implica el rechazo del visor de la cámara fotográfica? O, aún más, ¿qué ocurre cuando no miramos la escena a fotografiar? Ante estas inquietudes, este texto relata una experimentación artística en la producción de la fotografía sensorial al considerar los estímulos perceptivos como mecanismos para capturar lo invisible. Inspirado en los métodos de fotógrafos y fotógrafas con discapacidad visual, destaca un paseo por las calles de la ciudad de Oporto, Portugal, en busca de subvertir la programación automática del dispositivo y promover imágenes improbables. Autores como Bavcar (2000, 2003, 2010), Flusser (2011), Derrida (2012) y Didi-Huberman (2010) contribuyen a una interpretación crítica del relato de la creación experimental y señalan algunos caminos para ampliación del ver.

Palabras llave: fotografía sensorial; fotografía inclusiva; ampliación del ver.

Um breve percurso para o invisível

O poeta Manoel de Barros (2001, p. 6) certa vez escreveu: “[...] difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei”. O poema *O fotógrafo* – e principalmente esse verso – ecoou em mim e me fez pensar na captura imagética do invisível, além de como isso pode ser encarado como paradoxal em uma sociedade oclocêntrica e ruidosa. Como fotografar o silêncio e entregar-se à (in)quietação? Ou ainda: como fotografar o invisível? Tais questões atravessam diretamente o meu fazer artístico, bem como conduzem minhas pesquisas acadêmicas. A partir disso, então, pensei: é difícil fotografar o invisível; entretanto, tentarei.

No ano de 2016, comecei a estudar a relação entre fotografia e pessoas com deficiência visual. Tal fato ocorreu devido à presença de uma aluna baixa visão no componente curricular *Linguagem fotográfica*, o qual estava sob minha responsabilidade. Nesse contexto, interessou-me compreender como descrever as imagens; compreender a tradução dos materiais didáticos e mediativos; entender os estímulos e leituras perceptivas por meio dos sentidos; e saber mais sobre a produção de exposição fotográfica acessível. Já em 2019, mais segura (porém com mais questões), coordenei um projeto de criação fotográfica junto às pessoas cegas e com baixa visão por um ano. Nessa época, a busca encontrava-se não somente no compartilhamento do conhecimento, mas principalmente no processo criativo desenvolvido por cada pessoa diante das diferentes histórias de vida.

Quanto mais eu refletia e estudava os processos de criação, mais 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 esse sentido?

Ao longo das minhas pesquisas, fui encontrando pessoas e histórias de fotógrafas e fotógrafos cegos ou com baixa visão que modificaram diretamente a minha relação com a fotografia. Um exemplo é o brasileiro João Maia, que é fotógrafo esportivo e é o único com deficiência visual a realizar cobertura fotográfica dos Jogos Paralímpicos de Tóquio, no ano de 2021, e no Rio de Janeiro, em 2016². João começou a fotografar há 20 anos – à época com 28 anos de idade –, depois que perdeu a visão. A pouquíssima relação de cores e vultos que enxerga

² As fotografias produzidas por João Maia estão disponíveis em seu perfil do Instagram: <https://www.instagram.com/fotografiacega/>.

ganha potência expressiva e sensível em suas imagens. Ele esclarece: “[...] sendo deficiente visual, fotografar para mim é uma experiência sensorial. Eu utilizo principalmente minha audição, olfato e tato”. A partir disso, ele também 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”³.

O mexicano Gerardo Nigenda começou a fotografar 7 anos depois que perdeu totalmente sua visão, aos 32 anos de idade. Em suas práticas iniciais, capturava tudo o que vivia, cheirava, tocava e ouvia. Entre as cenas da sua casa, as ruas, seu rádio e objetos, Nigenda retratou a vida de um amigo também cego. Tempo depois, passou a utilizar o braille sobreposto às imagens que produzia. No início, descrevia toda a cena; depois, relatava apenas sensações que sentia no momento da captura, principalmente os aromas. Tais descrições também compunham os títulos das fotografias, tal como um convite aos sentidos. Seu ato criativo não era norteado pelas configurações técnicas do dispositivo; Nigenda importava-se com as emoções e sensações que estava comunicando, nos mostrando a palavra como outra forma de ver.

