

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Flávia Affonso Mayer

A IMPORTÂNCIA DAS COISAS QUE NÃO EXISTEM:
a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita

Belo Horizonte

2016

Flávia Affonso Mayer

**A IMPORTÂNCIA DAS COISAS QUE NÃO EXISTEM:
a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Milton do Nascimento
Coorientadora: Profa. Dra. Sandra Cavalcante

Área de concentração: Estrutura formal e conceitual da linguagem

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M468i Mayer, Flávia Affonso
A importância das coisas que não existem: a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita / Flávia Affonso Mayer. Belo Horizonte, 2016.
271 f. : il.

Orientador: Milton do Nascimento
Coorientadora: Sandra Maria Silva Cavalcante
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Transtornos da visão. 2. Audiodescrição. 3. Gramática cognitiva. 4. Significação (Psicologia). 5. Cores. I. Nascimento, Milton do. II. Cavalcante, Sandra Maria Silva. III. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 617.75

Flávia Affonso Mayer

**A IMPORTÂNCIA DAS COISAS QUE NÃO EXISTEM:
a construção e referenciação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Milton do Nascimento - PUC- Minas (Orientador)

Profa. Dra. Sandra Maria Silva Cavalcante - PUC Minas (Coorientadora)

Prof. Dra. Vera Santiago - UECE (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes - UFOP (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Josiane Andrade Militão - PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Marco Antônio Oliveira - PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dra. Juliana Alves Assis - PUC Minas (Suplente)

Prof. Dr. Antônio Luiz Assunção - UFSJ (Suplente)

Belo Horizonte, 05 de agosto de 2016

Para Marisa, Larissa e Nelson

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Comissão Fulbright por viabilizarem a execução deste trabalho. Não poderia deixar de citar também o Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, e a equipe do Projeto de Extensão Cinema ao Pé do Ouvido (PROEX PUC Minas), que estiveram diretamente envolvidos na realização deste projeto. Também agradeço aos professores e colegas dos grupos de pesquisa *Complex Cognition* (PUC Minas) e Estudos em linguagem e Cognição (ELINC - PUC Minas) pela possibilidade de diálogo e aprendizado.

Manifesto especial gratidão aos meus orientadores Milton do Nascimento e Sandra Cavalcante pelos valiosos ensinamentos, companheirismo e por acreditarem neste trabalho desde o começo. Ao Pedro, Carol, Julia, Gibran e Maria Tereza, obrigada pelo acolhimento e imenso carinho. Aos colegas e professores da PUC Minas, à Luana, Erazo, Francisco, Geraldo, Carol, Pena e Scheilla, obrigada pela amizade e por todo o apoio. Aos colegas e professores do Departamento de Ciência Cognitiva da Case Western Reserve University, ao professor Mark Turner, agradeço a acolhida calorosa e a generosa oportunidade de aprendizado. À Renata Geld e Piet Devos, obrigada por todas as recomendações.

Aos meus pais, minhas irmãs e minha avó, obrigada por me ensinarem que o amor deve estar em tudo o que fazemos. Ao Nelson, companheiro de vida e de planos, que me apoiou e me apoia em cada decisão. Ao Mestre, obrigada pela oportunidade, pelo suporte e pela confiança.

"Sou anterior aos deuses transitórios: eles dentro em mim nascem; dentro em mim duram; dentro em mim se transformam; dentro em mim se dissolvem: e eternamente permaneço em torno deles e superior a eles, concebendo-os e desfazendo-os, no perpétuo esforço de realizar fora de mim o Deus absoluto que em mim sinto."

Eça de Queiroz, "A Relíquia"

RESUMO

Partindo da perspectiva de que o ser humano é capaz de dinamicamente configurar-se e reconfigurar-se ao interagir com seu nicho, por meio de processos de auto-organização, a presente pesquisa investiga a capacidade do organismo humano de criativamente ver por meio de sua capacidade de visão interior. Mais especificamente, tendo em vista os sujeitos da pesquisa, busca entender de que maneira pessoas com cegueira congênita auto-organizam-se na construção e referenciação de cenários cognitivos que envolvem cores. Partindo do enquadramento da linguagem e do organismo humano como sistemas adaptativos complexos, e de conceitos caros à Linguística Cognitiva, como os fornecidos por estudos sobre a atividade atencional humana, pontos de vista (*viewpoint*); operações de integração conceitual, configuração de espaços semióticos e domínios semânticos, processos de metaforização e sinestesia, perspectivarei a visão interior como uma capacidade cognitiva de construção de cenários mentais, que emergem do conjunto de operações de auto-organização do organismo humano em sua interação no ambiente. Assim, neste trabalho, defendo a tese de que pessoas com cegueira congênita discriminam suas vivências que envolvem cores a partir de operações de *qualia*, ou seja, a partir de uma “sensação de consciência” sobre cor, que é construída em termos de cenários mentais. Objetivando analisar as emergências de tais operações, apresento duas experiências empíricas realizadas junto a um grupo de participantes com cegueira congênita. Com base na riqueza e na complexidade dos dados coletados ao longo destas atividades, foi possível desenvolver uma análise que ratifica a hipótese de que mesmo pessoas com cegueira congênita são capazes de construir cenários cognitivos envolvendo cores e significar suas experiências tendo em vista esses cenários.

Palavras-chave: Visão Interior. Linguística Cognitiva. Sistema Adaptativo Complexo. Significação. Deficiência Visual e Audiodescrição. Cores.

ABSTRACT

From the perspective that human beings are capable to dynamically configure and reconfigure themselves to interact with their niche through self-organization processes, this research aims to investigate the ability of the human organism to creatively see through it's inner vision. More specifically, given the subjects of the research, it seeks to understand how people with congenital blindness organize themselves in the configuration, reconfiguration and externalization of cognitive scenarios involving colors. From the perspective which frames Language and the human organism as Complex Adaptive Systems, as well as from fundamental concepts provided by studies in Cognitive Linguistics, as human attentional activity, viewpoints (viewpoint); conceptual integration operations, Semiotic Base Space configuration and Semantic Domains, metaphorization processes and synesthesia; I framed the inner vision as a cognitive capacity building mental scenarios that emerge from the set of self-organization of the human organism operations in their interaction with their environment. In this sense, I advocate that people with congenital blindness discriminate their experiences involving colors as *qualia* operations, from a "sense of awareness" about color that is constructed in terms of mental scenarios. Aiming to analyze the emergencies of such operations, I present two empirical experiments with a group of congenitally blind. Based on the complexity of the data collected during these activities, it was possible to develop an analysis that confirms the hypothesis that even people with congenital blindness are able to build cognitive scenarios with color and, from their self-organization process, signify their own experiences given these scenarios.

Keywords: Inner Vision. Cognitive Linguistics. Complex Adaptive System. Signification Process. Visual impairment and Audio description. Colors.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Triângulo Referencial	56
Figura 2 — Rede Básica de Integração Conceitual	62
Figura 3 — Domínios Semânticos Básicos	67
Figura 4 — Domínios Semânticos Práticos	69
Figura 5 — Domínios Semânticos de Troca	70
Figura 6 — Domínios Semânticos do Discurso	71
Figura 7 — Domínios Semânticos do Conhecimento	72
Figura 8 — Espaço Semiótico	74
Figura 9 — Rede de Integração Conceitual para a Discriminação de Cor por Cegos Congênitos	76
Figura 10 — Rede de Integração Conceitual: Amanhecer é verde	79
Figura 11 — Construção de cores	100
Figura 12 — Hierarquia termos de Cor	118
Figura 13 — Rede de Integração Preto e Branco é Rústico	128
Figura 14 — Impregnação	147
Figura 15 — Entorno	147
Figura 16 — Desvio	148
Figura 17 — Rede de Integração Vermelho é Protesto	151
Figura 18 — Rede de Integração Cor é Calor	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Audiodescrição

EMs – Espaços Mentais

LC – Linguística Cognitiva

SAC – Sistema Adaptativo Complexo

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	1
2 EM TERRA DE CEGOS	5
2.1 O início	5
2.2 Projeto Cinema ao Pé do Ouvido e a audiodescrição de cores	9
2.3 Estereótipo e deficiência	12
2.4 Estigma	14
2.5 Primeiras abordagens empíricas	18
2.5.1 <i>Experiência com Música</i>	18
2.5.1.1 <i>Os participantes e as impressões sobre a experiência</i>	21
2.5.2 <i>Questionário</i>	28
2.5.2.1 <i>Resistência ao questionário</i>	30
2.5.2.2 <i>A relação com cores</i>	32
2.5.2.3 <i>Transparência e opacidade</i>	36
2.5.3 <i>Principais apontamentos sobre o questionário</i>	37
3 O SER CRIATIVO	41
3.1 Ajustando as lentes: a base teórica	41
3.1.1 <i>Linguagem</i>	42
3.1.2 <i>Corporificação, organismo e ponto de vista (viewpoint)</i>	50
3.1.3 <i>Atividade atencional humana</i>	52
3.1.3.1 <i>Atividade atencional e cegueira congênita</i>	57
3.1.4 <i>Operações de Integração Conceitual</i>	58
3.1.5 <i>Domínios Semânticos Básicos</i>	63
3.1.5.1 <i>Domínios Semânticos Satélites</i>	68
3.1.6 <i>Arquitetura Mental da Significação</i>	72
3.1.7 <i>Operações de Metaforização</i>	80
3.1.8 <i>Operações de Metaforização e Sinestesia do Organismo</i>	81
3.2 Pergunta e Hipóteses	85
4 VEJO CORES EM VOCÊ	89
4.1 Em busca de uma perspectiva mais abrangente	89
4.2 Para além do olho	90

<i>4.2.1 A visão interior de pessoas com deficiência visual</i>	93
4.3 Colorindo	99
<i>4.3.1 A construção de cor e a dimensão estética da auto-organização</i>	104
5 O BICHO NO NICHOS — EXPERIÊNCIAS EMPÍRICAS	115
5.1 Metodologia	115
5.2 Os participantes	120
5.3 Experiência piloto — visita à exposição fotográfica na Funarte BH	123
<i>5.3.1 Breve análise dos dados colhidos</i>	125
5.4 Experiência Inhotim	130
<i>5.4.1 Preparação</i>	131
<i>5.4.2 Visita ao Instituto Inhotim</i>	132
<i>5.4.3 “O pior é que é top” — debate sobre a visita ao Inhotim</i>	137
<i>5.4.4 Desvios para o Vermelho</i>	146
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OU COMO VER COISAS QUE NÃO EXISTEM	161
REFERÊNCIAS	167
ANEXOS	180

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os seres humanos têm uma imensa capacidade criativa, que nos torna únicos na natureza: somos capazes de (re)criar os meios de nos auto-organizar em nosso nicho bio-sócio-histórico-cultural, de modo a desenvolver áreas como as artes, a matemática, a medicina, e a filosofia; além de operar em questões mais corriqueiras (mas de maneira alguma menos complexas), como em nossos processos interpretativos e abstrações. Como bem destacou Turner (2014), somos nós a origem de todas as ideias.

Ao abordar a riqueza de possibilidades da nossa capacidade criativa, a 31ª Bienal de São Paulo trouxe como mote o seguinte questionamento: *Como (...) coisas que não existem?* O verbo fica à nossa escolha: como sentir coisas que não existem? Como imaginar, como sonhar, como construir, como falar de coisas que não existem? Sendo produto da criatividade humana, as “coisas que não existem” são a força motriz que nos propicia lograr uma adaptação, mudar nossas formas de pensar e agir, encontrar a solução de um problema – basta observar os avanços tecnológicos que construímos para melhor nos adaptar ao ambiente, a força de nossas ideias expressas na arte e na filosofia, o peso do futuro nas nossas tomadas de decisão. A importância das coisas que não existem está, justamente, em se configurarem como construções humanas contrafactuais¹ que nos impulsionam a ser, a estruturar, a realizar criativamente nossos processos de auto-organização.

Todos nós somos aptos à construção criativa. Criamos e recriamos o mundo pela forma que percebemos e categorizamos, pela linguagem, pela nossa imaginação. E mais, (co)criamos “nosso mundo” na interação com o outro, na medida em que manipulamos nossas imagens mentais, alteramos o nosso padrão de pensamento, identificamos e solucionamos problemas. Nesse sentido, o estudo de nossa capacidade de auto-organização criativa mostra-se promissor na busca pelo entendimento dos nossos processos de discriminação, de conceituação e construção de significados.

No que diz respeito à presente pesquisa, parto de uma inquietação oriunda das minhas investigações sobre a construção de imagens visuais por pessoas com deficiência visual, so-

¹ O conceito de contrafactualidade será desenvolvido no item 3.1.4

bretudo nos estudos que concernem ao campo da audiodescrição². Ao longo dessas experiências, pude perceber o quão delicado é abordar o processo de significação desses sujeitos sobre cores. As barreiras sociais, o forte preconceito sobre essa parcela da população e, principalmente, a falta de informação em torno de suas próprias potencialidades acaba por influenciar não só a representação social das pessoas com deficiência visual – que é majoritariamente estruturada a partir de uma forte noção de “ausência” (já que não possuem visão ocular), e que, por desdobramento, leva à noção de “incapacidade” (de operar com a informações que usualmente são pensadas como restritas àqueles que enxergam) – como também afeta a própria percepção que elas têm de si e de suas habilidades.

A despeito do preconceito que é replicado nos ambientes sociais, na maioria das vezes em que levei a discussão sobre cores a pessoas com deficiência visual, elas se mostraram bastante evasivas, argumentando que cor não é algo importante para elas, uma vez que elas não podem enxergá-las nem percebê-las por meio de seus outros sentidos. Essa argumentação me deixou bastante intrigada. Será mesmo que cor não configura-se como algo relevante para esse público? Não se trata aqui, é claro, de advogar por uma experiência ocular com cores, sobretudo em relação àqueles com cegueira congênita³. Mas mesmo nestes casos, e se pensarmos no dia a dia de qualquer membro da nossa espécie, constataremos que é bastante comum fazermos referências a coisas que não conhecemos, lugares onde ainda não fomos, problemas matemáticos que não entendemos, experiências que nunca tivemos. Na verdade, uma parte significativa do que falamos está fora de nosso alcance perceptual. Nós apenas operamos com o que isso pode significar para os outros, vagamente.

Muitas das coisas que os humanos são capazes de ver, eles também são capazes de pensar. Muitas das coisas que eles podem pensar, no entanto, eles não podem ver. Por exemplo, eles podem pensar, mas eles não podem ver de maneira alguma, os números primos. Nem podem ver átomos, moléculas e células sem o auxílio de instrumentos poderosos. [...] Similarmente, humanos podem entreter o pensamento,

² Em termos gerais, a audiodescrição constitui-se como uma atividade de interação entre videntes e não videntes, com objetivo de contribuir para que pessoas com deficiência visual tenham um maior acesso às informações visuais oculares. Na atividade de audiodescrição, ocorre a descrição de detalhes visuais importantes como cenários, figurinos, indicação de tempo e espaço, movimentos, características físicas de pessoas/personagens e expressões faciais.

³ Os conceitos de deficiência visual e cegueira congênita serão melhor trabalhados no item 2.1.

mas eles não podem ver que muitas das coisas que eles podem pensar eles não podem ver.⁴ (JACOB; JEANNEROD, 2003 p. IX)

Como procurarei defender neste estudo, essas são justamente as bases da construção de cores por pessoas com deficiência visual. Desta maneira, a presente pesquisa busca lançar luz sobre algumas das operações e forças dinâmicas envolvidas no nosso processo natural de auto-organização em nosso nicho, processo que, por natureza é necessariamente criativo. O recorte da investigação recaiu sobre a construção do(s) conceito(s) o(s) qual(is) nomeamos “cor”. Mais especificamente, tendo em vista o perfil dos sujeitos pesquisados, visa lançar luz sobre os aspectos da criatividade percepto-cognitiva de pessoas com deficiência visual na sua atividade de “conceitualizar” (criar cenários cognitivos que envolvem) cores. Sucintamente, o presente estudo visa responder à seguinte pergunta: *De que maneira pessoas com cegueira congênita se auto-organizam na construção e referência de cenários cognitivos que envolvem cores?*

Para articular as questões que concernem a essa proposta, organizei o trabalho em seis diferentes sessões. Além desta sessão introdutória, na segunda sessão, intitulada *Em Terra de Cegos*, apresentarei um breve histórico sobre o percurso que me trouxe a esta pesquisa, explicitando os critérios que estruturaram a escolha do recorte adotado. Em seguida, partindo do conto *The Country of the Blind*, de H.G. Wells (1967), discutirei conceitos de estereótipo e deficiência, levando em conta questões biológicas, sociais e legais, bem como o impacto do estigma na construção da autoimagem destes sujeitos e os seus desdobramentos para a pesquisa. Na sequência da sessão, farei um breve panorama sobre o conceito de deficiência visual e destaco a perspectiva com a qual irei trabalhar. Após esta breve contextualização, analisarei duas abordagens empíricas metodologicamente organizadas de maneira ainda bastante embrionária: a saber, uma experiência com música e um questionário. Tais análises subsidiaram a tarefa de especificação e formatação de procedimentos metodológicos, que foram melhor explorados em fases posteriores da investigação.

Na terceira sessão - *O ser criativo*, discutirei os direcionamentos teóricos que estruturaram o presente trabalho. Para tanto, começarei propondo o entendimento do nosso processo

⁴ “Many of the things humans can see they can also think about. Many of the things they can think about, however, they cannot see. For example, they can think about, but they cannot see at all, prime numbers. Nor can they see atoms, molecules and cells without the aid of powerful instruments. (...) Similarly, humans can entertain the thought, but they cannot see, that many of the things they can think about they cannot see.”

de auto-organização e produção de sentido criativos a partir de discussões de questões que estão relacionadas ao conceito de linguagem, tais como a atividade atencional humana, organismo, ponto de vista (*viewpoint*), operações de integração conceitual, configuração do espaço semiótico e domínios semânticos, processos de metaforização e sinestesia. Uma vez articuladas essas discussões, apresento de maneira clara e definitiva as hipóteses de trabalho estruturadas para esta investigação.

Na quarta sessão - *Vejo cores em você*, discutirei diferentes bases de compreensão sobre o ver e sobre cores a fim de propor um enquadramento sobre esses dois conceitos em uma perspectiva de auto-organização criativa do nosso processo de conceitualização, tendo em vista as especificidades do público com deficiência visual.

Na quinta sessão, *O Bicho no Nicho*, analisarei duas experiências empíricas desenvolvidas com um grupo de pessoas com cegueira congênita, estruturada a partir de uma visita à Funarte, em Belo Horizonte, e ao Instituto Inhotim, em Brumadinho (Minas Gerais). Descreverei as etapas envolvidas na preparação e execução das atividades, além de realizar as análises das interações.

Na sexta e última sessão, *Considerações Finais: ou como ver cores que não existem*, farei uma síntese das ações desenvolvidas ao longo da investigação e sinalizarei para possibilidades de realização de futuros estudos de caráter empírico a partir dos resultados alcançados por esta pesquisa.

2 EM TERRA DE CEGOS

Esta sessão tem como propósito relatar o percurso que me levou até a realização da presente pesquisa, além de discutir sob uma perspectiva histórica, temas relativos a deficiência, estereótipo, estigma e cegueira congênita no Brasil. Essa contextualização da temática mostra-se fundamental na busca de um entendimento sobre a relação de setores da sociedade brasileira com a deficiência visual, fundamental no enquadramento da pesquisa dentro de um cenário maior de discussão, evidenciando as principais questões que motivaram este estudo. A sessão também contemplará a análise de duas pequenas experiências empíricas de cunho bastante exploratório e inicial, que serviram de base para refinar os direcionamentos metodológicos da investigação.

