

DOI: 10.46943/XI.CONEDU.2025.GT11.028

DA FOTOGRAFIA SENSORIAL À FOTOGRAFIA TÁTIL: UM PROCESSO INCLUSIVO COM A FOTOGRAFIA DE MARTA COUTINHO

Cristianne Melo¹

RESUMO

Na práxis fotográfica atravessamos o imaginário, a memória e as sensorialidades. A imagem fixa impressa por meio do grão ou do pixel é apenas uma parte constituinte do que chamamos de fotografia. Tal arte, comumente alicerçada na linguagem hegemônica da visão, não tem um processo inclusivo e acessível, especialmente para as pessoas com cegueira ou baixa visão. Na contramão dos sistemas comunicacionais e educacionais, fotógrafos(as) PCDVisual tem nos questionados a partir de suas produções fotográficas sensoriais, como por exemplo, a brasileira com baixa visão Marta Coutinho, que utiliza a fotografia como forma de conexão com o mundo e expressão artística, ao compartilhar suas imagens acompanhadas de poemas e audiodescrições. Nesta perspectiva, os conceitos de imagem fantasmas (Guibert, 2023) e fotografia imaginária (Brizuela, 2014) nos fazem perceber a relação entre imaginação, percepção e criação. Ainda, a fenomenologia (Merleau-Ponty, 1994, 2003) e atividade rememorativa (Scianna, 2014) escrevem cenas por meio da multissensorialidade e materializam sensações que o corpo apreende e sente. Contudo, o que acontece quando estas fotografias expostas retornam para o campo da sua gênese, a imaginação (Flusser,

1 Doutoranda em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - FBAUP e professora efetiva no Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. E-mail: cristianne.melo@gmail.com.

2013)? Perante este cenário, o presente estudo discute a transformação das sensorialidades em fotografia visível e exposta e, posteriormente, em fotografia tátil a partir do trabalho de Marta Coutinho e uma placa de foto tátil. Pois é por meio deste instrumento mediativo que pode-se discutir as ativações táteis e sonoras como um retorno à criação das fotografias imaginárias. Além disto, o modelo de fotografia tátil criado e experimentado reflete uma alternativa educacional em prol da inclusão e acessibilidade, investigando signos táteis, braille e audiodescrição, ampliando as ferramentas comunicacionais na linguagem fotográfica.

Palavras-chave: Fotografia sensorial, Foto tátil, Inclusão PCDVisual, Acessibilidade.

INTRODUÇÃO: O VOAR DA IMAGINAÇÃO

Marta Coutinho, brasileira, 63 anos, escritora e 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.

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, n.p).

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 físicos ou digitais. Este panorama evoca o conceito de *imagens fantasmas* formulado pelo fotógrafo e jornalista francês Hervé Guibert no ano de 1981, que se trata de “imagens que não apareceram, imagens latentes, imagens íntimas ao ponto de serem invisíveis” (GUIBERT, 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 feitas pela mente, no observar do fato, em que o fotógrafo realiza

o enquadramento, compõe a cena e imagina a foto. Tal autor descreve várias fotografias que foram produzidas apenas na imaginação, e por esta razão não encontraram fisicalidade nos suportes.

Neste sentido, há uma conexão com a ideia de *fotografia imaginária* estruturado por Brizuela (2014), esta autora nos apresenta um ensaio de várias tomadas que não chegaram a ativar o botão do disparador da câmera, mas conduziram uma observação particular, cujo equipamento serviu apenas para enquadrar cenas por meio do visor. Cada vez que se modifica a delimitação sobre um objeto, por exemplo, descobre-se 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. Desta forma a indexicalidade torna-se um processo ainda mais individualizado, condicionado na visualidade de cada um.

Neste panorama, Tessler (2003) observa que a obra do fotógrafo com cegueira Evgen 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 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). Assim, este teórico expõe que a imagem deve sua origem à “capacidade de abstração específica” (*idem, ibidem*) que é a imaginação. O psicanalista e fotógrafo PCDvisual Alfredo Flores Vidales esclarece:

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)².