O norte americano Henry Butler, por sua vez, é músico e fotógrafo, e, para produzir suas fotografias, captura a vibração sonora das ruas e da vida. Butler é cego congênito e costuma andar pelas ruas com a câmera na mão; ao escutar um som que desperta sua atenção, ele aponta seu equipamento e faz o *click*. Butler constrói uma fotografia sonora que é baseada em como ele percebe o ambiente ao seu redor. Para ele, suas imagens são o resultado da intuição e intelecto. No documentário da HBO intitulado *Luz escura: a arte dos fotógrafos cegos*, de 2009, Butler afirma: “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”.

Em sua passagem pelo Brasil, o fotógrafo e filósofo esloveno Evgen Bavcar (2003) compartilhou sua experiência com nossos territórios urbanos em seu livro *Memória do Brasil*. Na obra, ele afirmou que almejava levar a cidade em seu corpo e senti-la sem pressa, explorando-a com todos os seus sentidos. Bavcar fotografa há 60 anos, tendo começado a produzir fotografias 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, seja 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.

³

Conversa concedida à autora da pesquisa, em 16 de setembro de 2020.

Esses fotografos nos proporcionam um ato fotográfico construído por meio da corporalidade e da visualização rememorativa, 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 modificou com mais profundidade.

A americana Alice Wingwall estudou artes, foi professora universitária e trabalhou em museus. Atualmente, ela se dedica à produção artística como um ato político na reivindicação do mundo visual às pessoas cegas, uma vez que adquiriu essa condição. Alice cria fotografias, instalações artísticas, esculturas e filmes, recorrendo, no seu fazer artístico, ao imaginário que coletou ao longo de sua vida numa junção de treinamento, experiência, memória e *insight*. Ela afirma que “[...] 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, 0 min 29 seg, tradução minha). Na fotografia, *libertou-se da prisão do visor* da câmera, cujo enquadramento da imagem pode estar em qualquer lugar ou até em lugar nenhum, como ela mesmo ressalta (Wingwall, 2017).

Alice Wingwall (2017) afirma que tem uma visão; apenas não é mais física, e sim como as coisas deveriam ou parecem ser. Seu trabalho geralmente incorpora duplas exposições e imagens sobrepostas e justapostas⁴. Para a artista, a fotografia é uma necessidade, pois em sua mente há várias ideias e imagens que precisam ser compartilhadas. Acerca disso, ela afirma: “[...] meu lema é ver ou ser visto. Então, se não posso ver, tenho que ser visto” (Wingwall, 2017, 2 min 25 seg, tradução minha)⁵.

Conhecer e conversar com essas pessoas, ler sobre suas histórias e seus trabalhos fotográficos têm ativado em mim uma fotografia sensorial distante das regras compositivas, da tecnicidade e parâmetros canônicos tão presentes na área. É como subverter hegemonias do capitalismo que ditam como as fotografias devem ser produzidas em suas formas estéticas e semânticas. É validar, em mim, o experimental, o perceptivo e corpóreo. É um ato de liberdade.

Dito isso, o presente relato de criação e experiência discorre sobre o trabalho artístico *Caminhar para fotografar o invisível*, realizado em 6 de maio de 2023 na cidade do Porto, em Portugal. Tal processo de experimentação compõem práticas que atravessam e são despertadas pela pesquisa científica que venho realizando sobre fotografia junto às pessoas com deficiência visual. Assim, apresento,

⁴ As fotografias produzidas por Alice Wingwall estão disponíveis em seu *website*: <https://www.alicewingwall.com/>.