2.1 O início

Minha entrada no campo de estudos sobre deficiência deu-se por meio de uma pesquisa realizada em 2009, quando desenvolvi junto com a pesquisadora Luiza Sá um trabalho de mobilização social relativo a audiodescrição (MAYER, SÁ, 2011). A atividade de audiodescrição (AD) possibilita uma maior interação de pessoas com deficiência visual com a informação visual ocular, a partir da descrição de lugares, cenários, figurinos, indicação de tempo, movimentações e expressões corporais de pessoas e personagens, entre outros. Essas informações podem ser disponibilizadas em braille (em caso de livros e revistas impressos, por exemplo), em formato textual (para arquivos eletrônicos, a serem lidos pelo dispositivo de leitor de tela de computadores) ou em áudio (a partir de uma narração extra, inserida nos intervalos entre os diálogos e ruídos importantes em uma determinada cena teatral ou fílmica, ou mesmo em um evento social).

Apesar de exigir uma grande preparação por parte dos audiodescritores, é preciso ressaltar que a AD é a institucionalização de uma prática histórica e comum na vida das pessoas com deficiência visual, uma vez que parentes e amigos realizam essas descrições nos lares e em eventos sociais de maneira corriqueira. Tal observação mostra-se importante para evidenciar o quanto a audiodescrição é “informalmente consolidada”, ao passo que sua implementação institucionalizada, oficialmente disponibilizada em eventos culturais e meios de informação, ainda se mostra bastante incipiente.

Outro ponto interessante a se destacar com relação a AD é que, muito embora pesquisadores investiguem as suas possíveis aplicabilidades junto a diferentes grupos sociais, tais como os de pessoas com *déficit* de atenção e autismo, as pessoas com deficiência visual são, sem dúvida, o seu principal público. Caracterizada por uma dificuldade ou impossibilidade definitiva de interação e atuação no espaço por meio da visão ocular, a deficiência visual é diagnosticada segundo três instâncias oculares de análise: a acuidade visual, o campo visual e o potencial da visão.

A acuidade visual é a distância de um ponto ao outro em uma linha reta por meio da qual um objeto é visto. Pode ser obtida através da utilização de escalas a partir de um padrão de normalidade da visão.

O campo visual é a amplitude e a abrangência do ângulo da visão em que os objetos são focalizados.

A funcionalidade ou eficiência da visão é definida em termos da qualidade e do aproveitamento do potencial visual de acordo com as condições de estimulação e de ativação das funções visuais. (CAMPOS; SÁ; SILVA, 2007, p.17)

Levando em conta estas três instâncias oculares, temos que a deficiência visual de uma pessoa pode ser classificada como cegueira ou baixa visão. A baixa visão é definida por Campos, Sá e Silva (2007) como o comprometimento das funções visuais, impactando significativamente a acuidade visual e/ou o campo visual e/ou potencial da visão (ocular). Isso significa que, mesmo utilizando aparatos de correção óptica, os indivíduos com baixa visão não conseguem obter o desempenho visual ocular considerado “normal”, apresentando uma interação limitada com o *input* visual ocular. Por sua vez, uma pessoa é considerada cega se, segundo as autoras, apresentar uma alteração grave ou total de uma ou mais dessas instâncias elementares da visão (ocular). Ou seja, se no melhor olho e com a melhor correção possível (como o uso de óculos, por exemplo) sua acuidade visual for igual ou menor a 6/60⁵ e/ou que o campo visual tenha no máximo 20° de diâmetro (MULSER, 2004)⁶, afetando de maneira irremediável a capacidade de perceber ocularmente cor, tamanho, distância, forma, posição ou movimento.

⁵ A proporção 6/60 significa dizer que o sujeito enxerga a seis metros o que uma pessoa com “visão normal” é capaz de ver a 60 metros.

⁶ Mostra-se importante notar que é possível que uma pessoa considerada como cega, ou seja, que se encaixe nos padrões de cegueira presentes nesta classificação, conserve algum tipo de interação visual ocular com o ambiente (visão residual), ainda que em níveis extremamente baixos.

Para se ter uma ideia da proporção de cegos entre os deficientes visuais no Brasil, o censo de 2010 contou 35,7 milhões de pessoas que declararam ter algum grau de deficiência visual, sendo que cerca de 6,5 milhões disseram ter dificuldades severas e mais de 506 mil informaram serem cegas (IBGE, 2010).

É importante destacar que, além dos conceitos de cegueira e de baixa visão, a deficiência visual também pode ser caracterizada como congênita ou adquirida (em decorrência de doenças, má formação, degenerações, etc). A definição sobre deficiência visual congênita é um tanto quanto controversa na literatura. Em algumas vertentes, ela é caracterizada como uma ocorrência que acomete o indivíduo até os seus cinco anos de idade (ORMELEZI, 2006, p.83), pois se considera que nessa faixa etária a criança não memoriza as imagens visuais oculares que constrói, ou seja, ela não poderá ter como base uma memória visual ocular para seus processos posteriores de significação. Webster e Roe (1998), por sua vez, destacam que memórias visuais parecem não ser mantidas se a perda completa da visão acontecer antes que o indivíduo complete 18 meses de vida, adotando esse limite de idade para a categorização da ocorrência congênita. Leonhardt (1992) e Rey (1999) definem que a deficiência visual é congênita quando está presente no momento do nascimento ou até em um período “imediate” a ele, mais especificamente, até os 12 primeiros meses de vida do indivíduo. Como direcionamento metodológico, adotarei neste trabalho a perspectiva de Leonhardt e Rey, por estruturarem um parâmetro mais rígido, reduzindo as chances dos sujeitos apresentarem memória visual. Em decorrência disto, as pessoas que perdem a visão a partir de 13 meses são aqui consideradas deficientes visuais adventícios ou adquiridos.

No percurso que me levou à iniciar minhas investigações no campo da deficiência visual, Sá e eu (MAYER, SÁ, 2011) desenvolvemos um diagnóstico comunicacional propositivo, que se concentrou em alguns pontos importantes do cenário da audiodescrição no Brasil, como a Lei nº 10.098 (BRASIL, 2000), o levantamento das pesquisas desenvolvidas na área de AD no país e a relação da sociedade brasileira com as pessoas com deficiência visual. Conhecida como “Lei da Acessibilidade”, a Lei nº 10.098 estipula prazos e regulamenta o atendimento às necessidades de pessoas com deficiência em diversos setores, como nas questões de acessibilidade arquitetônica, de comunicação, informação e de transporte coletivo. No que se refere aos meios de comunicação, a referida lei tornou a audiodescrição um direito garantido pela legislação brasileira, estabelecendo às emissoras de TV a obrigatoriedade de oferecer,

até junho de 2008, duas horas diárias de programação audiodescrita. O número de horas deveria aumentar gradativamente até que, em 2016, toda a grade de programação estivesse acessível. Contudo, a batalha entre empresas de Comunicação e movimentos em prol dos direitos das pessoas com deficiência acabou por resultar na suspensão da obrigatoriedade da implementação do recurso. Tal fato gerou protestos por parte de diversas instituições que representam as pessoas com deficiência, que exigiam a implantação de medidas que já haviam sido discutidas e aprovadas em consulta pública.

É preciso ressaltar, porém, que, apesar de toda a articulação e do engajamento dos movimentos sociais, ao longo da pesquisa foi possível observar o distanciamento da grande maioria das pessoas com deficiência visual do debate que acontecia. A Lei nº 10.098 existia, mas por desconhecê-la⁷, o seu principal público beneficiário não se apropriava de seus direitos, ao passo que as empresas de Comunicação seguiam apresentando questões que retardavam a implementação da Lei. Essa alienação dos beneficiários em relação aos seus direitos me intrigou profundamente: era difícil entender por que, apesar de todas as lutas dos movimentos ligados às pessoas com deficiência visual, aqueles que deveriam estar na linha de frente das discussões se encontravam tão à parte desse cenário.

Na tentativa de encontrar uma resposta, realizamos um levantamento de trabalhos e pesquisas sobre o tema, além de colhermos relatos de membros de organizações ligadas às pessoas com deficiência visual (MAYER, SÁ, 2011). Ao longo da investigação, foi possível aferir que, de maneira geral, até o final do século XVII, as pessoas com deficiência visual no Brasil se encontravam praticamente em situação de abandono pelo Estado. Foi somente após esse período que começaram a ser criados os primeiros institutos que se dedicavam ao atendimento desses indivíduos e que, de maneira muito incipiente e pontual, lhes proporcionavam a oportunidade de acesso à educação. A partir do século XX, as pessoas com deficiência visual começaram a ser consideradas de forma menos excludente em relação ao acesso a educação e ao trabalho, iniciando o combate à perspectiva dependente de benefícios. Essa luta fortaleceu a atuação e o engajamento das entidades e movimentos sociais que lutavam por estas mudanças de perspectiva na sociedade, porém os resquícios de anos de subestimação resultaram em uma comunidade com deficiência visual ainda muito ligada ao pensamento das políticas

⁷ Na referida pesquisa (MAYER, SÁ, 2011), 54,84% das pessoas com deficiência visual entrevistadas disseram não saber o que era audiodescrição. Dos 45,16% que disseram saber o que era, 42,86% alegaram desconhecer que o acesso a produtos com audiodescrição estava sendo discutido no Legislativo brasileiro.

assistencialistas e pouco engajada na discussão de questões que lhes eram pertinentes (MAYER, SÁ, 2011).

Tendo esse cenário como pano de fundo, após anos de impasse e discussões, o recurso da audiodescrição finalmente entrou em vigor no Brasil, no dia 1º de julho de 2011. Por meio da Portaria nº 188/2010, tornou-se obrigatório às emissoras de TV aberta do país, com sinal digital, disponibilizar o mínimo de duas horas de sua programação semanal com AD. Hoje, esta obrigatoriedade é em seis horas semanais. Na programação acessível, os filmes, documentários e programas transmitidos em outro idioma também precisam ser integralmente adaptados, com dublagem para o português e narração da AD.

Quando a audiodescrição finalmente começou a ser implementada no Brasil, eu já havia iniciado meu mestrado no departamento de Pós Graduação em Comunicação Social, da PUC Minas, e estava decidida a investigar como a audiodescrição poderia ser desenvolvida em termos práticos no Brasil. Acima de tudo, interessava-me pensar como as pessoas com deficiência visual poderiam, de fato, protagonizar as discussões em torno da audiodescrição, contribuindo diretamente para o seu desenvolvimento e sua implementação no país. Surgiu, assim, a ideia de desdobrar a minha pesquisa em um projeto de extensão, criando um espaço de integração sociocultural que contemplasse a participação das pessoas com deficiência visual e, ao mesmo tempo, proporcionasse material empírico para as minhas investigações em torno de possibilidades narrativas e descritivas para a audiodescrição. Assim nasceu o projeto Cinema ao Pé do Ouvido.

2.2 Projeto Cinema ao Pé do Ouvido e a audiodescrição de cores

Em vez de vê-los projetados na tela, em minhas narrações cada um podia imaginar esses mundos ao seu bel prazer.

Hernán Letelier – A Contadora de Filmes

Diante de todas as questões até aqui levantadas, da pouca bibliografia sobre o tema e da implementação ainda incipiente da audiodescrição no Brasil, ter a experiência de uma investigação próxima às demandas reais do público com deficiência visual se mostrou fundamental para melhor refletir sobre a audiodescrição. Para tal, em 2011 o Prof. Julio Pinto e eu fundamos em parceria com a PROEX PUC Minas o projeto Cinema ao Pé do Ouvido, formado por uma equipe interdisciplinar de investigação que é hoje composta por pesquisadores nas

áreas de Comunicação Social, Comunicação Assistiva, Psicologia, Letras e Pedagogia, envolvendo professores, graduandos, mestrandos e doutoranda.

Procurando considerar os processos da audiodescrição de uma forma ainda experimental e exploratória, priorizamos as impressões do público com deficiência visual sobre tais experimentações. Assim, o escopo de ações do projeto estruturou-se a partir das seguintes etapas: formação de um grupo de voluntários composto por pessoas com deficiência visual e análise do seu perfil, seleção de filmes a serem audiodescritos; roteirização da audiodescrição de cada um dos filmes; gravação, edição e mixagem de sua respectiva faixa de audiodescrição; exibição do filme com audiodescrição para o grupo de voluntários; discussão ampla com os voluntários quanto às impressões a partir dos filmes audiodescritos e análise de tais impressões de maneira que elas embasem a elaboração dos próximos roteiros. Como é possível observar, o projeto foi estruturado tendo como um de seus direcionamentos centrais o diálogo com o principal público da audiodescrição quanto às possibilidades de descrição e locução das imagens (oculares).

Embora pareça elementar ao processo, a participação de pessoas com deficiência visual no processo de produção e avaliação da audiodescrição nem sempre acontece no Brasil. Em certos segmentos, há o pensamento de que, como as pessoas com deficiência visual não podem ver as imagens (oculares), elas não têm nenhum conhecimento sobre esse tipo de informações. Como consequência, esses indivíduos costumam ser relegados a “assistir” ao que a audiodescrição pontua, não havendo espaço para que eles de fato opinem sobre as formas de construção da AD.

Foi a partir do diálogo constante com os voluntários das nossas exibições e da convicção de que pessoas com deficiência visual são capazes de construir suas próprias relações com imagens visuais que, em 2014, um dos voluntários passou a integrar nosso corpo de pesquisadores, tornando-se nosso consultor. Formado em Pedagogia com aprofundamento em necessidades educacionais especiais, o consultor não foi escolhido apenas por sua deficiência visual, mas também pelo seu percurso profissional e pelo seu rico repertório quanto às especificidades do audiovisual.⁸ Assim, a participação das pessoas com deficiência visual não ficou mais

⁸ Importante destacar que, no Cinema ao Pé do Ouvido, defendemos que a acuidade visual considerada normal não credencia uma pessoa a ser um audiodescritor. É preciso uma série de conhecimentos para que ela exerça tal função profissionalmente. Da mesma maneira, acreditamos que ter algum tipo de deficiência visual, por si só, não credencia uma pessoa a ser consultora de audiodescrição. São necessários conhecimentos específicos para que ela exerça a função com propriedade.

restrita à audiência e aos comentários de pós produção, mas assumiu um papel ativo em todo o processo de construção e avaliação da audiodescrição.

Esta mudança produziu grande impacto no projeto. As discussões, que antes eram baseadas apenas nas impressões dos pesquisadores e depois ratificadas (ou não) pela audiência, passaram a ser intensas e produtivas já no processo de elaboração dos roteiros. Questões como “quais elementos visuais devem ser ressaltados em determinada imagem?” ou “como descrever determinada cena?” não eram mais problematizadas unicamente por inferência daqueles que vêem. Ao invés disso, havia agora um consultor com deficiência visual, participando do processo em sua integralidade. Não estou aqui, claro, generalizando e propondo a universalidade e primazia da opinião de um único representante dentro do vasto e heterogêneo grupo de pessoas com deficiência visual, mas estou defendendo, com convicção, o impacto positivo que esse contraponto trouxe para o desenvolvimento da pesquisa e para o melhor relacionamento com o público para o qual exibimos os filmes audiodescritos: além de destacarem uma maior qualidade na AD dos filmes, ao perceberem a entrada do consultor e conversarem com ele ao longo dos debates, os voluntários claramente se sentiram mais representados e, também por isso, mais abertos a darem as suas opiniões. De alguma maneira, a presença do consultor parece ter fomentado nos voluntários a certeza de que suas impressões eram importantes, que seriam levadas em consideração pela nossa equipe.

Como era de se esperar, no entanto, a entrada do consultor com deficiência visual não significou encontrar respostas para todas as perguntas. Dentre as questões que se mantiveram em aberto, um dos pontos que mais me chamaram a atenção foi a grande resistência de audiodescritores (não só os do nosso grupo) e do próprio público das nossas exibições no que se referia à questão das cores.

No processo de elaboração dos roteiros, a audiodescrição da cor mostra-se um tema bastante complexo. Considerando que grande parte do público não pode vê-la de maneira ocular (ou, no caso dos cegos congênitos, nunca tiveram acesso ocular a ela), mesmo os audiodescritores abertos a incluir cores em seus roteiros encontram grande dificuldade ao fazê-lo: afinal, de que maneira as cores podem ser incluídas na AD, de forma que elas se configurem como dados relevantes para a construção do objeto/evento audiodescrito?

Da mesma maneira, todas as vezes em que a equipe do Projeto Cinema ao Pé do Ouvido levou essa discussão às suas exibições filmicas, foi possível notar que não éramos apenas

nós que tínhamos dificuldades em fazer essas aproximações: os próprios voluntários com deficiência visual se mostraram evasivos e desconfortáveis. E mais: a grande maioria deles argumentou que a cor não é algo importante, alegando ser esta uma informação puramente ocular, com a qual eles não tem nenhum contato. Essa afirmação me deixou bastante intrigada: por que os valores sociais, simbólicos e estéticos que atribuímos às cores, referenciados e construídos nas interações, não são apontados como relevantes por aqueles indivíduos?

Foram justamente estas as questões que me motivaram a empreender a presente pesquisa. No entanto, antes de iniciarmos de maneira mais vertical a discussão em torno da temática, a apresentação de alguns conceitos mostram-se importante, a fim de melhor contextualizar tanto a resistência do público com deficiência visual, quanto a dos audiodescritores ao abordar a questão das cores. Começemos com as noções de estereótipo e deficiência.

2.3 Estereótipo e deficiência

Em seu emblemático conto *The Country of the Blind*, H.G. Wells (1967) traz a história do alpinista Nunez. Ao escalar algumas montanhas no Equador, Nunez despenca de uma grande altura e com a queda acaba por chegar a um vale. Andando por aquela região desconhecida, ele avista um povoado e nota que as casas do lugarejo apresentam uma arquitetura bastante incomum: não têm janelas e as paredes possuem cores e estilos diferentes, nenhum deles combinando. Nunez recorda-se, então, de uma velha lenda da região.

Segundo a lenda, existia no vale uma comunidade assolada por uma doença, que levou seus moradores a perderem a visão. Essa doença foi passada para seus filhos, que já nasciam cegos. Naquela época, um terrível terremoto bloqueou as principais estradas que ligavam o povoado às montanhas, isolando seus habitantes do resto do mundo por várias gerações.

Ao reconhecer o povoado como o lugar descrito pela lenda, Nunez se lembra de um velho ditado: "Em terra de cego, quem tem um olho é rei". O alpinista, então, vislumbra um futuro glorioso para si: ao relatar as maravilhas do mundo visual ocular, suas belezas e nuances, todos se renderiam ao poder da visão que ele possuía. Ao contrário do que Nunez previa, porém, em contato com os habitantes do povoado, suas constantes tentativas de descrever o que via mostraram-se ineficazes: os hábitos e a harmonia entre os outros sentidos daqueles indivíduos estavam tão perfeitamente adaptados às dinâmicas do lugarejo, que a visão de Nunez não apresentava vantagem sobre a estrutura de vida daquelas pessoas.

Eventualmente, o alpinista se apaixona por uma mulher da vila que, como todos ali, era cega. Nunez ganha permissão para se casar com ela, mas somente se abandonasse a visão ocular e removesse os próprios olhos: afinal, era isso que o fazia diferente e que parecia ser a causa de toda sua conversa maluca sobre o “ver” — *a sua deficiência era enxergar*. Ao saber das condições para o matrimônio, Nunez opta por preservar sua visão e decide fugir, mas acaba por falecer nas montanhas.

Rico nas imagens que constrói e desconstrói, o conto de Wells nos faz refletir sobre os estereótipos que embasam a maneira com a qual lidamos com as pessoas com deficiência visual. Segundo Santos (2008), o estereótipo pode ser definido como

[...] um conjunto de conceitos descritivos e características associados ao pertencimento a uma categoria social (Bodenhausen & Macrae, 1998) e aplicados a um indivíduo pertencente a esta, na suposição de que esse indivíduo compartilhe com seus semelhantes, e outros membros do mesmo grupo, essas características de categoria. (SANTOS, 2008, p.6)

Ao julgar e generalizar os membros daquela comunidade a partir de uma ideia estereotipada e preconceituosa, o personagem Nunez é surpreendido pela realidade que se apresenta a ele. Os cegos que ali habitam não são incapazes e frágeis, ao contrário, desenvolveram uma estrutura de vida em que ter a visão ocular não se configura como uma vantagem para atuar na comunidade. Assim, sua capacidade para enxergar acaba por se tornar uma desvantagem dentro dos padrões daquela sociedade, já que os habitantes do vilarejo não só desempenhavam normalmente suas atividades sem a visão ocular, como também não compreendiam as explicações do alpinista sobre o mundo dessa visão, considerando-as “maluquices”. Na verdade, o conto de Wells subverte a ideia de incapacidade, demonstrando que uma “ausência”, por si só, não define uma deficiência, colocando em relevo uma questão bastante cara a esta investigação: o que, afinal, é deficiência?