Interessante perceber que esta fotografia imaginária também relaciona-se com a memória, desta forma, quando Marta faz uma fotografia, ela não deseja apenas guardar a imagem fixada no suporte, ela procura criar a memória da experiência vivida no momento do disparo. É como afirma o fotógrafo italiano Ferdinando Scianna “Quella fotografia è indiscutibilmente traccia e prova di una mia compresenza física e emotiva con il fatto registrato” (SCIANNA, 2014, p.85)³.

Além disso, trata-se de uma recuperação simplificada e hibridizada com a atualidade das cenas que lhe tocaram. Fotografar também é uma estratégia para a manutenção de suas memórias visuais, nas quais as imagens fotográficas produzidas no hoje também são como rastros de cenas que já não existem mais.

Tal processo de imagens fantasmas ou fotografia imaginária, nos faz refletir sobre a 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

2 Tradução nossa: “Concordo com Bavcar em que as imagens estão na cabeça; ali é onde estão os “originais”. Mas não se trata de uma matriz fixa: a ideia que alguém tem da imagem que quer capturar se modifica na medida em que se interage com as formas e posições dos corpos ou dos objetos com os quais se tenta representar algo. É uma imagem que se recria no próprio processo de sua construção e, além disso, na relação que se estabelece com o outro, que intervém com seu olhar e sua palavra. A isso eu chamo de “plasticidade imaginária”, pois os elementos não apenas mudam de forma e de cor, mas também de lugar, até que a imagem se complete. A imagem não entra no cego com o primeiro impacto, mas se constrói gradualmente” (VIDALES, 2005, p.115).

3 Tradução nossa: “Aquela fotografia é indiscutivelmente traço e prova da minha copresença física e emocional com o fato registrado” (SCIANNA, 2014, p.85).

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, 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. Assim, Marta nos demonstra a potencialidade de ouvir e estimular o sentir no processo fotográfico, admitindo sua presença na atividade em questão.

Por meio dos estudos da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty (1994) nos faz compreender que o corpo humano - instrumento mediativo - é dotado de vários mecanismos para perceber o mundo, e tais sentidos dançam em uma confluência mútua para absorver e produzir informações. 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. Tais percepções pertencem a um ou mais sentidos, que existem para receptionar o sensível e criar o modo cíclico do *sentir*.

Importante mencionar que o corpo não se configura como um instrumento a serviço da mente, mas se articula com ela para a criação de sentido e significados.

Existe um jogo entre o visível e o invisível, e para Merleau-Ponty (2003) há uma 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. Este autor exemplifica, por exemplo, 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).

Tal 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 visual⁴. 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.

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. 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.

4 O termo também é utilizado pela organização mexicana sem fins lucrativos SOE (*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. Outras informações disponíveis no site: www.ojosquesienten.com

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).

Evgen Bavcar, fotógrafo e filósofo com cegueira, escreveu “Logo que nós não dispomos mais de imagens, é o verbo quem nos fornece novas possibilidades.” (BAVCAR, 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.

Ao pensar nesta práxis, o fazer artístico de Coutinho fornece ao leitor um possível caminho interpretativo a ser seguido, como uma condução ao pensamento da própria fotógrafa. Imaginação e imagem são explorados pela fotografia, por meio do poema ou pela descrição da própria foto, pois Coutinho divulga as imagens junto ao texto alternativo (recuso de acessibilidade) em suas redes. Nesta perspectiva, 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 cierto 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 necesaria, mientras que en otras hay cosas que cobran existencia a partir de la precisión de los vocablos (VIDALES, 2005, p.109)⁵.

5 Tradução nossa: “Estou certo de que as imagens se constroem pela palavra, de tal forma que, em algumas culturas, há coisas que não existem porque em sua língua não existe a palavra necessária, enquanto em outras há coisas que adquirem existência a partir da precisão dos vocábulos” (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).

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 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, com os outros, com o mundo.