⁵ Videoreportagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZ5uINccQEQ&t=3s>.

de forma cronológica e espontânea, as motivações que me conduziram pelos caminhos da fotografia sensorial.

Contudo, antes de narrar o experimento artístico, faz-se necessário pontuar dois fios condutores da minha ação/pensamento, a saber: (i) há, na experiência, um campo frutífero para o sentir e para apreender o conhecimento sem a necessidade de validações de certo ou errado; e (ii) vender os olhos não é pressuposto para distanciar-se do campo da visão; não se pretende ocupar a mesma condição de fotógrafos com deficiência visual, mas inspirar-se nos modos criativos realizados por eles.

Dessa forma, acerca do primeiro fio condutor, recordo-me do pensamento de Jorge Larrosa (2002), quando este ressalta que comumente associamos o processo de conhecimento e aprendizado – desde pequenos até a universidade – ao procedimento de aquisição de informações e construções opinativas. De acordo com o autor, “[...] 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.

Larrosa (2002, p. 21) destaca, ainda, que “[...] 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”. O autor também ressalta que são necessárias vivências a partir da dualidade experiência/sentido, distante da informação e do ritmo acelerado da contemporaneidade, cuja 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 o errado.

Ao pensar nesta 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 e o universo sociocultural. De acordo com Moriceau e Paes (2014, p. 109), “[...] o sensível é o tecido da experiência, as maneiras de perceber e de ser afetado”, em que existem quatro níveis, interconectados, de contato e de inteligibilidade: (i) a *percepção*, sensação experimentada imediatamente pelo nosso corpo; (ii) o *sensível*, que diz respeito ao modo de perceber e ser afetado de maneira individual ou coletiva; (iii) o *sentido*, que se refere ao esforço para conferir uma inteligibilidade à situação, tornando compreensível a experiência vivida; e (iv) a *significação*, atribuição de sentido à experiência nomeada e classificável (Moriceau; Paes, 2014).

Logo, no que se refere à proposta fotográfica em questão, penso nas (inter) relações sobre as apreensões de mundo/sentir/fotografar, e é neste contexto que o segundo fio condutor vem à superfície, quando a recusa do oclocentrismo promove a capacidade de mediação, memória, atenção concentrada e imaginação para a compreensão de mundo junto aos demais sentidos.

Importante pontuar que pessoas cegas ou com baixa visão têm seus próprios mecanismos para estar e ser no mundo, e, ao considerar a experiência fotográfica desprendida da visão, não creio ser pertinente vendar os olhos de uma pessoa que possui a capacidade de enxergar, uma vez que “[...] o cego não enxerga o mundo da mesma maneira que um vidente 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 minha)⁶.

O principal elemento condicionante para a fotografia não é necessariamente a visão, mas sim o olhar. Este olhar, em sentido amplo, pode ser associado à percepção dos elementos, composição prévia, mental, baseada em experiências pregressas e leitura das circunstâncias que rodeiam o fotógrafo. Embora sistemática e metodologicamente associemos tão somente à visão este papel interpretativo, o emprego e leitura de mundo podem ter diversas outras portas de entrada. Vygotsky (1997) 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, não altera a leitura, pois os signos ali permanecem.

Tendo isso em mente, convidei-me a estar imersa no tempo da fotografia sensorial, distante das preocupações visuais, compositivas e normativas do campo fotográfico. Encontrava-se repleta de inspirações pelas várias histórias que li e presenciei de fotógrafas e fotógrafos com deficiência visual e inquietava-me constantemente pelo fato de como tudo isso modificou minha prática e poderia transformar de tantos outros e outras. Compreendo, cada vez mais, que distanciar a fotografia do ato de enxergar e expandi-la para os outros sentidos é um caminho para a fotografia inclusiva.