Enfield e Harris (2003) apresentam quatro modelos para o conceito de deficiência: Modelo Caritativo, Modelo Médico, Modelo Social, Modelo Baseado em Direitos. No Modelo Caritativo, bem próximo ao posicionamento inicial de Nunez quanto aos habitantes do vilarejo, entende-se a deficiência como um déficit. A pessoa com deficiência é vista como vítima da sua incapacidade, logo, precisa da nossa ajuda, simpatia e caridade. O Modelo Médico (ou

Individual) caracteriza as pessoas com deficiência como sujeitos que têm problemas que precisam ser curados, atribuindo a eles o papel passivo de pacientes. Tal enfoque os imputa a exclusiva responsabilidade de ultrapassar limites físicos, sensoriais ou intelectuais — ou seja, o meio social é isento de qualquer tipo de responsabilidade.

O terceiro é o Modelo Social. Nele, a deficiência é encarada como o resultado do modo como a sociedade está organizada, ou seja, a deficiência não diz apenas das características do indivíduo, mas sobretudo das condições que o meio social lhe oferece para se desenvolver — as quais podem ser limitadoras ou capacitadoras de várias maneiras. Dentro desta perspectiva, há que se pensar, por exemplo, se os cegos da história de Wells seriam de fato considerados como pessoas com deficiência. Com uma estrutura social completamente adaptada às suas necessidades, os habitantes do lugarejo atuam ativamente em sua comunidade, sem necessitar da visão ocular de Nunez para realizar suas tarefas.

Por último, as autoras apresentam o Modelo Baseado em Direitos. O modelo é semelhante ao Modelo Social, porém a ideia de inclusão aqui rechaça qualquer perspectiva de caridade ou atos de bondade por parte da sociedade, mas a enquadra como uma questão de cumprimento de um direito democrático básico de acesso à informação e à cultura, que todos devem reivindicar. Assim, para fins práticos, o Modelo Baseado em Direitos será aqui adotado como direcionamento conceitual da pesquisa — ou seja, este trabalho se funda no pensamento de que cabe a nós, como sociedade, desenvolver e promover melhores condições de acessibilidade para todos os cidadãos, incluindo pessoas com deficiência.

Dentro do contexto até aqui apresentado, uma outra questão revela-se igualmente relevante: o fato de muitas pessoas com deficiência visual não acreditarem em suas próprias capacidades. Trabalhando com esse público em pesquisas prévias, como nas atividades do projeto Cinema ao Pé do Ouvido, deparei-me com situações em que os indivíduos, constantemente expostos a ideias (equivocadas) sobre sua deficiência, acabaram por enraizar em suas experiências pontos de vista estigmatizados sobre as próprias potencialidades, contribuindo para a formação de uma autoimagem bastante comprometida.

2.4 Estigma

Historicamente, as relações entre as pessoas com deficiência visual e o restante da sociedade brasileira foram marcadas pelo assistencialismo. A postura em prol da acessibilida-

de é bastante recente (SASSAKI, 1997; MAZZOTTA, 2005; JANNUZZI, 2006; GLAT, BLANCO, 2007). Como consequência, uma barreira a ser superada foi, e continua a ser, a falta de informação e orientação às famílias para lidar com seus parentes com deficiência. Por causa do preconceito, até bem pouco tempo mostrava-se muito difícil assumir publicamente parentes com necessidades especiais (já que eles eram tidos como “inválidos”), contribuindo para a perpetuação de estereótipos e para a falta de acesso desses indivíduos à educação. Todo esse contexto acabou por referendar no Brasil um forte estigma social em torno das pessoas com deficiência.

O termo “estigma” foi cunhado na Grécia antiga para se referir a sinais corporais que evidenciavam algo de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava. Foi somente com Goffman (1975) que o conceito de estigma passou a ser entendido como um processo constituído socialmente, de modo que “a sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias” (GOFFMAN, 1975, p.12). Isso significa dizer que, se um indivíduo, que poderia ser facilmente recebido na relação social cotidiana, possuir um traço que o distinga da categorização social tida como “normal”, tal característica pode desviar a possibilidade de atenção para qualquer outro atributo que ele venha a possuir.

Enquanto o estranho está à nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo, até, de uma espécie menos desejável [...]. Assim deixamos de considerá-la criatura comum e total, reduzindo-a a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande [...]. (GOFFMAN, 1975, p.12).

Vale salientar, no entanto, que o processo de estigmatização não se dá pela existência do atributo em si, mas sim por uma relação incongruente entre os atributos e os estereótipos, desdobrando-se em uma identidade socialmente deteriorada para a pessoa com deficiência visual. Nesse sentido, Martin (1986) argumenta que o estigma é criado, preservado e perpetuado mediante a aprendizagem social. Como consequência, as pessoas que têm atributos que as tornam diferentes da lógica da categorização social são rotuladas de forma negativa.

[...] são marcas desacreditáveis que são estabelecidas por outras pessoas em encontros sociais e em envolvimento afetivos [...]. Estigma é produto da aprendizagem, e é na interação social onde se dá, geralmente, a estimulação ou iniciação do processo de aprendizagem social. (MARTIN, 1986, p.147)

De acordo com Link e Phelan (2001), esses rótulos sociais fornecem as bases para a criação de dois grupos hierárquicos na sociedade: o "nós" e o "eles". O "nós" instanciam a ideologia dominante — seus membros se enquadram no estereótipo padronizado pela sociedade, sendo por isso considerados como “normais”. Já o “eles” referencia pessoas que possuem características diferentes daquelas consideradas como padrão. Essa diferença social acaba por gerar a perda de *status* na comunidade para esses indivíduos, tornando-se a base para a discriminação. “[...] o rótulo liga uma pessoa a um conjunto de características desagradáveis que formam o estereótipo”. (LINK; PHELAN, 2001, p. 369)

Nessa mesma linha de pensamento, Jones et al (1984) trabalham com a ideia de estigma em relação ao conceito que o indivíduo possui sobre si mesmo. Segundo os autores, o estigma altera o processo social de desenvolvimento do *self*, já que pode interferir nas relações interpessoais que são vitais para o autoconhecimento e autoavaliação. É preciso, no entanto, enfatizar que nem sempre as pessoas estigmatizadas têm baixa auto-estima, uma vez que esse processo é dependente da personalidade e das condições sociais do sujeito.

[...] as pessoas estigmatizadas podem proteger sua autoestima, não de casos explícitos de preconceito ou discriminação, mas em alguns casos, de reveses diários, fracassos e rejeição. (CROCKER; MAIOR, 1989, p.616).

Como Ainlay, Coleman e Becker (1986) argumentam, também é importante observar que o estigma é um processo diretamente ligado ao momento cultural e histórico da sociedade — e, assim como os padrões culturais e o contexto podem mudar ao longo do tempo, também podem mudar a compreensão e a percepção sobre o estigma em relação a um determinado atributo.

Para ilustrar essa proposição, em minha curta passagem pelos Estados Unidos como *Fulbright visitor scholar*, no Departamento de Ciência Cognitiva da *Case Western Reserve University*, pude notar que o olhar da sociedade norte-americana para as pessoas com deficiên-

cia apresenta uma relação diferente do que se construiu no Brasil. Depois de muitas batalhas dos movimentos sociais americanos, é possível observar que as pessoas com deficiência, naquele país, construíram para si uma autoimagem de possibilidades e oportunidades, não de ausência e incapacidades. Além disso, vale destacar que uma parte significativa dos indivíduos que compõem esse grupo são socialmente considerados “heróis de guerra” — soldados veteranos que lutaram pelo país e que, ao retornarem com as marcas das batalhas, recebem de sua comunidade uma condição de grande prestígio. Isso, é claro, não diminui o grande mérito de todas as lutas dos movimentos em prol da acessibilidade nos Estados Unidos; ao contrário, a organização e trabalho em conjunto os levaram a um patamar que, mesmo não sendo o cenário ideal de inclusão e acessibilidade, possibilitou a esses sujeitos o merecido *status* de cidadãos.

Ao tomar contato com toda essa discussão sobre o estigma e com o panorama brasileiro em torno da questão, pude entender com mais clareza o quadro que se desenhava para os sujeitos da pesquisa. A condição social histórica das pessoas com deficiência no Brasil é a da invalidez, a da falta de perspectiva, de sentir dó em vez de oferecer uma oportunidade. Impera sobre elas, pois, a avaliação de que são incapazes de entender, de perceber, de trabalhar, de se desenvolver, de serem independentes. Isso é tão arraigado nas famílias e nas instituições que essas pessoas acabam, por aprendizado social, muitas vezes assimilando e reproduzindo o estigma.

É claro que estamos vivendo no Brasil um quadro de mudança, vide os movimentos em torno da Lei nº 10.098 (BRASIL, 2000) e o Estatuto da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 2015), que buscam institucionalizar de maneira normativa a acessibilidade e a inclusão em áreas como arquitetura, artes e meios de comunicação. Como em todo processo de mudança cultural, porém, esse é um movimento lento, cujas raízes de preconceito ainda se fazem presentes, deixando marcas profundas nos indivíduos.

Diante das questões aqui apresentadas, a motivação inicial da qual parti para a realização desse trabalho foi a de defender que o pensamento de que cor não é uma informação importante para quem não pode vê-la de maneira ocular é fruto de estigma. Isso significa dizer que pessoas com deficiência visual relacionam-se constantemente com cores em seu dia a dia, construindo significados com e sobre elas.

Para estruturar esta motivação em uma proposta de trabalho, mostrou-se oportuno operacionalizar minhas inquietações em pequenas experiências empíricas que alicerçassem esta fase inicial da investigação. Mais do que isso, cuidei para não circunscrever a discussão apenas ao meu ponto de vista sobre o assunto, de modo a aferir a plausibilidade da questão levantada, motivo pela qual me esforcei para dar voz aos sujeitos com deficiência visual. Foi com base nesses objetivos que, mesmo que a partir de uma base metodológica muito pouco estruturada, realizei duas experiências empíricas, que aqui chamarei de *primeiras abordagens empíricas*.

2.5 Primeiras abordagens empíricas

Tendo em mente o objetivo de me familiarizar melhor — ainda que de maneira bastante experimental e livre — com o problema da significação de e com cores por parte de pessoas com deficiência visual, procurei implementar duas estratégias metodológicas para abordar o tema: uma bastante indireta, baseada na construção de cenários com cor a partir da escuta de músicas; e outra que visou abordar diretamente o tema por meio de um questionário. A implementação dessas duas estratégias, que serão mais bem descritas nos tópicos que se seguem, auxiliaram de maneira determinante no enquadramento da pergunta e hipóteses consideradas no trabalho.

2.5.1 Experiência com Música

Contemplando sujeitos cegos, com baixa visão e videntes, essa primeira experiência destinou-se a averiguar como os participantes se comportariam diante de uma abordagem indireta sobre as cores. Assim, procurei estimular a construção de cenários mentais a partir da escuta de músicas, buscando aferir a frequência e a maneira com que a cor poderia emergir nas descrições dos participantes. A opção pela escuta musical no desenvolvimento da atividade se deu pelo fato de esta ser uma prática bastante comum no dia a dia de pessoas com deficiência visual. Além disso, o som configura-se como um *input* fundamental na construção e na interação das pessoas com deficiência visual com os objetos culturais e informacionais.

Já a escolha de participantes com diferentes níveis de potencial de visão ocular para essa primeira experiência se deu como uma tentativa de avaliar o impacto que a referida variável poderia ter na emergência das referências de cores. Assim, de maneira geral, busquei observar:

1. Se, em referências a cenários mentais construídos a partir de estímulos musicais, haveria, ou não, a menção espontânea a cor;
2. Se, em não havendo menção espontânea a cor no relato dos participantes, como ela seria mencionada em respostas a perguntas diretas sobre possíveis instanciações de cor no cenário mental “visualizado”;
3. Apesar da pequena amostragem, verificar como os diferentes perfis de participantes se comportariam no desenvolver da experiência.

Minha hipótese para o experimento foi a de que, a partir dos *inputs* musicais, os participantes com deficiência visual congênita, principalmente os cegos, falariam de cor em menor frequência do que os de deficiência visual adquirida, enquanto os videntes necessariamente aludiriam a cores.

Para promover a emergência das descrições em questão, foram usadas como estímulos sete músicas — sendo elas instrumentais ou canções elaboradas em línguas que não o português. Com isso, pretendi assegurar que os participantes, falantes do português, não repetissem em suas respostas frases ouvidas das canções. É importante destacar que a quarta e a quinta música escolhidas possuíam a mesma letra (em inglês), sendo, porém executadas com ritmos e melodias distintas. Tal escolha se deu para verificar se a percepção sobre a letra (mesmo em outra língua) chamaria a atenção dos participantes e se isso de alguma forma impactaria a construção mental de cenários. As músicas escolhidas foram as seguintes:

- . **Música 1** — Le Moulin - Yann Tiersen⁹;
- . **Música 2** — The Revelation of the Ringwraiths - Howard Shore¹⁰;
- . **Música 3** — Bubamara - Goran Bregović¹¹;

⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xDbqQJg8msk>

¹⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ayb9v_Ycq4

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jryYiewRQbA>

. **Músicas 4 e 5** — Ace of Spades - Motörhead. Esta música foi tocada em duas versões: a original (Música 5)¹² e uma acústica (Música 4)¹³;

. **Música 6** — Briony - Dario Marianelli¹⁴

. **Música 7** — Fire Engine II - Sonic Youth¹⁵

Essa ordem de execução das músicas foi estabelecida de maneira que as primeiras canções tivessem uma melodia e ritmo que causasse menos estranhamento aos participantes. A gradação ia alterando-se até chegar à última música, bastante experimental.

Os locais da experiência variaram de acordo com a disponibilidade dos participantes, já que as atividades aconteceram de maneira individual. Além disso, foram utilizados um fone de ouvido e um computador ou um *tablet* para reproduzir as músicas. A utilização do fone de ouvido visou não só garantir uma melhor escuta das músicas, mas também fornecer aos participantes a experiência do *sound design* empregado em algumas delas, onde elementos sonoros são distribuídos de maneira diferenciada em cada um das saídas do fone.

Como procedimento padrão no momento da experiência, o participante recebia o fone de ouvido e ouvia 45 segundos da primeira música. Em seguida, eu o convidava a retirar os fones e lhe fazia a seguinte pergunta: *O que você está ouvindo?* O objetivo principal desta pergunta era “quebrar o gelo” e iniciar uma conversa, na qual eu perguntava sobre sentimentos, paisagens, movimentos construídos a partir do estímulo sonoro. Em seguida às respostas, o sujeito era convidado a escutar 45 segundos da segunda música. Após a escuta, eu fazia novamente as mesmas perguntas sobre paisagens, sentimento; etc. Esse procedimento repetiu-se até se completarem as sete músicas.

Vale destacar que, quando da não ocorrência de alusões a cores nas descrições de paisagens mentais, indaguei diretamente aos participantes sobre a possível presença de cores em suas construções mentais, visando a verificar se, e de que maneira, cores poderiam emergir nas descrições realizadas.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vcf7DnHi54g>

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tc-PVTj9UCk>

¹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7iJn0wAC7cc>

¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UFZtaa9V390>

2.5.1.1 Os participantes e as impressões sobre a experiência

Para a experiência¹⁶, foram selecionados 13 (treze) participantes distribuídos entre videntes, pessoas com baixa visão e cegos, tanto congênitos quanto adquiridos¹⁷. Foram eles:

- Participante I: Mulher, 60 anos, com curso superior e especialização. Possui cegueira por retinose pigmentar. Nasceu com baixa visão e perdeu completamente a visão ocular na idade adulta.
- Participante II: Homem, 48 anos, com doutorado. Possui cegueira em decorrência de um glaucoma congênito. Perdeu completamente a visão aos 14 anos.
- Participante III: Homem, 31 anos, com curso superior. Cegueira em decorrência de excesso de oxigênio na incubadora.
- Participante IV: Mulher, 38 anos, com curso superior. Cegueira em decorrência de uma doença autoimune que começou aos 3 anos de idade. Aos 7 anos perdeu completamente a visão.
- Participante V: Homem, 38 anos, completou o primário. Cegueira em decorrência de glaucoma. Perdeu completamente a visão aos 11 anos.
- Participante VI: Mulher, 42 anos, com curso superior e especialização. Possui baixa visão em decorrência de uma retinose pigmentar. Desde a infância, tem potencial de visão ocular de apenas 5%.
- Participante VII: Homem, 27 anos, com curso superior. Possui baixa visão congênita.
- Participante VIII: Mulher, 36 anos, com curso superior. Possui baixa visão congênita.
- Participante IX: Homem, 30 anos, com mestrado. Vidente.
- Participante X: Homem, 43 anos, com curso superior. Cego congênito em decorrência de glaucoma.
- Participante XI: Mulher, 20 anos, possui ensino médio completo. Cegueira congênita causada por Amaurose Congênita de Leber.
- Participante XII: Mulher, 58 anos, com curso superior. Vidente.
- Participante XIII: Mulher, 29 anos, com curso superior. Vidente.

¹⁶ transcrita no Anexo 1

¹⁷ Importante destacar que nenhum dos tipos de deficiência visual e suas causas aqui relatadas são diagnósticos comprovados, mas configuram-se como a forma como os próprios participantes se auto-declararam diante de suas condições.

Como esperado, verifiquei que, quanto maior o potencial de visão ocular ou quanto mais tardiamente os participantes perderam a visão ocular, mais era frequente a menção espontânea a cores. É preciso destacar, porém, que a menção a cores não se deu de maneira abundante em nenhum dos grupos de perfis, sendo que alguns dos indivíduos (mesmo os videntes) sequer a mencionaram espontaneamente. No que diz respeito aos participantes com deficiência visual, à exceção do Participante II, mesmo quando perguntados diretamente sobre a presença de cores em suas construções mentais, os participantes foram breves em seus relatos. Como esperado, já que o “tema” em questão não era cores, falou-se muito de objetos e lugares, ou seja, de coisas a que se atribuem cores, mas muitas vezes não era mencionada diretamente a “presença” das cores. Isso quer dizer que minha hipótese de que a alusão a cores invariavelmente apareceria nas descrições de todos os participantes não se confirmou. Não ficou claro se o motivo foi uma inadequação metodológica no uso da abordagem indireta ou as características mesmas dos participantes da experiência, mas o fato se mostrou importante para evidenciar a necessidade de investir no refinamento dos mecanismos metodológicos, de modo a propiciar a referência de cores por parte dos informantes no processo de produção de sentido. Vejamos um exemplo de como essas interações ocorreram:

Pesquisadora: Quando você pensa em balada você pensa na música, nas pessoas, no lugar?

Eu penso em um ambiente que tenha pessoas dançando, um ambiente descontraído, de festa.

Part IV: Vêm formas na sua mente? Vazio e cheio, direção.

Sim. Vem essa questão de pista, movimento, eu consigo pensar nisso um pouco pelo que eu vivencio, porque eu danço um pouco. (...) Então eu penso em movimentos, em passos, em corpos movimentando.

Pesquisadora: E vem alguma ideia de cor?

Part IV: De certa forma. Eu associo um ambiente mais agitado a cores mais fortes. Por exemplo, um ambiente de música clássica um ambiente de pessoas vestidas de forma mais austera, usando preto. Agora já num ambiente mais agitado, que tem brilho, vermelho.

Além disso, os participantes com deficiência visual que perderam a visão mais tardiamente criaram imagens mais detalhadas, dando descrições mais ricas dos cenários mentais que construíram. Os únicos que não aludiram a cor nas descrições, mesmo quando perguntados diretamente, foram os Participantes III, X, XI, todos com cegueira congênita, e o participante V, de baixa visão e com baixa escolaridade.