Contudo, o que acontece quando estas fotografias expostas encontram um caminho para retornar ao campo da sua gênese, a imaginação? Pensando nesta possibilidade, e por meio da tese “Visualidades do sentir: Um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão”⁶, buscou-se criar instrumentos mediativos que permitissem a leitura das fotografias sensoriais por meio da acessibilidade. No decorrer do doutoramento foram experienciados alguns processos de construção de placas de foto tátil, e neste texto apresenta-se uma delas. O objetivo é discutir as ativações táteis e sonoras como meios de inclusão, reflexão sobre o âmbito sensorial no campo fotográfico, bem como à criação das fotografias imaginárias.

Importante mencionar que para a construção desta pesquisa, embasou-se no conceito de *Interdependência* (ALVES, 2015) que propõe um conhecimento produzido *com* o outro e não *para* o outro, ou *no lugar*

6 Doutoramento realizado na Faculdade de Belas Artes na Universidade do Porto, Portugal (FBAUP), que teve como objetivo principal a promoção e reflexão de mecanismos para a produção interdependente da fotografia sensorial. As placas de fotografia tátil constituem-se como parte constituinte do estudo e não representam sua totalidade.

do outro; além do método inclusivo ao PCD Visual *pesquisarCOM* (Morais & Kastrup, 2010) que se faz *com o outro* e não *sobre o outro*. Neste sentido, pessoas inscritas na Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO, delegação do Porto) e do Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto (NAI.UP), participaram da confecção das placas de foto tátil, além de experienciar e vivenciar o sentir, ouvir o corpo por meio da atividade fotográfica.

FOTO TÁTIL: UM CAMINHO SENSORIAL INCLUSIVO

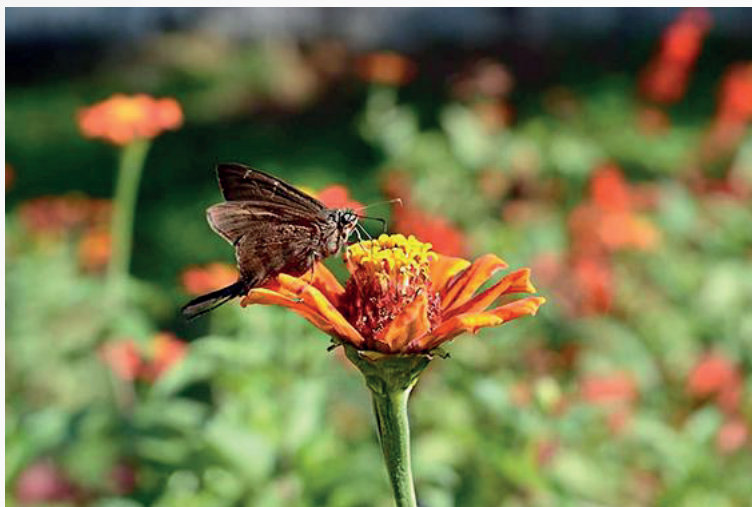
Para construir a placa de foto tátil a ser analisada neste texto, partiu-se de uma fotografia produzida por Marta Coutinho que continha uma mariposa em tons de marrom pousada sobre uma flor de cor laranja (Figura 01). Tal escolha foi motivada pela conexão com a identidade fotográfica de Marta e também 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 uma flor de pétalas alaranjadas ao centro da imagem, o miolo é amarelo e o caule verde. Sobre as pétalas, posicionada à esquerda, encontra-se uma mariposa de tonalidade castanha, capturada de 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 laranjadas.

Para produzir a leitura tátil desta fotografia, primeiro testou-se a impressão 3D, que foi confeccionada no laboratório *impressiv3D* na cidade do Porto, Portugal. Nesta situação, 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 (Figura 02). A profusão de linhas não permitiu a separação entre as figuras e o fundo, tampouco diferenciou as partes constituintes da mariposa e a flor (Figuras 03).