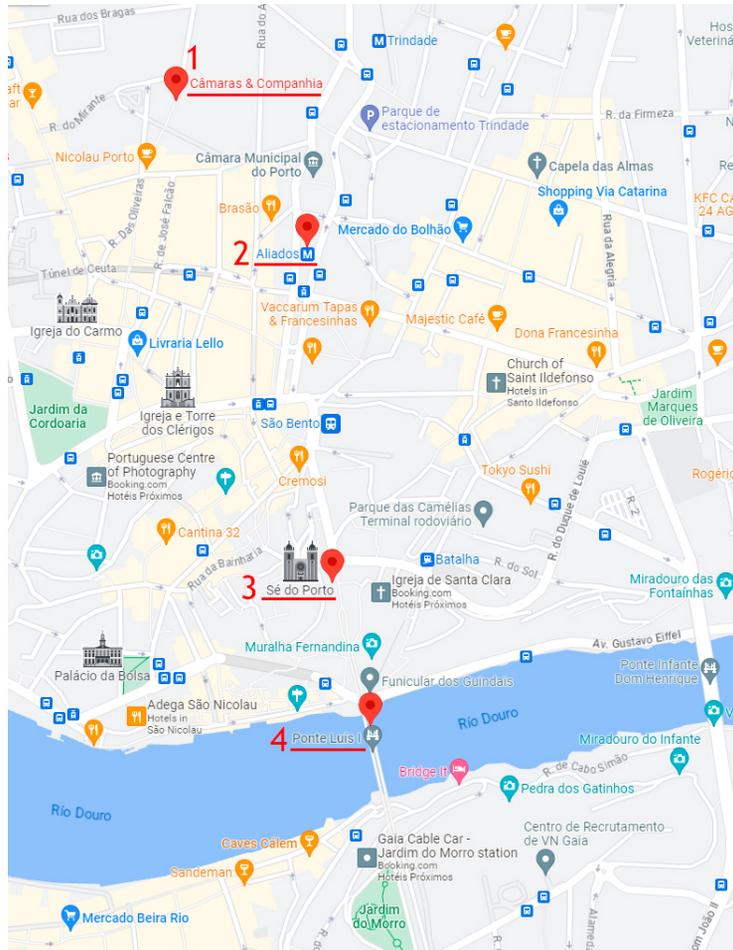
⁶ No texto fonte: “[...] el ciego no ve el mundo igual que un vidente con los ojos vendados. El ciego no ve la luz tal como el vidente no la ve con su mano, es decir, no siente ni percibe directamente el hecho de que esta privado de la vista” (Vygotsky, 1997, p. 104).

Caminhar para fotografar o invisível

Com o desejo de libertar-me da prisão do visor e fotografar o invisível, realizei uma caminhada pelo centro histórico da cidade do Porto, em Portugal. Além das questões já apontadas neste texto, perguntava-me: como sentir a cidade? Como permitir que as suas histórias e paisagens atravessassem meu corpo? Como ocupar a própria cidade para novas experiências, e, assim, desmistificar algumas?

Para o percurso, escolhi cruzar com três pontos históricos e importantes da cidade: a Avenida dos Aliados, a Catedral da Sé e a Ponte D. Luís I. Tais paisagens já fazem parte do meu cotidiano e constituem minha vivência atual. Entretanto, quis materializá-las por meio de outros sentidos, produzir novos significados e novas formas de ver. Para gerar um contraponto dessa escolha, também ansiei vivenciar o acaso, e, por esta razão, o caminho para chegar até os pontos escolhidos não foi traçado. Em outras palavras, permiti-me perder por entre as ruas antigas, ora movimentadas e longas, ora estreitas e cheias de curvas.

Figura 1 - Mapa com marcação dos pontos que fizeram parte da experiência fotográfica



Fonte: Google Maps (2023).

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, o texto que segue 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.

No entanto, sugere-se a visualização dessas fotografias decorrentes apenas após a leitura do texto. Elas serão mencionadas e parcialmente descritas, mas não necessitam da sua visão instantânea; logo, não estarão referenciadas no texto.