Nas músicas com letra (em outra língua que não o português), alguns participantes tentaram desvendar qual era o idioma que estava sendo cantado. Isso também influenciou na experiência da música, já que alguns construíram cenários nos Estados Unidos e na Itália a partir da língua que eles supunham estar ouvindo em cada canção.

Música italiana, parece. Me dá a sensação de uma ópera bufa, uma coisa mais cômica. Me dá uma sensação de Itália. Não sei se pelo italiano e pela música, os instrumentos, mas imaginei aqueles filmes italianos. (Participante VIII)

Apesar de, no processo de construção mental, os participantes considerarem não só o ritmo, mas também o idioma em que as músicas eram cantadas, nenhum participante identificou que as músicas 4 e 5 possuíam a mesma letra. Destaco que reconhecer; ou não; que ambas as músicas possuíam a mesma letra não era uma questão central nesta experiência, seu objetivo era apenas evidenciar o comportamento dos participantes quanto a relevância dessa variável para a realização de futuras experiências. Percebi que alguns dos participantes inferiram sobre o idioma cantado naquelas duas músicas; e que tal informação influenciou a construção do cenário mental deles a partir da escuta da música, mas eles não interpretaram as letras, provavelmente por não serem fluentes na língua inglesa.

Outro aspecto a ser colocado em relevo é que, em um determinado ponto da entrevista, o participante IX, vidente, explicitou de maneira enfática a sua construção imagética a partir das músicas que ouvia:

Eu ouvi uma coisa que eu estou vendo, né? Eu vi um homem negro cantando, tocando blues. Aí eu imagino um bar pequeno, mais escuro, com a galera tocando isso. Depois eu fiquei imaginando uma coisa meio Nova Orleans, aquelas fazendas do sul dos Estados Unidos. (Participante IX)

Outra questão interessante que pôde ser aferida foi que, apesar do número pequeno de participantes na experiência, o nível de escolaridade pareceu-me interferir diretamente nas respostas. Os participantes V e XI, com menor escolaridade, mostraram-se um tanto quanto intimidados com as perguntas, sendo mais vagos e breves em suas respostas. Minha impressão foi a de que eles estavam com receio de dar uma “resposta errada”, embora lhes tivesse

dito que a proposta da experiência era a de que eles falassem de seus sentimentos e que a experiência não mensuraria “acertos e erros”. Esse comportamento corroborou algumas das minhas experiências anteriores, em trabalhos prévios de pesquisa e voluntariado junto ao público com deficiência visual. Talvez pelo estigma em torno de sua deficiência, de uma maneira geral esses sujeitos são socialmente pouco encorajados a dar suas opiniões e a falar sobre o que sentem e o que pensam. Quando este cenário acrescenta a variável “baixa escolaridade” e, não raro por uma noção ainda bastante intimidadora sobre “pesquisa acadêmica”, eles muitas vezes se retraem quando são chamados a falar de suas impressões.

Pesquisadora: O que te chamou atenção?

Part V: Chamar atenção assim, nada.

Pesquisadora: Mas o que você achou?

Part V: Achei legal.

Em contrapartida, pareceu-me que os participantes I e II, ambos com pós-graduação (especialização e doutorado, respectivamente), se esforçaram mais do que os outros participantes para dar respostas bastante elaboradas — seja porque suas respostas continham um número excessivo de detalhes, seja por uma fuga ao tema para mostrar erudição em outras áreas. É difícil precisar as razões de tais emergências a partir de um contato tão pequeno com os participantes. A partir das minhas experiências prévias com este público, talvez isto tenha ocorrido porque, quando alcançam um alto nível de escolaridade, como é o caso dos participantes I e II, eles parecem querer quebrar o estereótipo sobre as pessoas com deficiência visual e explicitar o quanto de fato são capazes.

Eu não me lembro visualmente como eram os uniformes dos nazistas, mas eu achei que não parecia. Comecei achando que seria, mas depois eu pensei “não, não vai ser não. Vou criar outra coisa aqui”. Porque o uniforme desses militares era mais colorido. (Participante II)

É claro que, diante da pequena amostragem, minhas observações sobre o comportamento dos participantes, tendo em vista o seu perfil, tem um caráter nitidamente especulativo, ou seja, nada mais são que generalizações. No entanto, como o número de indivíduos com cegueira é proporcionalmente pequeno dentro do universo de pessoas com deficiência visual, a possibilidade numérica de indivíduos a serem recrutados para as próximas experiências des-

ta pesquisa¹⁸ também será bastante reduzida. É necessário, pois, identificar possíveis variáveis que venham a interferir negativamente no desenvolvimento das atividades propostas. Levando em conta essas constatações, para as experiências estruturadas a serem desenvolvidas nesta pesquisa (apresentadas na sessão 5), adotarei como critério de seleção de participantes que os sujeitos tenham certo nível de escolaridade — pelo menos o ensino superior em curso — na tentativa de evitar que eles se intimidem com as atividades propostas dentro de uma pesquisa acadêmica. Uma vez que os participantes estiverem passando ou já possuírem uma vivência universitária, elas provavelmente terão desconstruído o mito em torno deste tipo de investigação, sentindo-se mais confortáveis para falar de suas experiências ao longo das atividades. Além disso, os participantes igualmente não devem ter um nível de escolaridade extremamente elevado, com o objetivo de tentar evitar que eles elaborarem demais as respostas para mostrar erudição ou desconstruir um estereótipo.

Por fim, é importante destacar que com dois dos participantes da atividade — Participante III e Participante VII —, eu acabei por extrapolar os tipos de questionamento previstos no protocolo e iniciei uma conversa um pouco menos estruturada:

Pesquisadora: Quando você pede para uma pessoa te descrever uma paisagem, uma foto, você pede para ela falar das cores?

Part III: Não... Eu acho que eu até esqueço de perguntar das cores. *Já ficou uma coisa tão automática eu não ter uma noção de cor que eu até me acostumei um pouco.* A cor pra mim é mais importante quando eu vou vestir uma roupa, aí eu pergunto. (...) E as vezes eu não vou nem pela cor, eu vou pelo pano da blusa, se é um pano que eu gosto, se é uma textura que eu gosto.

Pesquisadora: No seu dia a dia, existe algum momento que você fala de cor? Que você fala ou usa cor, que você presta atenção em cor? Além da roupa, existe algum outro momento que a cor seja importante para você?

Part III: *A cor não tem tanta importância mesmo não.* Por exemplo, você está mostrando um filme, tem um noiva. Se tem uma noiva a gente já deduz que ela está com vestido branco. Então tem coisa que pela própria palavra a gente deduz. Por exemplo, a chuva, o dia estava escuro e começou a chover. Quer dizer, dá pra deduzir que o céu ficou todo preto, que o tempo ficou feio.

¹⁸ Capítulo 5 deste trabalho

Como podemos observar acima, o Participante III (com cegueira congênita) reitera os discursos que emergiram nos debates com o público do Projeto Cinema ao Pé do Ouvido: de que a cor é tida como uma informação desimportante para pessoas com deficiência visual. Porém, ao relacionar o casamento à existência do vestido branco da noiva, e a chuva à ocorrência de nuvens escuras/pretas, o Participante III evidencia um processo de indicialização, que também é (co)construído socioculturalmente, com base numa arquitetura mental por natureza imagística (cenário mental), como postulado por Brandt (2004). É claro que este é ainda um estágio muito inicial e exploratório da pesquisa para fazer afirmações sobre as relações construídas pelo Participante III, mas é possível pensar que a própria existência de um processo de indicialização a princípio contradiz a ideia de que ele não tenha uma noção de cor. Guardemos esta questão para as discussões que realizaremos nas próximas sessões.

Por sua vez, o Participante VII (baixa visão congênita com pouquíssima acuidade para a distinção de cores) apresenta uma descrição extremamente interessante sobre a forma pela qual ele construiu a sua noção sobre o nascer e o pôr do sol.

Pesquisadora: Quando alguém fala de pôr do sol, ou alguns fenômenos que envolvem cores, como é para você essa relação? Você acha que você aprende mais pela experiência ou pelo que as pessoas dizem?

Part VII: *Muito mais pelo que as pessoas dizem.* Como eu não tenho nitidez da cor, pra mim aquela cor que eu estou vendo não é tão primária. Tipo um laranja, laranja pra mim é amarelo, não é laranja. Então eu deixo muito para pessoas me descreverem. *Como eu não estou vendo, eu não vou ver o “real”, então eu prefiro imaginar. (...) Na verdade, o meu pôr do sol é muito ligado ao que a minha mãe me falava quando eu era criança.* Ela ficava tentando saber como eu enxergava e ficava “meu filho, lá na frente está acontecendo o pôr do sol. Você está vendo?”. Eu falava: “eu vejo isso”. *Ela falava: “Não, mas não é só isso. Tem isso e isso”. Aí eu fui montando da minha cabeça. Por exemplo, as vezes o meu pôr do sol tem mais a ver com a temperatura do que com o sol se pondo mesmo.* As vezes eu estou no trânsito, no ônibus, na rua, e sinto aquela *temperatura mais fresca do sol.* Quando o sol está se pondo, eu já *imagino* aquele pôr do sol lá da minha mãe, lá do interior, da serra lá perto da minha casa. Sempre me remete a uma experiência anterior.

Pesquisadora: Quando vem essa memória, ela vem com cor? Ou ela fica mais na temperatura e na relação com a casa?

Part VII: *Muito na temperatura e na relação com a casa, muito ligada cheiro, comida. Pôr do sol sempre me lembra a minha mãe fazendo a*

janta, aquele cheirinho de comida sendo feita, sabe? Comida nova, muito bom! Sempre [ligado] a cheiros, assim, um cafezinho básico, pronto na hora. Igual o amanhecer! Agora, o amanhecer tem cor. Engraçado! O amanhecer tem cor verde!

Pesquisadora: Verde?

Part VII: É. Porque também tem a ver com isso. *Na minha infância a minha mãe molhava as plantas de manhã. Então, enquanto ela molhava a planta, ela fazia o café. Na horta da minha mãe tinha aquelas ervas de cheiro, tipo coejo e erva cidreira. Quando molha, ascende, fica tudo cheirando. Aí misturava o cheiro do café com o cheiro do que ela estivesse fazendo no pão - assado, uma coisa assim — com o cheiro do mato molhado lá na horta. E aí por isso, porque mato molhado é verde. Então é cheiro e cor ao mesmo tempo.*

Podemos observar aqui a ocorrência de um processo de metaforização¹⁹ realizado pelo Participante VII, envolvendo o aporte de experiências sensoriais advindas de diferentes sentidos. O enunciado da mãe o auxilia na organização da construção de uma certa aparência do pôr do sol, propiciando uma melhor interação do Participante VII com a visualidade ocular do fenômeno que ele constrói e interpreta, mas suas circunstâncias não negam ou inviabilizam as próprias percepções do Participante VII: é ele quem define uma perspectiva própria para a observação, operando com suas percepções, experiências e com os signos culturais. Assim, apesar de seu baixo potencial de visão ocular, a projeção mais entrincheirada para esse participante não se mostrou a da visão ocular, mas sim a referente à “temperatura mais fresca do sol”, ou mesmo o “cheirinho de comida sendo feita”. Essas outras experiências sensoriais, embora com ocorrências concomitantes à do pôr do sol, em nada se aproximam do que em um primeiro momento poderíamos considerar como uma experiência de contemplar o sol se pôr. Da mesma maneira, ao abordar o nascer do sol, temos que o cheiro das ervas molhadas, que o Participante VII construiu como sendo verdes, é mais saliente do que a construção de qualquer cor que ele tenha aprendido ou visto no nascer do sol. Para evidenciar essas operações, ele explicita que “*Como eu não estou vendo, eu não vou ver o real, então eu prefiro imaginar*”. Imaginar, nesse caso, parece ser construir quadros imagísticos resultantes de operações de metaforização. Eis aqui outra questão a se pensar ao longo deste estudo.

A referência à imaginação, no sentido de delimitação e criação de quadros imagísticos

¹⁹ Como poderá ser melhor observado no item 3.1.7, o processo de metaforização não será aqui entendido como um floreio retórico, mas sim enquadrado dentro da perspectiva da Linguística Cognitiva, que o entende como uma operação constitutiva do pensamento humano.

(cenários mentais) sobre o que não se percebe com os olhos; e a criação de novas configurações de conceitos de cores, a partir de processos metafóricos e interações multissensoriais, parecem-me ser impressões substanciais que emergiram da experiência. Embora essas questões sejam ainda muito embrionárias e pouco estruturadas, procurei investigá-las em uma segunda abordagem empírica, igualmente exploratória. Na referida experiência, contudo, optei por recrutar apenas indivíduos que se autodeclararam com cegueira congênita, na tentativa de mapear melhor as relações construídas por aqueles que nunca tiveram contato visual ocular com cores.

2.5.2 Questionário

Como a estratégia de abordar indiretamente a questão da cor na construção de cenários mentais não se mostrou muito eficaz para promover a referenciação desse conceito, ao passo que a interlocução mais direta realizada com os Participantes III e VII se apresentou mais frutífera para alcançar este objetivo, adotei, nesta segunda experiência, uma abordagem mais objetiva: apliquei um pequeno questionário²⁰ a um grupo de 15 participantes que se declararam cegos congênitos, sendo 11 homens e 4 mulheres. Na experiência, os participantes foram convidados a responder questões que tratavam diretamente das suas relações com as cores, bem como com outros conceitos fortemente ligados à visualidade ocular, como a opacidade e a transparência. Além disso, da mesma maneira que procedi na experiência com a música, o questionário foi elaborado de forma ainda bastante livre e exploratória, tendo como objetivo geral não só obter subsídios para a formulação de possíveis percursos para perguntas e hipóteses levantadas na condução do trabalho, mas também para a tomada de decisões metodológicas relativas à execução de atividades empíricas a serem configuradas (e realizadas) em sessões posteriores neste estudo.

Os objetivos específicos para a presente atividade foram:

- i) Verificar como os sujeitos se comportariam diante desse tipo de abordagem sobre o tema, ou seja, se e de que maneira os participantes ofereceriam resistência ao tratar da temática cores a partir de um questionário;

²⁰ Anexo 2

ii) Verificar a (re)ocorrência das primeiras impressões levantadas na experiência com a música, como a criação de configurações imagísticas (cenários mentais) de conceitos de cores a partir de processos metafóricos e interações multissensoriais;

iii) Verificar se os participantes demonstrariam resistência para abordar os conceitos de transparência e opacidade (fenômenos comumente ligados à percepção visual ocular) e se essa resistência se daria em grau parecido com a resistência na referenciação às cores — ou seja, aferir se, de maneira geral, haveria nos participantes uma resistência para referenciar conceitos comumente ligados a uma representação visual ocular.

É importante destacar que o questionário foi aplicado via *e-mail*. Os participantes foram recrutados pela intermediação de uma pessoa com deficiência visual, que enviou as perguntas para pessoas de seu relacionamento atendendo ao seguinte perfil: indivíduos maiores de idade e com cegueira congênita. Tal estratégia se deu por dois motivos:

1) Utilizar uma prática já usual no Projeto Cinema ao Pé do Ouvido, na qual nos valem de nosso consultor com deficiência visual para abordar o público — prática que, ao longo de nossas experiências, se mostrou eficaz por conquistar a confiança e uma maior receptividade por parte dos voluntários do projeto.

2) Possibilitar o envio do questionário a pessoas de diferentes cidades e estados do Brasil, a fim de não circunscrever minhas primeiras experiências à cidade de Belo Horizonte.²¹

Na tentativa de garantir que alguns pontos-chave fossem bem trabalhados pelos participantes mesmo com a minha ausência na aplicação do questionário, as perguntas foram estruturadas de maneira que uma mesma questão pudesse ser retomada e mais bem desenvolvida em mais de uma resposta. Isso aconteceu, por exemplo, com as perguntas 1, 4, 6 e 9, que incidem sobre diferentes aspectos da construção do sujeito sobre cor; e as questões 5 e 10, que tratam da descrição das cores para quem possui deficiência visual.

A partir dessas questões, tomei como hipótese da experiência que haveria uma significativa parcela de participantes que se mostrariam resistentes a discutir sobre os seus processos de construção de cores (processos esses referentes aos tipos de experiências que as perguntas enquadraram). Apesar disso, imaginei que a maioria deles responderia ao questionário. Também previ maior abertura dos participantes para, em vez de falar sobre cores, falar sobre

²¹ As perguntas do questionário e transcrições das respostas podem ser vistas no Anexo 2.

transparência e opacidade, já que esses tipos de construções não são tão socialmente estigmatizados dentro das interações do público com deficiência visual. Por fim, hipotetizei que novamente haveria a ocorrência de construções metafóricas e interações multissensoriais na referência às cores. Nos próximos itens, discutirei ponto a ponto como essas questões se desdobraram ao longo dos depoimentos.

2.5.2.1 Resistência ao questionário

Cinco dos participantes não responderam ao questionário, mas de maneira bastante surpreendente, tendo em vista minhas hipóteses iniciais, enviaram-me comentários valiosos relacionados à experiência proposta.

Nem tudo é tão importante assim para um cego. (Participante N)

Possivelmente, é como explicar a um surdo de nascença como é o canto de um pássaro. (Participante O)

As cores não se explicam, apenas se vêem. De tal forma que nem toda a gente as percebe da mesma forma, dependendo dos pigmentos oculares. (Participante P)

Os três indivíduos parecem-me angustiar uma questão bastante relevante: seria frutífera uma abordagem que busque uma forma de explicar ao outro o que é a experiência visual ocular de cores? Creio não ser esta a questão que objetivo investigar. Meu intento não é o de propor uma “tradução” partindo da perspectiva daqueles que veem ocularmente a cor para aqueles que não a veem ocularmente — nem mesmo a pergunta 10 se presta a tal objetivo: ela foi pensada para explorar aproximações possíveis com as cores tendo em vista as relações construídas por aqueles que não a enxergam ocularmente. No entanto, a emergência dessa interpretação sobre a questão não pode ser ignorada e será pensada com maior atenção quando da realização de outras experiências neste trabalho. Se a cor não é “tão importante assim” para cegos congênitos, como advoga o Participante N, isso significa dizer que ela é desimportante? Vejamos outros depoimentos.

Outros dois participantes também não responderam ao questionário, mas igualmente apresentaram suas perspectivas:

Mas o processo de inclusão busca a interação e compreensão das diferenças. Quem enxerga, para nós, é ‘o diferente’. Por isso devemos aceitá-los para, por parte deles, sermos aceitos também. Tentar entender, mesmo que precariamente, as cores é uma forma de tentar interagir e entender essa diferença de quem enxerga. (Participante D)

(...) realmente é complicado explicar as cores, no entanto, facilita quando fazemos associações, tais como — Marrom: abrace uma árvore, sinta a textura de seu tronco com as mãos, sinta a textura da terra e perceberá que, apesar de não ver as cores, marrom em questão está ali (...) Assim você poderá caracterizar uma situação adequada ao conceito de cores. Amarelo: mire seu rosto para o sol, sinta a suavidade da casca de uma laranja, tangerina, melão e outras frutas e objetos presentes em nossa vida. Neles estará a pigmentação que dá a cor amarelada e, dependendo da intensidade do pigmento, o mesmo poderá direcionar de um amarelo claro até tons próximos ao laranja que é a tonalidade amarelada mais escura. Preto: cor da noite, da profundidade de rios e oceanos, a cor do grafite do qual dá a escrita ao lápis. Assim, as associações se somam para nos auxiliar e extrair de nossos pensamentos a sutileza das cores (...). (Participante G)

Observo que a perspectiva apresentada pelo Participante D de certa maneira retoma um dos principais pontos abordados no conto de H. G. Wells²², colocando a questão da diferença no centro da discussão. No referido depoimento, percebemos que o movimento constante de compreensão do outro é definido como a forma pela qual as pessoas com deficiência visual operam, todos os dias, com relação àqueles que enxergam. Por serem minoria na sociedade, elas se deslocam com mais frequência de sua forma de perceber e construir para tentar compreender melhor a perspectiva de quem enxerga, procurando entender o que é relevante para este outro. A relação com cores, nesse contexto, seria um marco desse movimento.