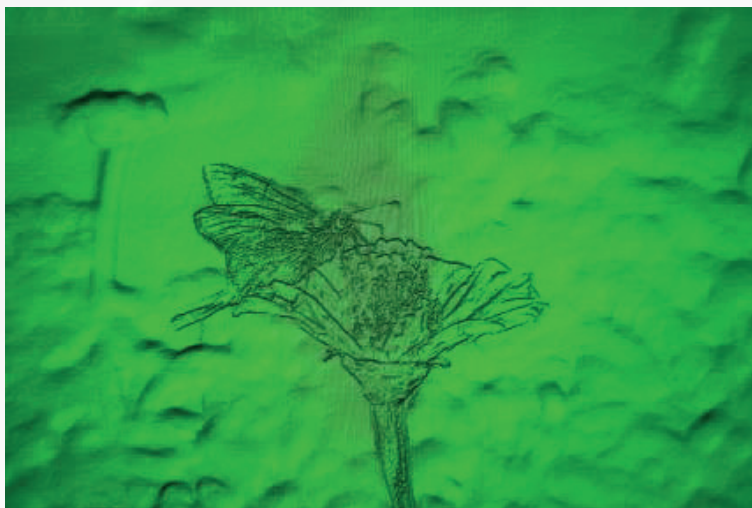
Figura 01. Fotografia produzida por Marta Coutinho no ano de 2022.



Cena de uma mariposa repousada em uma flor.

Pensando na leiturabilidade dos elementos que compõem a fotografia e no 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.

Figura 02: Captura de tela do Blender.



Figuras 03: foto tátil impressa em 3D sem grande legibilidade.



Então retornou-se ao início do processo ensaístico com a seguinte questão: como representar as cores de maneira tátil? Nesta perspectiva, levou-se em consideração duas outras placas de fotografia tátil já produzidas pela autora desta pesquisa, são elas: O estudo sobre planificação e impressão em diferentes formas e camadas - em MDF - a partir de uma foto de Evgen

Bavcar⁷; E a semiótica aplicada a foto de Gerardo Nigenda⁸ por meio de símbolos impressos em 3D para leitura tátil. Estas experimentações anteriores revelaram a importância de observar a volumetria das peças, formas e contornos bem definidos, os diferentes graus de aspereza para as texturas, além dos espaçamentos das informações, altura e direções.

Assim, objetivando construir uma informação acessível, percebeu-se que trabalhar com padrões geométricos e símbolos pode ser um ótimo caminho para a comunicação e mediação. Desta forma, pensou-se nos padrões geométricos para representar as variações cromáticas. Foi realizado uma pesquisa sobre quais formas apresentam maior distinção entre si, explorando elementos como linhas retas e curvilíneas, que poderiam evocar sensações distintas ao toque. Considerou-se a inclusão de formas com pontas soltas, cuja descontinuidade enfatizava o contraste em relação à fluidez das linhas contínuas.

Foram selecionados 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 recorreu-se à textura lisas (Figuras 04 e 05). 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.

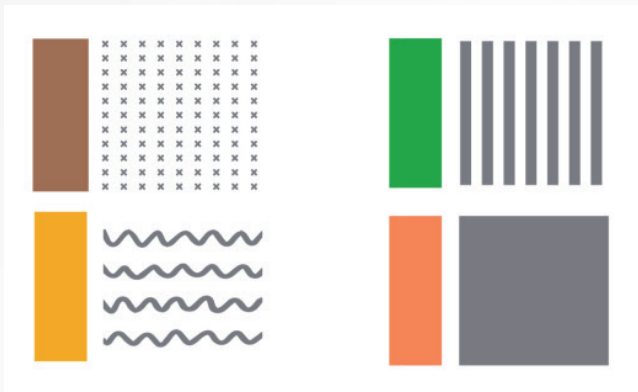
A produção desta placa de foto tátil ocorreu com a colaboração do técnico Tiago Pinho, responsável pela *Oficina de Produção Digital*, na Faculdade de Belas Artes. Dialogou-se sobre os experimentos anteriores, bem como refletiu-se o teste já realizado para a foto tátil de Marta Coutinho junto ao laboratório *impressiv3D*, em que sua observação atenta me fez perceber que aquela textura heterogênea poderia tratar do desfoque