Recomenda-se o uso da imaginação, da memória para construir as próprias fotografias mentais. Para auxiliar essa criação imaginativa, há capturas da paisagem sonora correspondente ao momento da produção de cada fotografia (Melo, 2023), as quais podem ser consultadas em: <https://soundcloud.com/cristianne-melo/albums>. Porém, caso tenha curiosidade de visualizar a foto resultante no momento da leitura do texto, sugiro que vá até o final do documento. Desfrute à sua maneira.

Para a realização das fotografias, utilizou-se 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, sendo composta por uma lente de plástico com formato grande angular, com 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 menos programada possível pelo usuário. Além da escolha temática, dentre as câmeras à minha disposição, essa encontrava-se com mais pertinência ao almejado, pois não havia uma preocupação técnica ou até mesmo composicional; somente o desejo de fotografar o que estava sentido, e por esta razão, invisível.

Figuras 2 e 3 - Câmera fotográfica de La Sardina (frente e reverso)



Fonte: A autora.

Às 15h30, coloquei a película na câmera e escolhi o filme kodak ultramax color 400, pois era um dia de primavera com pouca 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: eu precisava sentir o caminho, e não ser capturada pelas tentações visuais. Sendo assim, fui caminhando pelas ruas

apertadas e desniveladas e as pedras antigas por vezes pregam peças aos sapatos. Logo 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 – a 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.

Chegando à Avenida dos Aliados – primeiro ponto da caminhada –, senti a diferença do ambiente em relação às ruas. No local havia bastante vento e espaço amplo para circular devido à praça municipal, que se localiza entre as avenidas de ir e vir. Notei melhor o aquecimento do sol e senti que ali 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”, mas rapidamente me libertei de mim mesma e me corrigi: “não há certo e errado, bom ou ruim. Apenas tente, experimente”. Após isso, logo tratei de caminhar sem direção específica, de sentir o lugar e de fotografar despreziosamente.

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 essa leitura com calma. Neste momento, lembrei-me das vivências que já realizei juntos aos alunos 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; eu finalmente estava recorrendo ao tato passivo. Também refleti sobre o fato de que nunca tocarei o sol, mas sei da sua existência e direção pelo 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, 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 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 dúplici sensação de calor vinda por meio do sol e evaporada pelo chão.

Além do calor proporcionado pelo sol, 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 lembrados; 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 muito barulho. 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 passa. Eu fotografo os sons movida pela minha agitação – sonora – interior.

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 das ruas estreitas, senti fortemente o cheio 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 bons 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 esse o cheio 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. Então, decidi fotografar o aroma do tempo, busquei a câmera e apontei levemente para o sol, num movimento que já se repetia nessa minha prática experimental.

Há 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 para

a direção do som. Também observei que, durante a prática experimental, cruzei com três músicos na rua e fotografei os três. A música, sem dúvidas, desperta-me 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 de trem, então pensei: “vem aí o metrô”. Isso que me confirmava a vibração mais notória 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 percorre.

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 ricos 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, desejando ter uma experiência o mais completa possível nesse ponto.

Ao me aproximar da ponte, os sons das pessoas intensificavam. Ouvi poucos carros e comecei a sentir um calor indireto, mais suave, que era proporcionado pela sombra da própria estrutura. Também senti a vontade de fotografar em dupla exposição, pois queria a imagem da entrada da ponte sobreposta ao seu interior, retratando o entrar confluyente com o estar internamente. Com essa consciência, aponte 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 tinha me proporcionado novos sentidos, conhecimentos, relações e memórias, até de mim mesma. Foi como uma junção entre o ser fotógrafa e ser pesquisadora do invisível.

Algumas considerações e a expansão do ver

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. Como apresentado no relato de experiência *Caminhar para fotografar o invisível*, o processo de criação fotográfico envolve uma experiência corpórea, perceptiva, e não se refere exclusivamente à capacidade de enxergar.