O Participante G, por sua vez, apresenta de forma clara um amplo processo de metáforização em sua relação com cores, referenciado seus outros sentidos na construção dessa relação. Esta parece reforçar as primeiras impressões colhidas na experiência com a música²³ e hipotetizadas para o questionário.

Por fim, é preciso ressaltar que, ao contrário do que previ, os participantes que se recusaram a responder ao questionário não o fizeram por resistência a tratar sobre o tema en-

²² Conf. subseção 2.3

²³ Conf. subseção 2.5.1

volvendo cores, mas sim porque, em certa medida, parecem-me ter discordado da minha abordagem ou não se limitaram à forma que estabeleci para que eles estruturassem suas respostas.

2.5.2.2 A relação com cores

Para aqueles que responderam às questões, quando perguntados diretamente sobre o que eram cores, os participantes variaram suas respostas entre três vertentes. A primeira é ilustrada pelo Participante A, que afirma que cor não “representa absolutamente nada” para ele. A segunda, alude à construção de relações sociais e simbólicas com as cores. E a terceira, a mais recorrente, aponta para a construção de relações metafóricas, onde os participantes se valeram de seus outros sentidos para falar sobre cores. Vamos a um trecho do depoimento do Participante A:

Para um cego de nascença, a cor não representa absolutamente nada; ela só tem significado por aquilo que os outros dizem, isto é: a cor e suas respectivas combinações, quer no vestuário, no desenho ou na pintura de uma casa, não passa de um aspecto meramente social.

Mais adiante, ele mesmo completa:

Não é possível imaginar absolutamente nada, porque não tem verificação tátil. (Participante A)

O primeiro trecho da resposta apresentada pelo Participante A parece remeter a uma outra questão: é preciso estar consciente do conceito de cor para falar de cor? Se a cor se faz presente na interação envolvendo vestuário ou na aparência de uma casa — e isso não necessariamente causa estranhamento no Participante A — não “imaginar absolutamente nada” só terá sentido se tomarmos a construção visual ocular das cores como única forma de construção possível, o que de forma alguma é o que aqui pretendo discutir — como dito, não intento explicar as cores, tampouco partir de uma perspectiva de quem vê para quem não vê ocularmente. Assim, mesmo tendo em vista a sua “não *verificação* tátil” (ou por qualquer outro sentido) por pessoas com deficiência visual, importa considerar outras possibilidades para a cons-

trução de cores, como por exemplo as construções sociais, relações estas que o próprio Participante A menciona. No que diz respeito a este aspecto, algumas respostas destacaram a relevância da cor na atuação do sujeito na esfera social:

O fato de eu não poder ver as cores não as torna inexistentes. Então, gosto de saber delas para me vestir e me representar. Não só isso: da mesma forma que alguém que enxerga gosta de olhar para tudo que pode, eu gosto de fazer imagens mentais. Então, para a imagem ficar completa, é necessário saber a cor. (Participante C)

Faz com que eu me sinta mais integrado, dá-me assunto para diálogos com outras pessoas, mas sempre se afigura como uma realidade distante da minha, como estrangeiros com os quais eu não conseguisse efetivamente me comunicar. (Participante B)

Outro ponto destacado pelos participantes na construção da cor foi a sua perspectivação como construto que auxilia na diferenciação:

Para mim, a cor é algo que distingue as coisas: já imaginou se tudo fosse claro ou se tudo fosse escuro? Então temos as cores que facilitam a vida. (Participante H)

Algo visual, que é diferente pra ver. (Participante F)

Mesmo que ainda ligadas a uma perspectiva visual ocular, como ressaltado pelo participante F, temos que as cores foram descritas como informações que “facilitam” a categorizar e a distinguir “as coisas”. Além disso, os processos de metaforização e de simbolização também se mostraram bastante presentes nas nas respostas dos participantes:

Imagino as cores de acordo com *algo concreto, estabelecido e entendido por todos*. Como já falado, preto é escuro, branco é claro. Também é possível imaginar de acordo com cada vivência, como por exemplo, *perceber pelo corpo se estamos com uma blusa mais escura: com o preto sentimos mais calor, já o branco, cor mais clara, é mais fresco*. (Participante J)

Considero-a como uma informação visual que guarda em si calor e luz, transmitindo informações sutis e variadas. (Participante B)

Interessante notar que alguns participantes ofereceram respostas muito técnicas e aparentemente memorizadas sobre a relação deles com cores, talvez em uma tentativa de oferecer uma resposta “correta” à pergunta — ou mesmo porque a formulação da pergunta os levou a este tipo de construções.

Para qualquer cego congênito, embora havendo uma grande fertilidade de imaginações, que levam os indivíduos a tecer grande número de considerações, o termo "cor" não passa de um simples conceito abstrato, sem conteúdo mental, isto é: é um conceito sem conteúdo. (Participante A)

Se essa pergunta fosse-me feita há alguns anos atrás, eu responderia que é uma variação presente em corpos que os atribuem uma nova característica, além de sua forma, seu peso, etc. Agora, eu respondo baseando-me em um conceito mais físico. Minha resposta não mudou, exatamente, mas agora acrescento que isso se deve ao reflexo da luz em contato com o corpo em questão. (Participante C)

Nos excertos acima, chama-me atenção o fato de o Participante A, que antes disse não ser possível “imaginar nada”, neste momento atribuir a cores a possibilidade de uma “grande fertilidade de imaginações”, ainda que a cor seja um “conceito sem conteúdo”. Tais alternâncias ao longo das respostas mostram o quão delicado é abordar este tema com as pessoas com deficiência visual, reforçando a necessidade de pensar abordagens que reduzam as possibilidades de uma mera repetição de ideias estereotipadas e estigmatizadas.

Ao longo do questionário, também foram feitas perguntas a respeito do pôr do sol e a relação dos entrevistados com a cor marrom. Buscando fugir de respostas prontas e estruturadas apenas no senso comum, o marrom foi escolhido por ser uma cor não tão prototípica nas interações quanto o vermelho, por exemplo. Além da emergência de relações metafóricas, já detectadas em outros depoimentos, foi aqui também apresentada uma construção da cor como elemento estético, a partir da noção de *belo*.

Eu o imagino como uma *cor mais forte, mais densa*; lembra-me algo pastoso como o chocolate, porém, como o barro também. (Participante I, grifo meu)

É uma cor não muito bonita, porque não vejo falar muito nela. É pouco usada. (Participante F, grifo meu)

Eu não consigo imaginar como seja o marrom. Mas *acredito que seja feio, que lembre barro.* (Participante H, grifo meu)

As respostas sobre o pôr do sol variaram entre relações simbolizadas²⁴ e outras metafóricas:

Acho que dá pra ver de onde ele está vindo, e classificar as zonas, porque ele sempre vem do leste, segundo o que eu aprendi no 5º ano. (Participante F)

Se eu falar de sentir, esse momento, para um cego, resume-se à falta da sensibilidade do calor no seu corpo. (Participante A)

Também perguntei aos entrevistados sobre como seria uma boa forma de descrever cores para quem nunca as viu de maneira ocular. Nestas questões, o processo de metaforização e a associação com objetos que prototipicamente apresentam determinadas cores foram as ações mais realizadas.

Em minha opinião, para quem nunca viu, o ideal é associar as cores a coisas concretas, coisas as quais os cegos possam pegar, sentir, cheirar. Quando alguém me descreve cor, peço que a associe a algo concreto o mais real possível para que eu tente imaginar como ela seja. (Participante H)

Entendo que a associação aos objetos e elementos da natureza é a melhor forma de se descrever as cores, já que é algo comum a todos, inclusive as sensações que os mesmos trazem, facilitando, assim, a compreensão das cores e a absorção das mesmas. Também, a comparação com algo que o cego já conheça, certamente, o ajudará muito ao dar a ele uma referência concreta a respeito da cor que se deseja descrever. (Participante I)

²⁴ Ou seja, relações que se referem a uma convenção.

2.5.2.3 Transparência e opacidade

Além de cores, também foram abordadas questões envolvendo os conceitos de opacidade e transparência. Mais do que o conteúdo da resposta em si, a ideia era observar se os participantes apresentariam resistência para discorrer sobre tais conceitos, já que eles também aludem a experiências ligadas à percepção visual ocular. Ao contrário do que eu previ, porém, os dois conceitos não se mostraram do conhecimento de boa parte dos participantes (principalmente a opacidade), muito embora eles fossem por eles associados à uma visualidade ocular.

A transparência e a opacidade são meros termos que não me oferecem qualquer imagem mental. (Participante A)

Não sei o que é ser transparente, mas sei que se usar uma calça transparente o pessoal vai ver a cor da minha calcinha. Bem, transparente deixa transparecer. Uma água transparente é uma água limpinha. (...) A luz opaca é luz xoxa. Me vem a cabeça o biscoito de polvilho. Por dentro ele é opaco, oco. Assim é esta luz. (Participante H)

Nada, pois *apenas entendo luz como calor*. Como sei o sentido da palavra opaca, creio apenas no sentido literal da palavra. (Participante E)

Não sei o que é opaca. Só apagada e acesa. (Participante F)

Interessante destacar a ocorrência de mais metáforas envolvendo os sentidos. O Participante E atrela a ideia de luz à ideia de calor, percepção esta ligada ao sistema háptico. Já o Participante H parece ser o que mais trouxe a discussão de opaco e transparente para suas experiências diárias. Além de associar a ideia de opaco ao oco, e usar o biscoito de polvilho para exemplificar tal relação, ele também cita a sua experiência com o vestuário para falar de transparente. Tais questões mostraram-se importantes para se pensar em abordagens menos focadas na definição de itens lexicais — menos dicionaristas — e que de fato propiciem narrativas sobre as experiências dos participantes.

2.5.3 Principais apontamentos sobre o questionário

Ao contrário do que inicialmente hipotetizei, os participantes que não responderam ao questionário não apresentaram necessariamente uma resistência para tratar do assunto cores, eles na verdade a enquadraram de uma maneira diferente do que eu havia previsto em meu planejamento inicial: a ideia da experiência não era a de os interpelar sob o ponto de vista de uma construção visual ocular sobre a cor, mas sim pensar em construções possíveis a estes sujeitos. Nesse sentido, mostra-se fundamental subentender esse recorte da pesquisa às futuras abordagens com os participantes das experiências, afim de evitar qualquer equívoco de interpretação sobre a proposta do trabalho.

Além disso, como previsto, os processos de metaforização estruturados a partir de relações entre os sentidos foram bastante recorrentes, reafirmando estas formas de corporificação como dados significativos para pensar como estes sujeitos constroem seus conceitos sobre cores. Ao contrário do que foi hipotetizado, porém, a discussão envolvendo transparência e opacidade não possibilitou a coleta de dados que propiciassem uma análise substancial, já que a maioria dos participantes circunscreveu suas respostas à uma tentativa de definição de termos lexicais. Tal questão sugere um ajuste na abordagem a ser realizada nas próximas atividades, de modo a propiciar narrativas sobre as experiências dos participantes.

Além da proposta de encontrar indicadores para a (re)estruturação das bases metodológicas deste trabalho, dois outros pontos se mostraram fundamentais para a pesquisa. O primeiro deles, diz da necessidade de refinar a caracterização do perfil dos participantes. Como descrito no item sobre cegueira congênita²⁵, alguns dos indivíduos considerados cegos possuem baixíssimo potencial de visão ocular, sendo, às vezes, suficiente para que os sujeitos distingam nuances de cor. Tais capacidades de percepção visual ocular foram mencionadas em algumas respostas ao questionário, levando-me a determinar que, em se tratando de investigar o potencial criativo dos seres humanos, de como construímos e interagimos com conceitos que não conseguimos experienciar de maneira perceptual, deverá ser assegurada a inexistência de capacidade de visão ocular nem memórias referentes a “imagens visuais oculares” dos participantes nas próximas experiências realizadas neste trabalho.

²⁵ Conf. subseção 2.1

O segundo ponto diz da abordagem dos participantes nas experiências. Não perdendo de vista que agir “linguageiramente” criando sentido sobre uma experiência se difere de falar sobre uma determinada atividade (como fazem os linguistas em relação à linguagem, por exemplo), ou seja, quando os participantes falam sobre experiências em eventos que envolvam cores não implica que eles necessariamente falem sobre cores nestas interações. Dessa maneira, da mesma forma que deixar a temática pouco direcionada, como aconteceu na experiência da música, apresentou lacunas quanto à coleta de dados que se mostrassem relevantes para a investigação, abordar a questão das construções e experienciarções referentes a cores a partir de perguntas diretas também não se revelou o melhor caminho metodológico. Além de não estimular os participantes a referenciar livremente suas experiências, ainda há a questão de que algumas respostas sobre este tipo de experiências se deram de maneira bastante técnica ou alicerçadas numa mera repetição do que consta no senso comum. Essa ocorrência nas respostas pode ser decorrente do fato de que os participantes, muito embora produzam sentido ao construir cenários mentais envolvendo cor, não necessariamente saibam “falar de cores” — tal como os falantes não necessariamente saibam falar de linguagem como os linguistas falam. Ou seja, este formato de abordagem acabou por se distanciar de uma perspectiva fenomenológica para o processo de significação.

Tendo em vista todas essas questões, considero oportuno para as próximas experiências a serem implementadas nessa pesquisa pensar em uma abordagem mais fenomenológica, que promova uma experienciarção e não uma simples rodada de perguntas, oportunizando aos participantes descreverem suas vivências de maneira mais espontânea, onde eles não tenham que necessariamente falar de maneira direta sobre cores relacionadas às experiências, mas sim produzam sentido a partir das atividades que envolvam cores.

Embora a experiência da música e o questionário tenham sido de cunho exploratório, a partir das discussões suscitadas pude identificar algumas questões importantes:

- a) As proposições referentes à delimitação e à criação de quadros imagísticos (cenários mentais);
- b) A ocorrência de construções metafóricas e multissensoriais nas descrições dos participantes; e

- c) A minha discordância quanto a uma abordagem que busque explicar ao outro o que é a experiência ocular de cores, ou que parta de uma perspectiva de quem enxerga para quem não enxerga ocularmente;
- d) A constatação de que não é preciso estarmos conscientes do nosso conceito de cor para construirmos cenários mentais envolvendo cores.

Articulando tais questões à uma perspectiva de investigação em primeira pessoa, que leve em conta a capacidade criativa da nossa espécie, proponho o seguinte enquadramento para o tema do presente trabalho: *a capacidade do organismo humano de criativamente configurar objetos, eventos e situações envolvendo cores.*

Além de um enquadramento melhor do tema, as questões levantadas a partir dos depoimentos das primeiras experiências empíricas configuraram-se como bases importantes para um embasamento teórico que desse suporte à reestruturação das minhas perguntas e hipóteses iniciais, bem como para pensar de maneira mais elaborada as experiências que, de fato, servirão para coleta de dados para a construção do *corpus* deste estudo. Assim, na próxima sessão discutirei as questões aqui levantadas a partir de uma reflexão teórica que destaque o nosso potencial criativo.

3 O SER CRIATIVO

Nesta terceira sessão, apresentarei a lente conceitual que embasa esta pesquisa. Lançarei mão dos dados e das questões levantadas nas experiências empíricas realizadas na sessão anterior, articularei os pressupostos teóricos e apresentarei de maneira detalhada a pergunta e as hipóteses definitivas do trabalho.

3.1 Ajustando as lentes: a base teórica

Devido a sua complexidade e abrangência, o tema de investigação proposto para esta pesquisa - a saber, a capacidade do organismo humano de criativamente configurar objetos, eventos e situações envolvendo cores — poderia ser endereçado a diferentes áreas do conhecimento. Para fins metodológicos, desde já delimito o desenvolvimento do trabalho no campo da Linguística Cognitiva (LC).

De acordo com Fauconnier (1997), a LC parte da estrutura emergente da linguagem para investigar operações de bastidores da cognição — consideravelmente mais complexas — que subjazem a nossos processos de conceituação, discurso e até mesmo do nosso próprio pensamento. Essa vertente do campo dos Estudos Linguísticos aborda a estruturação de categorias conceituais básicas, tais como espaço e o tempo, cenas e eventos, entidades e processos, movimento e localização, força e nexos de causalidade. A estruturação de tais categorias resulta de princípios e/ou operações constitutivas da nossa espécie, comuns a todos nós. Desse modo, nesta sessão pretendo discutir e articular alguns pressupostos concernentes à LC, com vistas a propor um quadro teórico em que seja possível abordar, de maneira satisfatória, a complexidade das questões que se apresentam a esta investigação.

O foco inicial da sessão será, então, o de articular uma noção de linguagem, seguindo-se da discussão sobre os conceitos de organismo, atividade atencional humana e de ponto de vista (*viewpoint*). Em seguida, buscarei entender outras atividades complexas que embasam nosso processo de construção de sentido, como as operações de Integração Conceitual (FAU-CONNIER; TURNER, 2002, 2008; TURNER 2008, 2014), a construção do Espaço Semiótico e de Domínios Semânticos (BRANDT, 2004, 2010, P.A. BRANDT, L. BRANDT, 2005). Por fim, discutirei a noção de processo de metaforização que será adotada na condução do trabalho, utilizando-me de aportes teórico-metodológicos fornecidos por autores do campo da LC

(LAKOFF, JOHNSON, 1980; 1999; LAKOFF, TURNER, 1989; TURNER, 2007), e também de sinestesia (MÄCHLER, 2009; HOCHERL; MILÃO, 2008; DAY, 2013; CALKINS, 1895; GUILFORD, 1926; NUNN et al, 2002) e metaforização sinestésica (MARI, 2014; PETERSEN et al., 2008; SAGIV, 2005). Ao fim da articulação de tais pressupostos teórico-metodológicos, retomarei as problematizações feitas na sessão anterior de forma a embasar uma proposição final quanto à pergunta e às hipóteses da pesquisa.

3.1.1 Linguagem

Dada a sua centralidade na experiência humana, a linguagem é objeto de estudo de diferentes áreas do conhecimento. Sob o ponto de vista da LC, em sua atividade de linguagem o ser humano não "representa" o significado (FAUCONNIER, 1997), mas sim realiza operações de significação em contextos sócio-bio-culturais específicos, a partir de determinados modelos culturais e recursos cognitivos. Sendo constitutiva da nossa espécie, ou seja, uma propriedade natural do ser humano, a atividade de linguagem é aqui entendida como um objeto do mundo natural.