7 O processo de criação das imagens de Bavcar e de uma foto tátil pode ser encontrado na publicação “Expansão do ver na fotografia: Produção e leitura de foto tátil a partir de Evgen Bavcar”, disponível em: https://revista.uepb.edu.br/REIN/pt_BR/article/view/1834

8 A publicação “Fotografia sensorial e tátil: um caminho junto à Gerardo Nigenda” reflete a produção deste fotógrafo PCDvisual, bem como analisa a criação de uma foto tátil a partir de uma de suas fotos. Disponível em: <https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/nacional/23/062920252300386861efc69840f.pdf>

da imagem, já que não se percebia tatilmente seus elementos figurativos, mas continha informação.

Figura 04: A cor e seu padrão geométrico correspondente.



Figuras 05: Vetorização do desenho da mariposa e flor com a aplicação dos padrões.



Tal compreensão aproxima-se do pensamento do fotógrafo português Jorge Molder, ao esclarecer que há as coisas que “se veem melhor desfocadas”. Nele, 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 estático 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, 2014, n.p.).

Perante esta reflexão, percebeu-se 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 foto tátil de Marta Coutinho, mas agora adicionou-se a impressão em resina para criar os volumes e formas da flor e mariposa.

A volumetria também foi trabalhada, como na foto tátil a partir da imagem de Bavcar. Então, produziu-se o arquivo digital com o gráfico das formas, seus contornos e padrões geométricos, depois passou-se para o arquivo em 3D para que pudessemos imprimir as peças em resina. Determinou-se as alturas que cada parte constituinte da flor e da mariposa, observando a diferenciação das alturas, mas que pudessem conceber um todo. Com esta escolha, as partes foram impressas isoladamente, para posterior montagem, como um quebra-cabeça.

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, dedicou-se um tempo 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 (Figuras 06). Esse processo exigiu atenção aos detalhes e sensibilidade para alinhar a materialidade ao propósito tátil do experimento.

Durante o processo, observou-se que a manipulação do material permitiu a impressão do gesto, 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.

Figuras 06: Processo manual para lixar e ajustar as peças de resina na placa.



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:

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).

Já o pesquisador Tim Ingold (2022) “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” (*idem*, p.170). Ele nos 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), assim temos *linhas gestuais*, que expressam o movimento que as geraram, guiando a direção, são aquelas que saem das coisas, inclusive dos corpos.

A inserção enfática e prolongada do gesto na produção das placas de fotografia tátil, junto ao pensamento de Ingold e Flusser, destinou a atenção ao que era realizado com as mãos, aos 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 não há a pretensão de ocupar este espaço, as relações se constroem na interdependência, respeitando o *ser* e *estar* no mundo de cada um, conforme sua condição.

Para complementar a placa de fotografia tátil foram criadas legendas também em resina e com o mesmo padrão geométrico utilizado na mariposa e flor (formato quadrado de 3x3cm), elas estão acompanhadas de uma legenda em braille indicando as cores correspondentes. Importante considerar que tal mecanismo favorece aqueles que não possuem um repertório tátil, como também, por meio da assimilação, decodificam as zonas das variações cromáticas na foto tátil.

Figura 07: Peças impressas em resina que apresentam diferentes texturas por meio do uso de padrões geométricos, como também diferentes alturas.



Figura 08: Legenda por textura e cor.



As bases das peças em resina foram pintadas das cores correspondentes para que auxiliassem as pessoas com baixa visão (Figura 08). Além disso, foi adicionado legenda textual e em braille para os créditos da imagem, bem como um QR code que proporciona acesso à audiodescrição da fotografia (Figura 09). Os textos apresentam fonte ampliada e bastante contraste, já que foram impressos na cor preto na própria base de acrílico branco, material pensado para o conforto ao toque e pela durabilidade.