Sendo apresentado, no ensaio fotográfico, uma experiência perceptiva, é importante compreender que a percepção se configura como nosso primeiro contato com as coisas, e, nessa experiência, o corpo é instrumento de mediação. Corpo este que é sensível, e, perante as relações de tempo e espaço, produz o sentir e é sentido. Tais percepções pertencem a um ou mais sentidos, que, por sua vez, existem para receptionar o sensível e criar o modo cíclico do sentir, pois os estímulos externos afetam o corpo, que responde em uma linguagem percebida no exterior (Merleau-Ponty, 1994).

A percepção não interpreta ou não ordena a matéria sensível; ela apenas acontece. Ao perceber algo, não se está diante de uma unidade ideal possuída pela inteligência, mas depara-se com uma totalidade aberta para o horizonte indefinido. Nessa relação, a coisa percebida só existe enquanto alguém puder percebê-la. Só podemos pensar o mundo porque, de início, temos a experiência dele, por meio do qual não há uma experiência perceptiva única ou fixa, mas a pessoal e a coletiva, nas ligações da experiência pessoal de um com os outros e na concordância com as de outrem (Merleau-Ponty, 2017).

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).

Conforme Derrida (2012), o *ver* é naturalmente associado aos olhos, já que é essa sua atividade difundida. Porém, existem coisas que se *vê* (enxerga-se) 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, cuja percepção atua e se relaciona com o apreender e o pensar, indicando que criação e recepção não são exclusivamente visuais. Interessante perceber que estamos nos referindo ao *ver* em sua compreensão mais ampla, expandida. Derrida (2012) explica, por exemplo, que a experiência da fala implica estruturalmente a não vidência, pois não é possível enxergar o que se diz, apenas *ver*.

Fotógrafas e fotógrafos cegos não recorrem a visão. Contudo, eles utilizam constantemente a visualidade e a visualização. Segundo Kosminsky (2013), a *visão* corresponde à capacidade de enxergar; a *visualidade*, a um olhar como fator social, histórico e corporal que obedece aos processos socioculturais e forjam padrões imagéticos; a *visualização*, por sua vez, torna visível uma cena, mesmo que mentalmente, uma vez que se refere ao mecanismo subjetivo de criação.

Bavcar (2010) questionar as construções sociais em torno da cegueira e apresenta-se como a própria câmera escura, ressaltando seu lugar entre o visível e o invisível, cujo visível configura-se como um limite do real que pode ser comprovado por meio do toque – atividade comum em sua prática –; e o invisível relaciona-se à transcendência constituída pela experiência do corpo, ao mobilizar sensorialidades e percepções interiores. É como uma amálgama entre tempo, memória, vivências, histórias, afetos e contextos.

Bavcar (2000) subverte a conexão representação-visão, trabalhando e apresentando suas imagens mentais, isto é, o ver subjetivo e criador. Além disto, o autor 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 (Bavcar, 2000). De acordo com Bavcar (2000, p. 9), “[...] deve-se ainda crer na cegueira do verbo – sendo ele representado pelo silêncio [...] e acreditar de olhos fechados na sua imagem”.

Didi-Huberman (2010) nos ajuda a compreender a dualidade sensorial (sentidos ópticos, tátil, sonoro, gustativo e olfativo) e semântica (simbólico) das imagens, em que a imagem se encontra separada da fisicalidade do acontecimento. A imagem é, portanto, algo que nos acontece. Logo, ela não é um objeto específico; ela 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. Em alguns de seus textos, pode-se compreender que é preciso fechar os olhos para ver.

Por fim, por meio do pensamento de Flusser (2011), é interessante perceber

como a recusa do visor da câmera fotográfica tensiona a programação clássica do *apparatus* e nos faz pensar o lugar ocupado pelo fotógrafo: se funcionários do dispositivo ou experimentalistas ao procurarem produzir imagens improváveis distanciando-se criticamente. Nesse sentido, Marc Lenot (2017) destaca os fotógrafos que querem deixar de ser funcionários; em outras palavras, aqueles que lutam contra a programação automática, que podem enganar intencionalmente e dominar o programa do aparelho.