Situar a linguagem como objeto do mundo natural não é uma novidade. Como Oliveira (2014) discute, isso pode ser visto no programa minimalista de Chomsky (1995) e na abordagem biolinguística proposta por Hauser, Chomsky e Fitch (2010). A partir desta perspectiva, a capacidade para linguagem é analisada em termos do organismo que a sustenta e a torna possível, ou seja, é considerada como um fenômeno biológico natural com uma arquitetura específica, como um órgão:

A faculdade da linguagem pode ser razoavelmente concebida como um 'órgão da linguagem' no mesmo sentido em que os cientistas falam do sistema visual, ou do sistema imunológico, como órgãos do corpo. Entendido desta maneira, um órgão não é algo que pode ser removido do corpo, deixando o resto intacto: é um subsistema de uma estrutura mais complexa. (CHOMSKY, 1998 p. 19)

Sendo constitutiva de nossa espécie e crucial para nossas interações com o ambiente, há também outras importantes implicações para o fato de a linguagem ser vista como um órgão. Nesse sentido, talvez a primeira pergunta que devemos fazer é: que tipo de órgão é a lin-

guagem? No que diz respeito à perspectiva da LC, podemos dizer que a linguagem é um órgão cognitivo, que possui *propriedades básicas* características em termos de *funções*:

Se a linguagem é um 'órgão', ela o é em um sentido funcional, não localizado na forma de um rim. No entanto, no que diz respeito à organização, a linguagem é simplesmente típica dos órgãos funcionais que constituem a mente.²⁶ (ANDERSON; LIGHFOOT, 2004, pref. xviii)

Começemos, pois, por considerar as funções da linguagem, tendo em vista a proposição defendida por Franchi:

Antes de ser para comunicação, a linguagem é para elaboração; antes de ser mensagem, a linguagem é construção de pensamento; antes de ser veículo de sentimentos, ideias, emoções, aspirações, a linguagem é um processo criador em que organizamos e informamos as nossas experiências. (FRANCHI, 1976, p. 47-48 *apud* CASTILHO, 2010, p.60)

Em concordância com essa perspectiva, tomar a linguagem como um órgão significa pensar a própria atividade de linguagem como um processo pelo qual conformamos nossas experiências na interação com o ambiente em que (sobre)vivemos:

Não há nada imanente na linguagem, salvo sua força criadora e constitutiva, embora certos “cortes” metodológicos e restrições possam mostrar um quadro estável e constituído. Não há nada universal, salvo o processo — a forma, a estrutura dessa atividade. A linguagem, pois, não é um dado ou resultado; mas um trabalho que “dá forma” ao conteúdo variável de nossas experiências, trabalho de construção, de retificação do “vivido”, que ao mesmo tempo constitui o sistema simbólico mediante o qual se opera sobre a realidade e constitui a realidade como um sistema de referências em que aquele se torna significativo. Um trabalho criativo em que cada um se identifica com os outros e a eles se contrapõe, seja assumindo a história e a presença, seja exercendo suas opções solitárias.” (FRANCHI, 1977, p. 22)

²⁶ If language is indeed an “organ,” it is one in a functional sense, not localized in the manner of the kidney. In this respect, however, language is simply typical of the functional organs that, collectively, make up the mind

No que diz respeito às propriedades definidoras do órgão da linguagem, a opção por uma abordagem naturalista do seu desenvolvimento em nossa espécie introduz uma perspectiva evolutiva sobre a questão:

Na verdade, os efeitos de se possuir um sistema simbólico complexo dificilmente podem ser encontrados antes de 60 mil a 100 mil anos atrás. Parece que pouca coisa mudou por centenas de milhares de anos, e então, de repente, houve uma enorme explosão. Por volta de 70 mil ou 60 mil anos atrás, talvez um pouco antes, por volta de 100 mil anos atrás, você começa a encontrar arte simbólica, notações que refletem eventos astronômicos e meteorológicos, estruturas sociais complexas... apenas uma irrupção de energia criativa que de algum modo surge em um instante de tempo evolucionário — talvez 10 mil anos ou algo assim, o que é nada. Desse modo, parece não haver qualquer indicação de que estivesse lá antes, e parece que tudo permaneceu igual depois. Isto é, tem-se a impressão, dado o tempo envolvido, de que houve um súbito "grande salto para a frente". Alguma pequena modificação genética que de algum modo reconfigurou ligeiramente o cérebro. Sabemos tão pouco sobre neurologia; mas não consigo imaginar como possa ser diferente disso. Assim, alguma pequena mudança genética levou à reconfiguração do cérebro que tornou disponível essa capacidade." (CHOMSKY, 2012, p.13-14).²⁷

Ou seja, o potencial criativo humano mostra-se uma consequência de processos evolutivos, codificados geneticamente em nossa espécie, e que deram origem a estruturas complexas, como a linguagem. Chomsky argumenta, ainda, que 99.9% da nossa atividade de linguagem é interna à mente (CHOMSKY, 2012, p.11):

Na verdade, uma parte muito pequena da linguagem é externalizada — o que sai de sua boca ou de suas mãos, se você usar uma língua de sinais. Mas, mesmo essa parte frequentemente não seja utilizada para a comunicação em qualquer sentido do termo que tenha algum significado independente. [...] Por isso, a maior parte da linguagem em uso é de natureza interna, o que é externo é uma pequena fração dela [e o

²⁷ “In fact, the effects of having a complex symbolic system are barely there before 60,000–100,000 years ago. Nothing much seems to have changed for hundreds of thousands of years, and then, all of a sudden, there was a huge explosion. Around seventy, sixty thousand years ago, maybe as early as a hundred thousand, you start getting symbolic art, notations reflecting astronomical and meteorological events, complex social structures . . . , just an outburst of creative energy that somehow takes place in an instant of evolutionary time — maybe ten thousand years or so, which is nothing. So there doesn’t seem to be any identification that it was the time involved — there was a sudden “great leap forward”. Some small genetic modification somehow that rewired the brain slightly. We know so little about neurology; but I can’t imagine how else it could be. So some small genetic change led to the rewiring of the brain that made this human capacity available.”

que se usa para comunicação é, em um sentido muito importante, uma fração ainda menor dela]²⁸. (CHOMSKY, 2012, p.12)

Ao destacar um posicionamento evolutivo para o desenvolvimento de capacidades cognitivas complexas, como o é a linguagem, cuja externalidade é apenas uma pequena fração da forma com que operamos com esta capacidade, Chomsky coaduna-se com Franchi, uma vez que enquadra a linguagem como atividade constitutiva de nossa espécie. E justamente por ter como base nosso potencial criativo constitutivo, as emergências da linguagem não se dão de maneira única e engessada: estando os organismos em constante transformação — já que um organismo que não muda está morto²⁹ — temos que *a variação é uma propriedade sine qua non para o “órgão da linguagem”*. Mas essas mudanças, embora aparentemente caóticas, não se dão de maneira aleatória. Elas ocorrem de acordo com a dinâmica que Ellis e Larsen-Freeman (2009) e Sinha (2009) chamam de Sistema Adaptativo Complexo (SAC). Analisemos, pois, em que medida o órgão da linguagem caracteriza-se como um SAC. De acordo com Oliveira (2014):

[...] os sistemas complexos consistem de vários componentes que interagem entre si e se auto-organizam, conduzindo a um comportamento final que é complicado, organizado e imprevisível. Essa imprevisibilidade se limita a um espaço fase (ou espaço base) e, portanto, ela é ‘previsível’ dentro desse limite, observados os atratores que delimitam este espaço fase. Nesse sentido os sistemas complexos se diferenciam dos sistemas caóticos, cujo comportamento é completamente imprevisível. Por outro lado, os sistemas complexos podem se tornar temporariamente caóticos quando perturbados. (OLIVEIRA, 2014, p. 5)

Diante da complexidade e relevância do excerto de Oliveira, passemos a uma análise cautelosa das informações que ele discute. Começemos com a definição do que entendemos aqui como *sistema*. Segundo Oliveira (2014) podemos considerar como *sistema* qualquer parte do universo que seja limitada por uma fronteira, real ou imaginária. Nele, há um conjunto

²⁸ “In fact, a very tiny part of language is externalized — what comes out of your mouth, or from your hands if you’re using sign. But even that part is often not used for communication in any independently meaningful sense of the term “communication”. [...] So the overwhelming mass of language is internal; what’s external is a tiny fraction of that [and what’s used in communication in some serious sense is a smaller fraction still].”

²⁹ Nem que seja mudar para permanecer, como acontece com a troca de células no nosso corpo.

de componentes que interagem de um modo definido, tais como acontece no sistema circulatório, um sistema eletrônico ou no ecossistema de uma região qualquer do planeta.

Segundo o linguista, os sistemas podem ser fechados ou abertos. Um sistema fechado se sustenta por forças internas (ou seja, sem a influência de forças externas), não havendo entrada ou saída de energia: como acontece na matemática, por exemplo, onde $2 + 2$ será sempre igual a 4 (OLIVEIRA, 2014, p. 4). Já os sistemas abertos, como o é a linguagem, são também influenciados e/ou modificados por forças externas, havendo uma troca constante de energia e informação com o ambiente. Isso pode ser visto, por exemplo, nos sistemas biológicos e sociais, que estão em ajustes constantes, chamados de *auto-organizações*. Os sistemas abertos caracterizam-se também pela forma interdependente e *não linear* com que seus elementos se organizam. Sendo a relação interdependente entre os elementos de um SAC uma de suas características fundamentais, temos que a alteração do estado de um de seus elementos condiciona (ou pode ser condicionada) à alteração de outro elemento do sistema, e mais: a não existência de um de seus componentes poderia levar a um efeito caótico. Além disso, como Oliveira destaca, a não linearidade de um SAC é uma condição para a imprevisibilidade, já que não há neste tipo de sistema a sobreposição de efeitos dos *inputs*: em um sistema linear “se um *input* A produz uma resposta X, enquanto um *input* B produz uma resposta Y, então um *input* (A + B) produzirá uma resposta (X + Y)” (OLIVEIRA, 2014, p.5). No sistema não linear, as emergências não podem ser compreendidas apenas em termos do somatório das propriedades individuais dos elementos que a compõem.

Para melhor situar a linguagem no âmbito dos sistemas auto-organizadores complexos, Oliveira (2014) também lista as seguintes características inerentes a estes sistemas:

- (a) Os sistemas complexos são capazes de exibir comportamento emergente.
- (b) Os sistemas complexos oscilam entre um comportamento caótico e não caótico.
- (c) Os sistemas complexos exibem causalidade circular e *feedback loop*.
- (d) Os sistemas complexos exibem *strange loops* (ou auto-referência).

Em (a), temos que um comportamento emergente é, de maneira geral, um fato novo com relação a um determinado nível de construção/organização. Trata-se de um fenômeno que não pode ser previsto somente a partir do comportamento isolado de nenhum dos componentes do sistema. Dessa maneira, é exatamente a emergência que permite aos sistemas complexos a adaptação dinâmica, por meio da auto-organização.

O conceito de auto-organização provém basicamente das concepções de ordem e autonomia. De acordo com Debrun (1996, p.3-6), para um sistema ser auto-organizado ele deve possuir a capacidade de produzir a si próprio e de se reorganizar mediante seus elementos. Tais elementos interagem originando novas formas de organização, influenciando e atuando na auto-produção e reorganização do sistema. A auto-organização dos elementos de um sistema pode ser verificada quando uma emergência altera uma estrutura ou cria uma estrutura nova.

O termo emergência é comumente usado para se referir à evolução e ao desenvolvimento de propriedades novas e/ou novos níveis de organização de sistemas comportamentais e cognitivos como consequência da operação de, ou cooperação entre, processos mais simples³⁰. (SINHA, 2009, p.297)

Assim, na emergência do processo de auto-organização, há o surgimento de um novo tipo de conexão entre as propriedades de um sistema complexo, propiciando a estruturação de uma novidade limitada às condições de interação entre os elementos envolvidos em tais processos. Aliás, o termo *adaptativo* deriva dessa característica dos sistemas complexos de se auto-organizarem e se adaptarem a um ambiente em mudança. Tais propriedades da linguagem como um SAC revelam o imenso potencial criativo do ser humano, característica fundamental para os nossos processos de construção do e interação com o mundo — e justamente por isso, nossos processos de auto-organização serão aqui entendidos como processos de criatividade.

Nesse sentido, Nascimento (2009) destaca que uma das características nucleares do processo de auto-organização da linguagem é a *recursão*, sendo esta, como a variação, uma das *propriedades que caracterizam a linguagem como um órgão cognitivo*. Corballis (2011, p. 20) define que a recursão nos permite produzir sentidos ilimitados, onde combinamos e encaixamos estruturas umas dentro das outras (sejam elas referentes a pessoas, objetos, situações, tempos e espaços que podem, ou não, estar presentes no momento da interação). A propriedade da recursividade se manifesta, pois, pela modalidade verbal e não verbal; pelas lembranças do passado ou previsões de futuro, que encaixam outros tempos dentro do tempo pre-

³⁰ “The term emergence is commonly used to mean the evolution and development of new properties and/or levels of organization of behavioural and cognitive systems as a consequence of the operation or cooperation of simpler processes.”

sente; pela incorporação de estruturas de raciocínio ou argumento entre interlocutores nas interações; pela capacidade de inferir o que está na mente de outras pessoas, etc. Ocorre, então, que a partir das *propriedades recursivas da mente*, para citar uma expressão cunhada por Corballis (2011), somos capazes de recriar episódios passados e também imaginar episódios futuros, inserirmos no presente episódios imaginados, ou mesmo inserirmos episódios imaginados em outros episódios imaginados. Tal (re)organização de episódios caracteriza-se como uma ação típica de um organismo vivo em operações de auto-organização em seu nicho³¹.

A característica (b), por sua vez, evidencia o fato de que os sistemas complexos beiram o caos, mas que pela capacidade de auto-organização constitutiva destes sistemas, exhibe propriedades que garantem tanto a previsibilidade quanto a imprevisibilidade das suas emergências.

A característica (c) diz respeito ao *feedback loop*, um mecanismo central na auto-organização. Ele se organiza da seguinte maneira: uma parte do *output* do sistema realimenta recursivamente o *input*, ou seja, esses *loops* influenciam diretamente o comportamento do sistema.

Já a característica (d) sugere que esse processo de auto-referência não destrói a identidade do sistema. Se pensarmos nos fatos da variação na língua, podemos dizer que uma mesma língua pode emergir em diferentes formas. Ela parece diferente, como nos diferentes sotaques, por exemplo, mas como Oliveira destaca, ainda é entendida como sendo a ‘mesma coisa’. Como, então, os sistemas complexos podem emergir em diferentes formas e ainda preservar sua identidade? Isso ocorre porque as coordenadas que eventualmente definem um sistema complexo são compostas por uma dinâmica que se conserva como sendo sempre a mesma, à qual Franchi (1977), caracterizando a linguagem, refere-se nos seguintes termos: "Não há nada universal, salvo o processo — a forma, a estrutura dessa atividade" (FRANCHI, 1977, p. 22).

Segundo Oliveira (2014), tal dinâmica, também conhecida como ‘espaço fase’, diz respeito a um conjunto de estados possíveis de um sistema com propriedades relativamente uniformes aos possíveis estados e às possíveis reorganizações que um sistema pode sofrer. Ou

³¹ De acordo com Gibson (1986) “Nicho é diferente de habitat das espécies; nicho diz respeito mais ao como um animal vive do que ao onde ele vive. (...) O ambiente natural oferece várias maneiras de vida, e diferentes animais têm diferentes maneiras de viver. O conceito de nicho implica tipo de animal, e o de animal implica tipo de nicho” (GIBSON, 1986, p. 128). Neste sentido, nicho se refere à parte do ambiente na qual uma espécie age (EDELMAN, 2004, p.156), ou ainda, diz de um processo no qual organismo e ambiente estão em relações complementares, cada um configurando o outro. (SINHA, 2009, p. 293)

seja, um espaço fase pode ser entendido como um espaço que comporta todos os estados possíveis de um sistema. Nesse sentido, a ‘desordem’ ou o “caos” de um sistema complexo configura apenas a multiplicidade de estados que ele pode exibir, ou seja, essa desordem/imprevisibilidade é ‘previsível’ dentro desse limite.

Podemos dizer, então, que a dinâmica do espaço fase converge para um determinado conjunto de possibilidades. Se a desordem é apenas aparente, já que é controlada e previsível, as diferentes emergências só ocorrerão dentro dos limites delineados por um espaço fase. Esse conjunto de possibilidades pode ser descrito por intermédio do conceito de *atrator*. Um atrator é uma espécie de formador de padrão, uma tendência para estabelecer o comportamento de um sistema ao longo do tempo em termos do conjunto de estados que esse sistema pode assumir (OLIVEIRA, 2014).

Considerando o tema desta pesquisa, um bom exemplo de atrator seria a própria cegueira congênita. Isso porque, dentro de uma imensidão de formas de interação no nicho, há na cegueira congênita uma restrição quanto à interação visual ocular com o ambiente, ou melhor dizendo, a construção pelo organismo de um conjunto de valores ligados a outras experiências sensoriais (não visuais oculares), tendo implicações diretas nos processos de significação dos sujeitos. Isso não impede, claro, que o sujeito com cegueira congênita se relacione de outras maneiras com as informações e elementos que ele não pode “ver” ocularmente — possibilidade essa que defendo e que se constitui como uma das bases deste trabalho —, mas certamente influencia na dinâmica de interações do indivíduo em seu nicho. A partir das nossas interações com o ambiente bio-sócio-cultural em que vivemos, auto-organizamo-nos recursivamente como seres humanos na/pela atividade da linguagem, constituindo-nos em novas formas de organização a partir de uma rica configuração possível de atratores. Vou recorrer aqui a Nascimento (2009): em relação ao órgão cognitivo da linguagem, a recursão é o princípio auto-organizador do organismo que:

- a) Possibilita a manutenção da troca de energia com seu exterior, caracterizando-o como um sistema aberto;
- b) Especifica sua configuração auto-organizadora em termos não lineares, hierárquicos, no padrão de redes;
- c) Delimita o grau de estabilidade e variabilidade (redes de espaços fase) em função (entorno e dentro) de um sistema de atratores (NASCIMENTO, 2009, p. 66)

Como SACs, as atividades de produção de sentido, e, no conjunto destas, as atividades de produção de sentido pela linguagem, são fundamentais para nossa sobrevivência, na constante interação com o mundo. Assim, a partir de nossas experiências sensório-motoras no processo de criação de quadros imagísticos (cenários mentais), bem como das redes neurais que dão origem a eles, estruturamos e reestruturamos continuamente nosso pensamento, nossa capacidade de linguagem e de significação, sendo a nossa cognição por isso entendida como corporificada (Fauconnier, 1998). Mas o que de fato significa dizer que a nossa cognição é corporificada e como isso se relaciona à temática deste estudo? É o que pretendo explicitar a seguir.

3.1.2 Corporificação, organismo e ponto de vista (viewpoint)

Um dos pressupostos básicos da LC é que a linguagem espelha a cognição corporificada (LAKOFF; JOHNSON, 1999), concebendo-a como “ação corporificada” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.172). Isso significa dizer que a experiência humana mais básica se estabelece, na perspectiva que aqui adotamos, a partir de *inputs/outputs* processados na auto-organização dos seres humanos em seu nicho bio-sócio-cultural.

Ao usar o termo “corporificada”, Shapiro (2011) destaca duas questões relacionadas a esta forma de enquadrar a cognição: primeiro, que a cognição depende dos tipos de experiência oriundas de um corpo com várias capacidades sensório-motoras. Temos então que não apenas nossos corpos e mentes propiciam nossas ações de categorização; eles também funcionam como atratores que determinam que tipo de categorias poderemos construir e a estrutura que tais categorias terão.

Segundo, Shapiro destaca que estas capacidades sensório-motoras individuais se relacionam a uma perspectiva mais abrangente, que inclui os contextos psicológico e cultural. A natureza peculiar de nossos corpos e mentes se integra ao contexto de nossas relações pessoais às condições históricas, sociais e culturais. Acrescento a estes dois fatores fundamentais à corporificação pontuados por Shapiro uma terceira questão: a noção de organismo.

Em oposição a uma construção dual entre corpo e mente, a ideia de organismo subjaz à concepção em que ambos estão integrados. Nessa linha de abordagem, Damásio (1996) questiona tanto a ideia de corpo como um contêiner fechado — que abrigaria a mente —, quanto o problema ontológico em que a mente seria algo não-físico conectada de alguma for-

ma ao corpo. O neurocientista defende que o corpo não se configura como um meio pelo qual a informação simplesmente passa, pois toda a informação é por nós interpretada a partir das informações que já constam em nosso repertório. O corpo seria, assim, o resultado do cruzamento de todas essas informações, intimamente ligadas às operações percepto-cognitivas.

Edelman (2004, p.156) vai mais além e apresenta a noção de interação entre a mente, o corpo e o ambiente. A ideia de organismo constrói-se, pois, em uma totalidade gestáltica que traduz a organicidade do ser humano vivo em interação com seu ambiente. Assim, é ao organismo, e não a uma região ou a uma atividade específica, que devemos remeter-nos quando buscamos discutir a questão da significação, da construção de conceitos e significados.