Todos esses 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. A percepção sonora, por exemplo, foi estimulada pela audiodescrição da imagem que pode

de fotografia tátil foi único, com material e tempo de confecção singular, além de etapas construtivas distintas, o que nada tem a ver com uma possível instantaneidade da captura fotográfica digital, por exemplo.

As placas de foto tátil 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.

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 pela autora desta pesquisa 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. O fotógrafo brasileiro PCDVi-

sual, 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), também fotógrafo brasileiro PCDvisual, comentou: “Vale. Vale porque eu quero, porque eu posso”. A existência desses(as) fotógrafos(as) e suas produções imagéticas configuraram-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)⁹. 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)¹⁰. Ele nos faz entender que a cegueira não é a

9 Tradução nossa: “Os outros cancelaram o direito e a possibilidade de construir imagens por meio de canais sensoriais que não sejam o óptico, e esses canais agredem sua lógica e seu senso comum”.

10 Tradução nossa: “Não era a luz o que eu buscava na escuridão, mas os referenciais que me permitissem ver as imagens de outro modo.”

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)¹¹.

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. Bavcar (2015) fala de 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*, por exemplo. “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). 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

11 Tradução nossa: “Estou convencido de que uma prática como a de ver fotografias pode se converter, para a pessoa cega, em uma fascinante aventura imaginária. Conversar com outros sobre determinada fotografia não apenas me permite tomar conhecimento da imagem, mas também estabelecer uma troca de diferentes apreciações.”

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 filmica.

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?

Refletimos 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 ainda 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) neste texto. 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, na imaginação.

REFERÊNCIAS

ALVES, Camila. Acessibilidade cultural: a criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. **Revista Forum**. Rio de Janeiro, n.32. P. 38-50, 2015.

BARBERO, Teco. **Fotografia dos Sentidos**: Rede SACI faz matéria especial sobre Teco Barbero, 2011. Disponível em: < <https://tecobarbero.blogspot.com/search?q=quem+sou+eu> > Acesso em: 13 mar. 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. A luz e o cego. *In*: BAVCAR, Evgen. **O ponto zero da fotografia**. Vsa Art Do Brasil, 2000.

BAVCAR, Evgen. O museu de outra percepção. *In*: LEYTON, Daiana. et al. **Programa igual diferente**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da Fotografia**: Uma literatura fora de si. São Paulo: Rocco, 2014. COUTINHO, Marta. **Entrevista** [Proponente: Cristianne Melo]. Jan. 2022, on-line. 1 arquivo.mp3 (68 min.).

CRARY, Janathan. **Técnicas do observador**: Visão e modernidade no século XX. trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAW, Matt. **Sensory Photography** - What? Why? How? 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3Zz3JOD6iiM&t=22s> > Acesso em: 13 mar. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2013.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: Elogio da superficialidade. trad. Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2008.

GUIBERT, Hervé. **A imagem fantasma**. trad. Amândio Reis. 1.ed. Lisboa: BCF, 2023.

INGOLD, Tim. **Fazer**: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. trad. Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

MAIA, João. **Fotografando as paralimpíadas**. Podcast Geração Curto Circuito, 2022. 51min. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MOLDER, Jorge. **Entre imagens**. RTP2, 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=N_yqgL2X7ww > Acesso em: 28 jul. 2025.

MORAIS, Márica; Kastrup, Virgínia. (Orgs). **Exercícios de ver e não ver**: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: NAU, 2010.

SCIANNA, Ferdinando. **Lo specchio vuoto**: Fotografia, identità e memoria. Roma, Itália: Laterza, 2014.

TESSLER, Elida. Evgen Bavcar em diagonal. *In*: Bavcar, E.; Tessler, E. Bandeira, J. (Orgs) **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

VIDALES, Alfredo Flores. La cegueira, fuente de imágenes. *In*: **Dialogo en la oscuridad**, Fondo De Cultura Economica USA, 2005.