Como exemplo, Lenot (2017) explana sobre a sequência típica ditada pelo dispositivo fotográfico: primeiro, ver; depois, agir, referindo-se a observar o mundo e escolher a representação que deixará para o futuro e, depois, apertar o botão disparador. E se agir antes de ver? Isto é, fotografar ao acaso, sem uma visão predeterminada, estabelecida? Seria este um ato de liberdade? Para o autor, trata-se de “[...] 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 da fotografia para capturar o invisível questiona a práxis fotográfica e tensiona o capitalismo imagético, ao mesmo tempo que promove a inclusão por meio do sentir. É o processo experimental e subversivo que desencadeará transformações no campo. Segundo Machado (2007), 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.

Imagens originadas pela experiência “caminhar para fotografar o invisível”

Figuras 4, 5 e 6 - A sensação de calor na Avenida dos Aliados



Fonte: A autora.

Figuras 7 e 8 - O barulho da construção na Estação São Bento



Fonte: A autora.

Figura 9 - O cheiro do tempo da casa trancada



Fonte: A autora.

Figuras 10 e 11 - A imponente Catedral da Sé e sua luz



Fonte: A autora.

Figuras 12 e 13 - A música da rua



Fonte: A autora.

Figura 14 - A profusão do sentir na Ponte D. Luís I



Fonte: A autora.

Figura 15 - A profusão do sentir na Ponte D. Luís I



Fonte: A autora.

Figuras 16 e 17 - A profusão do sentir na Ponte D. Luís I



Fonte: A autora.

Referências

- BARROS, M. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2001.
- BAVCAR, E. **A luz e o cego**. In: BAVCAR, E. (org.). **O ponto zero da fotografia**. São Paulo: VSA Art do Brasil, 2000. p. 9-14.
- BAVCAR, E. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAVCAR, E. A estética do (in)visível. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (9min 24seg). Publicado pelo canal: Alfabetização Visual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uU3TpKOC8k>. Acesso em: 24 set. 2023.
- DERRIDA, J. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do Visível (1979-2004)**. Florianópolis: UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- GOOGLE MAPS. **Pesquise no Google Maps**. *Google*, Mountain View, 2023. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/preview>. Acesso em: 24 set. 2023.
- KOSMINSKY, D. **Visualidade e visualização: olhar, imagem e subjetividade**. In: SZANIECKI, B. *et. al.* (org.). *Dispositivo fotografia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: NAU, 2013. p. 90-109.
- LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2023.
- LE BRETON, D. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.
- LENOT, M. **Jouer contre les Appareils**. Arles: Editions Photosynthèses, 2017.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MELO, C. **Caminhar para fotografar o invisível**. Soundcloud, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://soundcloud.com/cristianne-melo/albums>. Acesso em: 24 set. 2023.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MORICEAU, J.; PAES, I. **Performances acadêmicas e experiência estética: um lugar ao sensível na construção do sentido**. In: PICADO, B. *et al.* (org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: EdUFBA, 2014. p. 107-129.

NUNES, S.; LOMÔNACO, J. F. B. **O aluno cego: preconceitos e potencialidade**. *Revista Psicologia Escolar e Educacional*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 55-64, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-85572010000100006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pee/a/YKv7sx5Zp6557RQvrBQ66gp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2023.

OMAR, A. **Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

VYGOTSKY, L. S. **Fundamentos da defctologia: obras escogidas** V. Madrid: Visor, 1997.

WINGWALL, A. **Blind at Work: the Photographer**. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (2 min 48 seg). Publicado pelo canal: LightHouse for the Blind and Visually Impaired. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZ5uINccQEQ&t=3s>. Acesso em: 24 set. 2023.

Submissão: 16/06/2023

Aprovação: 29/10/2023