Ao problematizar a atividade de produção de sentido pelo organismo, Zlatev (2003) postula que a construção de significado (S) é uma relação entre um organismo (O) e seu ambiente físico e cultural (A), determinado por um valor (V). Assim, de maneira esquemática, Zlatev evidencia esta relação a partir da seguinte articulação: $S = V(O,A)$ (ZLATEV, 2003). Tal formulação mostra-se importante por destacar o caráter de “atividade” concedido ao conceito de significação (produção de significado): uma atividade de um organismo vivo, que consiste na atribuição de valor pelo organismo (processo de valoração) ao ambiente. Perspectivando a atividade de significação como um SAC, temos ainda mais evidente a impossibilidade de se separar o ser vivo do seu ambiente: o organismo mantém-se vivo pela troca de energia com seu ambiente, interagindo e se transformando continuamente — tendo em vista os valores instituídos por (O) em sua interação com (A).

Segundo Tomasello (1999, 2008), nossa forma de experiência no e com o mundo é, então, a de um ser corporificado e, acrescento eu, criativo (por meio das operações de auto-organização). Nessa perspectiva, uma paisagem com um ser humano já não é apenas uma paisagem: é também a construção egocêntrica de um ser humano, que interage com fatores de uma paisagem na qual ele se constitui, instituindo sempre um ponto de vista (*viewpoint*) construído a partir de seu potencial criativo. Temos, então, a naturalização do que aqui entendemos como ponto de vista: o ser humano, como um SAC, como um organismo vivo, se auto-organiza em um determinado lugar e tempo, construindo-se como um ponto na geometria da cena/do cenário no qual ele se constitui, em um dado momento.

Sweetser (2010) propõe que nós não só estruturamos nossos processos de significação a partir do nosso ponto de vista, mas também somos capazes de projetar e acessar múltiplos

pontos de vista. Como a autora coloca, na presença de outros seres humanos, somos de fato incapazes de manter um único ponto de vista sobre o espaço ou sobre uma determinada questão. Temos, então, que tal operação de construção e reconstrução de ponto de vista é necessariamente constitutiva da atividade do órgão da linguagem.

Estamos constantemente conscientes da nossa proximidade corporal aos objetos que nos rodeiam: mas quando um outro ser humano está presente, também somos inevitavelmente conscientes não só das nossas próprias *affordances*³² corporais, mas igualmente das *affordances* dele — o que ele pode alcançar, o que pode ver, e assim por diante.³³ (SWEETSER, 2010, p.2)

Nesse sentido, será oportuno discutir um outro aspecto que embasa nossas operações de auto-organização criativas: nossa capacidade contínua de atenção com o outro.

3.1.3 Atividade atencional humana

É comum, em nosso dia a dia, realizarmos simultaneamente inúmeras atividades, operacionalizadas sob as mais diversas condições: interações organismo/ambiente, (co)construção de perspectivas na interação com o outro, estruturação de abstrações, etc. No entanto, apenas uma pequena fração dessas atividades encontra-se de fato em nosso foco, já que a nossa capacidade auto-organizativa para selecionar os elementos de atenção é influenciada por diferentes fatores — como nossas metas, o ambiente bio-sócio-cultural em que estamos inseridos e até mesmo nossas experiências prévias.

Segundo Marchetti (2010), a atividade atencional humana provém de uma energia nervosa, responsável pela qualidade fenomênica e pelo aspecto seletivo da nossa consciência. O “Órgão da Atenção”, como o autor nomeia, é a fonte da energia nervosa do organismo, ba-

³² No domínio dos SACs, as operações de *affordances* dizem respeito às operações de auto-organização do organismo em interação com o ambiente e na corporificação dos processos percepto-cognitivos. Nesse sentido, temos que um nicho constitui-se de um conjunto de interações entre um organismo e ambiente, implicando na concomitância entre percepção, atenção e consciência (OLIVEIRA, 2015, p.64). *Affordance* refere-se, assim, às emergências possíveis de atividades de auto-organização do indivíduo em seu nicho. Tais atividades “são ao mesmo tempo típicas da espécie (não necessariamente de uma) e adaptativas. Sendo as *affordances* percebidas, o mundo fenomenal do animal é significativo: ele potencializa a ativação de circuitos de percepção-ação: os objetos se apresentam em suas funções”. (SINHA, 2009, p. 294)

³³ “We are constantly aware of our bodily proximity to objects around us: but when another human is present, we are also unavoidably aware not only of our own human bodily affordances, but of (his or) hers as well – what can she reach, what can she see, and so on.”

seado em nossos esquemas inatos de ação e memória, e que fornecem as instruções para a nossa percepção, movimentos, ação e interação. Da mesma maneira, então, que referi o Órgão da Linguagem, corroboro com a concepção de que o Órgão da Atenção se constitui a partir de uma perspectiva evolutiva e criativa, que vai além do processamento de informações colhidas do ambiente.

Para dar corpo a essa articulação de pressupostos, destaco a visão de Marchetti (2010), segundo a qual as noções de atenção, percepção e consciência são indissociáveis. Segundo o autor, nossa atividade atencional é o núcleo do sistema perceptual e é uma condição para a capacidade do organismo auto-regular-se e encontrar o melhor meio para se adaptar, *criando* estratégias e metas — coadunando-se com a perspectiva de organismo enquanto SAC. Isso constitui o que Marchetti classifica como a passagem do consciente para a autoconsciência — que é a consciência dos limites operatórios do organismo —, que monitora a atividade do organismo e, conscientemente, nos permite perceber nossos próprios movimentos, operações, gestos etc.

A esse respeito, Oakley (2015)³⁴ destaca que somos capazes de tornar um estímulo saliente a nossa consciência por duas vias: 1) de maneira exógena, por meio da construção *bottom-up* de *inputs* externos. Assim, se a percepção de um item afeta diretamente o sentido da visão, da audição, tato, olfato ou do paladar, ele fica momentaneamente em atenção focal. Um elemento só se tornará significativo, porém, se for um *input* que, naquela circunstância, se mostrar relevante ao organismo. 2) de maneira endógena, através da imposição *top-down* da memória, também obedecendo a esses mesmos critérios de relevância.

No que diz respeito à estrutura do nosso sistema atencional, Oakley estabelece que ele se constitui de três sub-sistemas interdependentes: o *sistema de sinais*, o *sistema de seleção*, e o *sistema interpessoal*. De acordo com o autor, estes três sub-sistemas são compostos por oito operações, responsáveis pelo engajamento da nossa atenção com toda a atividade consciente. São eles:

— Sistema de Sinais

- . Alerta (mantém uma disponibilidade geral para processar novos itens)
- . Orientação (fatores que nos motivam a selecionar alvos específicos)

— Sistema de Seleção

³⁴ Este enfoque dos pressupostos de Oakley tem como objetivo acentuar o caráter construtivo da percepção, algo necessário dentro da articulação do quadro teórico que se desenha nesta sessão.

- . Detecção (direciona a atenção a alvos específicos)
- . Sustentação (concentra a atenção no esforço para compreender o alvo)
- . Controle (mantém a atenção diante de distrações e de situações de multitarefas)

— Sistema Interpessoal

- . Compartilhamento (consciência de outros - pessoa, objeto, eventos)
- . Harmonização (atenção ao mesmo alvo e contemplação de aspectos similares do mesmo)
- . Direcionamento (manipulação intencional da atenção de outrem) (OAKLEY, 2015).

De maneira geral, valemo-nos de nosso *sistema de sinais* na determinação do que é significativo para nós em dada interação, já que nem todos os organismos atentam-se para os mesmos *inputs* no ambiente e, como discutimos, nem todo estímulo é igualmente importante para o indivíduo. Assim, temos que o *alerta* da atenção refere-se ao processo pelo qual alguém mantém prontidão sensorial para processar estímulos novos, enquanto a *orientação* da atenção se refere a uma disposição espacial, temporal e cultural para selecionar tipos particulares de *input* em relação a outros estímulos, a partir de enquadramentos (*frames*³⁵) culturais de referência.

O *sistema de seleção*, por sua vez, diz respeito às operações ligadas à governança da nossa própria cognição. Assim, na *detecção* da atenção, realizamos o reconhecimento consciente de algo relevante para a identificação e o desempenho de uma tarefa, em busca de alcançarmos um objetivo. Já a operação de *sustentação* é um movimento endógeno, que envolve a manutenção da nossa atenção sobre um determinado elemento. Esta atenção focada ou concentrada é fundamental na realização de uma tarefa. Por sua vez, o *controle* é a operação responsável por mantermos a atenção ao longo do tempo em face a um ambiente com muitos elementos “distrativos” competindo entre si, ou seja, ele diz da nossa capacidade de coordenar várias vertentes de informações ao mesmo tempo, a fim de alcançarmos a meta que delineamos para aquela determinada interação.

Por fim, o *sistema interpessoal* corresponde aos nossos engajamentos intersubjetivos. Temos, então, que o *compartilhamento* da atenção (ou *atenção compartilhada*) diz da nossa

³⁵ Conforme apontado por Koveceses (2006, p.69), a nossa construção de conhecimento sobre o mundo está estruturada em *frames*. Segundo o autor, os *frames* constituem uma vasta e complexa rede de conhecimento acerca do mundo, não apenas conceptuais, mas também culturais. Fillmore (*apud* CIENKI, 2007), por sua vez, aponta o *frame* como a esquematização de um conjunto de relações interpessoais, cenários culturais, institucionais e experiências corpóreas.

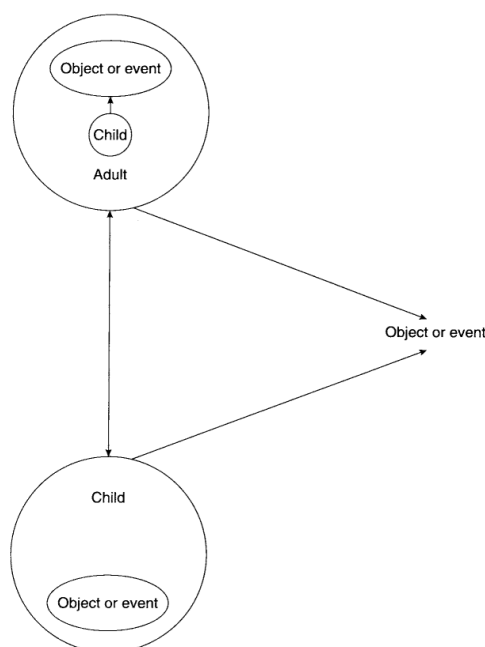
sensibilidade à presença de outros seres atencionais e intencionais e de como podemos atrair a atenção dos outros para nós ou prestarmos atenção ao outro. A consciência da presença de outros seres atencionais, de uma existência compartilhada, é condição *sine qua non* da construção do desenvolvimento simbólico e social da nossa espécie, ricamente formada por sinais, valores e necessidades partilhadas. Neste sentido, a atenção humana caracteriza-se também pela *harmonização da atenção, ou atenção conjunta* com outras mentes em direção a um terceiro um item, ou seja, quando duas (ou mais) pessoas estão focadas em um mesmo objeto externo, e mutuamente cientes desse foco compartilhado. A atenção conjunta tem uma importante função social de promoção do convívio humano, já que lança luz sobre os estados intencionais de outros agentes em direção a um objeto comum de interesse, dando-nos a sensação de que os outros estão a prestar atenção nas mesmas coisa que nós. O *direcionamento* da atenção, por sua vez, diz da nossa capacidade de manipulação intencional da atenção de outro, bem como da sensação de estar sendo atencionalmente manipulado por este outro. Embora importante para entendermos as diferentes perspectivas implicadas na atenção interpessoal, esta divisão entre atenção compartilhada, atenção conjunta e direcionamento mostra-se de difícil apreensão prática, já que elas normalmente ocorrem de maneira conjunta na experiência. Assim, ao invés de reforçar uma divisão, interessa-me destacar que nosso sistema atencional, em sua dimensão interpessoal, implica reconhecer o Eu e o Tu (um eu igual a mim) como seres atencionais, capazes de direcionar ou terem sua atenção direcionada tanto mutuamente quanto para um terceiro elemento, Ele. A este conjunto de relações, chamarei de *atenção conjunta*, uma condição ontogênica básica de intersubjetividade.

Esta ideia de atenção conjunta parece estar associada ao que Tomasello (2003) definiu como conhecimento compartilhado, um comportamento comunicativo exclusivamente humano que dá suporte à nossa capacidade para a linguagem. Tomasello (2008) propõe que as origens da nossa capacidade de linguagem vêm do sistema de gestos de direcionamento (declarativos); que indicam que os sujeitos estão partilhando um objeto exterior e concretizando o ato de linguagem. O ato de linguagem estrutura, pois, um terceiro elemento, Ele, como resultado da relação Eu-Tu, formando, assim, o que o autor chama de triângulo referencial.

Segundo Tomassello (1999) nossa capacidade referencial começa a ocorrer ainda no primeiro ano de vida do bebê, por volta dos nove meses de idade. Nesse período, a criança começa a seguir a direção do olhar do adulto, de modo que o 'feixe' do olhar atento de uma

pessoa atrai automaticamente a atenção da outra pessoa que o observa. A partir da dinâmica de olhares, estabelece-se uma interação coordenada entre a criança, os objetos e as outras pessoas, o que implica no desenvolvimento de uma gama complexa de habilidades e interações sociais — tais como, seguir o olhar, referência social e aprendizagem imitativa — constituindo-se como um mecanismo básico para a partilha de experiências com os outros (TOMASELLO, 1999). Assim, estruturalmente, forma-se um triângulo referencial de atenção conjunta entre a criança, uma outra pessoa e o objeto ou evento ao qual eles direcionam a sua atenção.

Figura 1 — Triângulo Referencial



Fonte: WEBSTER; ROE, 1998.

Como ilustrado no triângulo referencial, ao seguir um olhar ou um gesto de direcionamento, há maior probabilidade de que o adulto e a criança olhem para as mesmas coisas; quando o adulto colocar em palavras aquilo que é de interesse aparente para a criança e nomear ou interpretar uma determinada ação ou objeto, por exemplo, a criança começa a ligar a experiência visual ocular a padrões de linguagem verbal que se referem a àquela ação/objeto.

Além chamar a atenção para elementos a serem enfocados no espaço enunciativo — como em “olhe para este este lindo gatinho” — nós também podemos direcionar a atenção de uma segunda pessoa para fenômenos acessíveis apenas pela observação externa do espaço em

que nos encontramos, ou seja, acessíveis apenas por interlocuções a partir de outros “pontos de vista”:

Se você quer ver algo que eu mesmo não posso ver, então a minha descrição do que você deve ver faz você focar sobre este algo no meu lugar, como meu substituto, ou delegado. A ideia desta análise é, então, que a primeira pessoa ainda está com a segunda pessoa delegada, mas de uma forma imaginária, como um papel semiótico, um ponto de vista³⁶. (BRANDT, 2004, p.225)

Acessar de maneira delegada — pela linguagem — um determinado espaço/objeto/ação, nos vinculando a outra pessoa ou outro ponto de vista, é uma atividade criativamente constituída na construção e gerenciamento de nossas interlocuções, sendo por isso um processo natural de auto-organização de nossa atenção compartilhada.

Para melhor perspectivar esta questão no delineamento e condução da presente investigação, mostra-se importante, também, aprofundarmo-nos na discussão sobre a atividade atencional humana tendo em vista a cegueira congênita.

3.1.3.1 Atividade atencional e cegueira congênita

Como descrito anteriormente, algumas das principais emergências de operações de atenção conjunta nos nossos primeiros meses de vida são os gestos, os direcionamentos e a dinâmica de olhares. Assim, quando o adulto segue a linha de atenção do olhar ou do gesto do bebê, ele levanta hipóteses sobre o que a criança está observando, imaginado ou sentindo — como a alegria de ver o brinquedo preferido ou a sensação de medo ao ver um animal de grande porte, por exemplo. Estas interações influenciam a resposta verbal dos adultos, inclusive o seu tom de voz diante da situação, contribuindo para que o bebê relacione estas informações e construa seu repertório sobre diferentes tipos de experiências. Porém, tendo em vista os sujeitos desta pesquisa, é interessante pensar como crianças com cegueira congênita operam com seus sistemas atencionais em seus primeiros anos de vida.

³⁶ “If I want you to see something that I myself cannot see, then my description of what you should see makes you focus on it in my place, as my substitute, or delegate. The idea of this analysis is then that the first person is still with the delegated second person, but in an imaginary form, as a semiotic role, a viewpoint.”

De acordo com Webster e Roe (1998), antes do desenvolvimento da linguagem verbal, operações de atenção emergem de maneiras bastante diferentes em crianças que apresentam deficiência visual. Um bebê com cegueira congênita não tem a possibilidade de acompanhar o olhar nem o direcionamento do adulto, mas isso não significa, claro, que ele não compartilhe atenção, já que esta é uma capacidade constitutiva do indivíduo da nossa espécie. Temos, pois, que a criança cega se vale de outras estratégias para partilhar atenção como, por exemplo, ficar em silêncio como um sinal de interesse com relação a algum estímulo (já que o som é um estímulo que se torna ainda mais saliente diante da ausência da visão). Diante disso, mostra-se interessante que o adulto atente-se a outros sinais que indicializem o interesse ou a excitação da criança, como vocalizações e posicionamento do corpo (como o direcionamento da cabeça para a fonte de um estímulo sonoro). Da mesma maneira, ele deve explorar os outros sentidos como forma de direcionar a atenção da criança, como em experiências hápticas (manuseio de texturas e formas, seu deslocamento no ambiente), além do uso de recursos sonoros como o estalar de dedos e vocalizações. Em outras palavras, apesar da emergência das operações de atenção ocorrerem de maneira distinta das crianças videntes, cegos congênitos operam e interagem normalmente a partir de suas atividades atencionais mesmo sem as interações decorrentes do *input* visual ocular, já que estas operações configuram-se como constitutivas de nossa espécie.

A partir de suas interações com os outros e com o ambiente, o sujeito com cegueira congênita atribui significados às suas experiências e constrói seus próprios conceitos no processo de auto-organização de suas atividades em seu nicho. A construção do sentido é, então, criativamente intersubjetiva, instanciando um processo no qual os sujeitos lançam mão de suas experiências anteriores, bem como de suas motivações sociais e culturais no processo de auto-organização de suas atividades vitais no seu nicho bio-sócio-cultural. Este processo recursivo e criativo da construção de significado pode ser melhor explicado em termos de operações de integração conceitual.

3.1.4 Operações de Integração Conceitual

Segundo apontam Fauconnier e Turner (2002), a *Integração Conceitual (Blending)* constitui-se como um conjunto de operações mentais básicas que estruturam a produção de

sentido. Em seu *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (2002) os linguistas destacam que a integração conceitual se dá a partir de três sub-operações: *Identificação*, *Integração* e *Imaginação* — as quais são inseparáveis e concomitantes. Segundo os autores, a *Identificação* refere-se à nossa capacidade para realizar operações de reconhecimento de identidades, igualdades, semelhanças, diferenças, contrastes, etc. A *Integração*, por sua vez, operacionaliza a projeção de elementos de espaços mentais³⁷, que integram estruturas em novos espaços mentais (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p.6). Já a *Imaginação* refere-se ao processo de “criar imagem mental”, ou “configurar imagem mental” sobre uma determinada experiência vivida pelo sujeito.

Um bom exemplo para ilustrar as sub-operações de identificação, integração e imaginação — ou seja, uma operação de integração conceitual — encontra-se nas primeiras experiências empíricas apresentadas na sessão anterior³⁸. Para produzirmos sentido sobre a relação que o Participante G estabelece entre a cor marrom e a textura do tronco de uma árvore — “Marrom: abrace uma árvore, sinta a textura de seu tronco com as mãos (...)” —, identificamos e conectamos o marrom à textura do tronco da árvore, estruturando uma imagem mental sobre o que isso pode representar apesar de sabermos que estes dois elementos possuem naturezas completamente distintas (a ideia de textura de um tronco em nada se assemelha a ideia de cor).

De acordo com Fauconnier e Turner (2002), nós realizamos operações de integração conceitual sistematicamente em nosso dia a dia, como na construção *online* de significado, categorização, inferência, formulação de hipóteses, metáforas, relações de causa-efeito, analogia e desanalogia, noções de tempo, de espaço, de mudança, de identidade, de relações de parte-todo, representação etc. Turner (2014) destaca, ainda, que a integração conceitual é uma operação mental que nos possibilita criar redes dinâmicas de significado, comprimindo estruturas conceituais difusas para uma logística mais enxuta (operações de compressão) e diretamente associada ao nosso organismo — que Fauconnier e Turner chamam de “escala humana” (FAUCONNIER, TURNER, 2002, p.12).

³⁷ Na perspectiva apresentada por Fauconnier e Turner (2002), espaços mentais são compreendidos como pequenos pacotes de informação conceituais construídos à medida que pensamos e agimos, os quais estruturamos em nossos processos de compreensão e ação (em um determinado contexto). Como os autores defendem, estes espaços mentais são estruturados por *frames* (conhecimentos esquemáticos), os quais interconectamos à medida em que interagimos em nosso nicho.

³⁸ Conf. subseção 2.5.2.1

A integração conceitual é uma operação mental básica que leva a um novo significado, a um *insight* global, e a compressões conceituais úteis para a memória e manipulação de outra forma de arranjos difusos de significados. Ela desempenha um papel fundamental na construção de sentido na vida cotidiana, nas artes e ciências, e especialmente nas ciências sociais e comportamentais. (FAUCONNIER, TURNER, 2003, p.57)³⁹

Neste cenário, os autores defendem que as estruturas de significado que emergem das operações de integração conceitual não são simplesmente abstrações ou analogias das nossas percepções e pensamentos. Segundo eles, nós integramos elementos de diferentes espaços mentais de maneira original e criamos novos espaços, que contêm novos significados próprios, que não são simplesmente cópias das ideias que lhes deram origem.

Dentro da perspectiva de organismo enquanto um SAC adotada nesta pesquisa, esta caracterização criativa e constitutiva das operações de integração conceitual nos oportuniza contextualizá-las no âmbito das operações de auto-organização do organismo humano. Como discutido, ao integramos elementos de diferentes espaços mentais, temos um novo tipo de conexão entre os elementos que compõe o nosso processo de significação, propiciando a emergência de uma novidade - novidade esta que, acrescento, é limitada às condições oferecidas pelos atratores do espaço fase dos organismos, em uma dada situação de interação. Ou seja, ao pensarmos as operações de *blending* no contexto das operações de auto-organização, temos que o significado emergente diz de um fato novo com relação a um determinado nível de interação e construção do organismo em seu nicho.

Um outro fator que corrobora para a perspectivação das operações de integração conceitual no âmbito das operações de auto-organização do organismo está relacionado ao fato do nosso pensamento cotidiano não se restringir à realidade factual/sensível:

A semiose situada está contida em um mundo fenomenológico, pelo qual se entende o mundo como ele é acessível ao pensamento humano, incluindo o mundo físico com todas as suas características e regularidades e pressões sobre a ação humana, bem como crenças e realidades contrafactuais. O mundo fenomenológico (ou "feno-mundo")

³⁹ “Conceptual blending is a basic mental operation that leads to new meaning, global insight, and conceptual compressions useful for memory and manipulation of otherwise diffuse ranges of meaning. It plays a fundamental role in the construction of meaning in everyday life, in the arts and sciences, and specially in the social and behavioral sciences.”

consiste em tudo que pode servir como objeto de pensamento, independentemente de qualquer crença na sua existência fora das mentes dos agentes cognitivos.⁴⁰ (BRANDT; BRANDT, 2005, p. 226)

A nossa capacidade de auto-organização criativa nos habilita, então, a construir cenários mentais relacionados, mas não restritos, aos fatos do mundo sensível. Nestas situações, estruturamos mentalmente nossas operações de integração conceitual sem nos valermos de representações completas do “mundo factual/sensível”, apontando para algo que é *parcialmente projetado* por nós a partir deste “mundo”, tendo efeitos profundos em nossa realidade psicológica. Tais construções são denominadas por Fauconnier e Turner (2002) como *contrafactuals*. Segundo os autores, o pensamento contrafactual é fundamental para a construção do “irreal”, uma vez que diz da nossa capacidade de operar mentalmente sobre estados de coisas “contrários aos fatos sensíveis”:

Os seres humanos fingem, imitam, mentem, fantasiam, enganam, iludem, consideram alternativas, simulam, fazem modelos e propõe hipóteses. Nossa vida mental depende em todos os sentidos do pensamento contrafactual, e o motor central de tal pensamento é a integração conceitual.⁴¹ (FAUCCONNIER; TURNER, 2002, p.14)

Como podemos observar, algumas das ações de auto-organização do organismo humano em seu nicho configuram-se como operações de integração conceitual contrafactuals, sendo por isso consideradas neste trabalho como típicas de um sistema adaptativo complexo. Tal enquadramento mostra-se relevante na busca de um maior entendimento sobre o processo de significação humano, e especialmente promissor à presente investigação, na medida em que nos oportuniza pensar a (re)configuração de cenários cognitivos que envolvem cores por sujeitos com cegueira congênita. Ou seja, não sendo possível a cegos congênitos perceberem cores de maneira ocular, eles imaginam e contrafactualmente projetam tais experiências em

⁴⁰ The situated semiosis is contained in a phenomenological world, by which we mean the world as it is accessible to human thought, including the physical world with all its features and regularities and constraints on human action, as well as beliefs and counterfactual realities. The phenomenal world (or “pheno-world”) consists of everything that can serve as objects of thought, regardless of any belief in their existence outside of the minds of the cognizers.

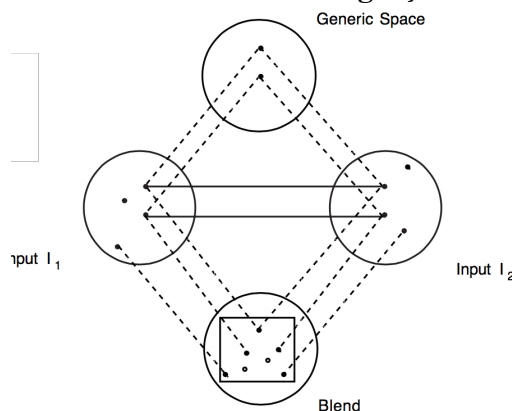
⁴¹ Human beings pretend, imitate, lie, fantasize, deceive, delude, consider alternatives, simulate, make models, and propose hypotheses. Our mental life depends in every way on counterfactual thinking, and the central engine of such thinking is conceptual integration.

termos da experiencição de seus outros sentidos, estruturando mentalmente operações de integração conceitual.

Uma outra correlação importante diz do fato de que as operações de *blending* estão diretamente relacionadas às operações atencionais humanas. Como bem aponta Oakley (2009), a formação, a composição e a integração dos espaços mentais pelo sujeito são por excelência fenômenos de atenção. Assim, em uma dada situação, o falante constrói discursivamente espaços mentais ao despertar e direcionar a atenção do ouvinte. A partir destas construções, falante e ouvinte engajam-se em uma interação, alternando posições e integrando conceitualmente elementos da cena enunciativa na construção de sentido.

Na tentativa de representar esquematicamente as operações de integração conceitual externalizadas pelos organismos humanos em suas atividades de linguagem, Fauconnier e Turner (2002) apresentam o seguinte modelo: uma estrutura parcial de entrada (*Input 1*) é projetada parcialmente para outra estrutura de entrada (*Input 2*), estabelecendo uma correspondência entre alguns dos elementos dos dois domínios. Estes espaços não representam domínios completos, mas sim a estrutura parcial relevante, ativada a partir de um certo ponto de vista (*viewpoint*). Assim, as projeções dos *Inputs* criam as estruturas esquemáticas abstratas comuns a ambos. Esta estrutura é destacada no esquema em um terceiro espaço, denominado pelo autores de *Espaço Genérico*. O espaço genérico reflete, segundo Fauconnier e Turner, as estruturas e organizações comuns aos dois *inputs*, definindo o cerne da projeção entre esses espaços. Por fim, os autores destacam um quarto espaço no esquema, nomeado *Blend*. Nele, encontram-se representadas as projeções de elementos que os sujeitos realizam a partir dos dois *Inputs*, bem como as estruturas emergentes, não derivadas dos dois *Inputs*: o novo.

Figura 2 — Rede Básica de Integração Conceitual



Fonte: FAUCCONNIER, TURNER, 2002.

O rede proposta Fauconnier e Turner (2002) contempla a existência de um espaço genérico para as operações de integração conceitual, compondo-se por aquilo que as entradas têm em comum. Porém, o estatuto teórico do espaço genérico é bastante criticado por outros estudiosos. Uma das críticas feitas por Brandt e Brandt (2005) é que o espaço genérico não leva em consideração o contexto, fazendo com que as relações propostas sejam representadas no esquema independentemente da situação internacional, ou seja, sem levar em conta o que é relevante ou plausível dentro daquele cenário específico. Contestando o espaço em questão, Brandt e Brandt destacam que a estrutura compartilhada não se dá como um dado a priori, como uma lista de elementos evocados na mente do enunciador, mas sim que estas relações se constroem ontologicamente. (BRANDT, P. A.; BRANDT, L., 2005, p.20).

Apesar de se valer das bases estruturadas por Fauconnier e Turner para pensar o processo de significação, Brandt (2004) também discorda dos referidos autores em relação à formação de espaços mentais. Na perspectiva de Brandt, o processo de significação pressupõe que os seres humanos organizam suas interações a partir de Domínios Semânticos Básicos e que estes domínios estão, necessariamente, implicados na construção de espaços mentais, concernentes ao processo de auto-organização dos sujeitos. Passemos agora a uma análise mais detalhada sobre estes pensamentos.

3.1.5 Domínios Semânticos Básicos

Como vimos discutindo ao longo desta sessão, na perspectiva da linguagem como um SAC, não se separam o organismo, seu nicho, seus padrões de comportamento e seus processos de significação. Resultante da dinâmica de operações de auto-organização corporificados, estruturados pela troca de energia entre organismo (sistema aberto) e ambiente, o que é “significativo” para os organismos vivos só o é se, e somente se, estes organismos lhe atribuírem relevância na dinâmica envolvendo equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio — o que Marchetti (2010) caracteriza como o “algoritmo da vida”.

De acordo com este ponto de vista, uma vez considerada a cena enunciativa, a noção de espaço base de interação não pode ser tomada como um dado a priori, mas sim como ontológica e interativamente construída — fato que torna dispensável a construção do Espaço Genérico, postulada por Fauconnier e Turner (2002). O espaço base de interação seria, então,

discursivo, construído a partir da semiose do “ato de dizer aquilo que é dito” (BRANDT, P. A.; BRANDT, L., 2005, p.19).

Brandt defende que, em um nível fundamental, os seres humanos parecem processar espaço, tempo e identidade diferentemente, por meio de:

- a) Especializações semânticas dedicadas a figuras e configurações espaciais;
- b) Especializações semânticas dedicadas a eventos de força-dinâmica e padrões de ação temporais; e
- c) Variações dêiticas na configuração de identidade, tais como a “designação” de propriedades, a indicação de pontos de vista, foco, enquadramento e escala ou outra forma de subjetivação — o apropriar, identificar e reconhecer coisas e seres através do espaço e do tempo (BRANDT, 2004, p. 23).

O linguista propõe, então, que os contextos das nossas interações são por nós estruturados dentro de domínios semânticos fundamentados a partir de nossas experiências, ou mais especificamente, que nosso sistema conceitual é ancorado em experiências humanas recorrentes, que embasam nosso processo de significação. Para Brandt, as realidades constituídas com base na experiência humana não são compreendidas apenas no sentido da experiência sensório-motora, mas envolvem a experiência humana como um todo, em suas variadas possibilidades.

Domínios semânticos são constituídos por experiência humana no sentido fenomenológico mais rico possível; línguas, culturas e a semiótica humana em geral são baseadas em experiências e práticas em um mundo da vida constituído como um todo, e, embora seja perfeitamente possível dividir esse todo de forma arbitrária em segmentos comparáveis — uma tarefa regularmente assumida por filosofias naturais e religiões — também é possível identificar as peças genuínas do mesmo que permanecem estáveis sob variações culturais. Se essas partes são identificadas, elas qualificam-se como domínios semânticos universalmente dados. Um domínio preenchido de forma diferente por diferentes culturas ainda será o mesmo domínio se pudermos encontrar evidências de sua permanência no mesmo "tipo de realidade" nocional e prática, caracterizado por um certo tipo de coisas que os humanos fazem nele. Os seres humanos não vivem em tipos separados de mundos da vida, mas sim em um mundo da vida humana com um con-

junto cognitivamente necessário de submundos ou domínios que integram em um todo fenomenológico.⁴² (BRANDT, 2004, p. 37)

A noção de domínio semântico apresentada por Brandt expressa, pois, uma articulação entre tipos de comportamento conceitual e prático do nosso mundo da experiência, do conhecimento e do agenciamento humano. Brandt (2004) propõe que esses tipos fundamentais de “significado” se relacionam a possíveis domínios básicos da experiência humana “com” o mundo. Para tanto, o autor postula que o mundo fenomenológico se organiza a partir de quatro domínios semânticos básicos, na medida em que se referem “a tipos de realidade” nos quais os organismos humanos interagem:

Existe um sujeito S, ou seja, uma pessoa humana corporificada, para quem há um domínio interno (D3) e um conjunto de domínios externos (D1, D2, D4) de interação com o mundo da vida físico, social e performativo ao redor. (BRANDT, 2004, p. 41)⁴³

Como podemos observar, além do domínio mental, que Brandt (2004) nomeia como D3, o autor apresenta o domínio da *Natureza*, D1, que corresponde ao ambiente macro-físico, material e gravitacional, geo-, bio- e zoológico. Segundo o autor, D1 é formado majoritariamente por índices (como céus escuros e relâmpagos que anunciam uma tempestade, sons, cheiros e traços que indicam a aproximação de um animal). Considerando que composições indiciais são causais, é interessante notar que leva um certo tempo para construirmos relações e a dizermos que uma coisa ou evento “significa” outra coisa ou evento, mas a nossa consciência afetiva e nossa capacidade de atenção nos preparam para a prática e automatização da leitura desses índices — tal como apontou o Participante III em “Se tem uma noiva a gente já deduz que ela está com vestido branco”.

⁴² “Semantic domains are constituted by human experience in the richest possible phenomenological sense; languages, cultures, and human semiotics in general are based on experiences and practices in a life-world constituted as a whole, and though it is perfectly possible to divide this whole arbitrarily into comparable segments — a task regularly assumed by natural philosophies and religions — it is also possible to identify genuine parts of it that remain stable under cultural variation. If such parts are identified, they qualify as universally given semantic domains. A domain filled differently by different cultures will still be the same domain, if we can find evidence of its staying the same notional and practical ‘kind of reality’, characterized by the sort of things humans do in it. Humans do not live in separated ‘kinds of’ life-worlds, we suppose, but rather in one human life-world with a cognitively necessary set of subworlds or domains that integrate into a phenomenological whole.”

⁴³ “There is a subject S, namely an embodied human person for whom there is an internal domain (D3) and a set of external domains (D1, D2, D4) of interaction with physical, social, and performative life-world surroundings.”

O âmbito *Cultural*, D2, diz respeito ao horizonte coletivo formado por grupos de seres humanos, onde há a sintonia dos gestos individuais, constituído por comportamentos práticos e simbólicos. Um símbolo é uma instrução cultural, um gesto ou instrumento de controle, que se refere a uma orientação sobre a ação do sujeito em um determinado contexto espaço-temporal e que inclui a presença de outros símbolos. Instanciada dentro desse universo de relações, temos a fala do Participante C ao destacar que “O fato de eu não poder ver as cores, não as torna inexistentes. Então, gosto de saber delas para me vestir e me representar”.

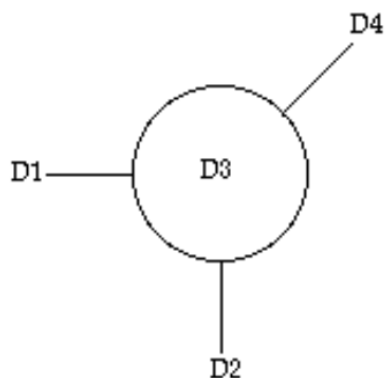
O espaço *Mental*, D3, por sua vez, também é entendido pelo autor como uma dimensão de interação, tanto no que diz respeito ao tipo de realidade que chamamos de memória, quanto no âmbito da nossa criatividade e imaginação. Nessa dimensão, há o que o autor chama de “teatro mental”, que construímos pelos nossos pensamentos imaginativos, redes de memória, figuras e sentimentos que "acontecem" dentro de nós, seja quando estamos acordados ou sonhando. Evidenciando construções que se instanciam no âmbito desse Domínio Semântico, retomemos a descrição do Participante C, ao apontar que “(...) da mesma forma que alguém que enxerga gosta de olhar para tudo que pode, eu gosto de fazer imagens mentais. Então, para a imagem ficar completa, é necessário saber a cor”.

Por fim, o âmbito *Espiritual*, D4, se refere à esfera de interação direta com outras mentes, de experiências de relações e trocas expressivas permitindo a partilha de pensamentos e sentimentos com os indivíduos em um relacionamento face-a-face. Ou seja, em D4, as operações são feitas para serem percebidas por uma pessoa que você deseja informar e influenciar. O âmbito espiritual seria, assim, repleto de representações, imagens e ícones. Brandt (2004) destaca que a faculdade da leitura icônica é específica para nossa espécie e é ela que nos permite comunicar dentro de um espírito de partilha, ou seja, em um espaço ou situação de coisas possíveis que podemos pensar, representar por imagens e mostrar para os outros. Nossas mentes estão, assim, preparadas para a colaboração e coletividade. Na experiência do questionário, o Participante B evidencia uma construção no âmbito do Domínio Semântico Espiritual ao dizer que sua experiência de cor “Faz com que eu me sinta mais integrado, dá-me assunto para diálogos com outras pessoas (...)”.

De acordo com Brandt, temos, então, que os seres humanos compartilham uma mesma estrutura básica de domínios de experiência (domínios semânticos), ou seja, todos e cada um desses domínios (D1, D2, D3, D4) são condições básicas para a integração do indivíduos na

gestalt total da configuração de um organismo vivo. Dentro da perspectiva do processo de auto-organização dos organismos, nas operações de troca de energia do organismo com seu nicho, esses níveis básicos da arquitetura de domínio apresentados por Brandt articulam-se em um mesmo nível de importância, não havendo entre eles uma hierarquia.

Figura 3 — Domínios Semânticos Básicos



Fonte: BRANDT, 2004, p. 41

Indo mais a fundo no entendimento sobre os domínios semânticos, Brandt (2004) propõe que as relações (a-c) constituem-se como o desenvolvimento e a emergência do conjunto de domínios (D1-D3):

Se nós interrelacionarmos estas duas séries (a-c e 1-3), obteremos uma visão bastante realista de uma possível base experiencial de uma quantidade significativa de formas semióticas. Estes (a-c) serão entendidos como desenvolvimento e emergências de um conjunto de domínios (1-3), que são semânticos, no sentido de que as coisas referidas por meio de representações são, portanto, “significavas” como entidades pertencentes naturalmente a um domínio onde são significativos: o significado primário de um signo ou uma ideia seria o significado do seu conteúdo em um contexto dado por um domínio a partir deste conjunto básico.⁴⁴ (BRANDT, 2004, p.23).

O semioticista postula, ainda, que é na interação dos quatro domínios semânticos básicos (D1-D4) que emergem todos os domínios semânticos implicados na configuração da ex-

⁴⁴ “If we interrelate these two series (a-c and 1-3), we obtain a rather realistic view of the possible experiential grounding of a significant amount of semiotic forms. These (a-c) will be understood as developing in and emerging from such a set of domains (1-3), which are semantic in the sense that things referred to by representations are then 'meant' as entities pertaining naturally to a domain where they are meaningful: the primary meaning of a sign or an idea would be the meaning of its content in a context given by a domain from this basic set.”

periência do homem no “mundo da vida”. Para o autor, portanto, mesmo experiências classicamente descritas como “experiências físicas”, como espacialidade, temporalidade e causalidade, são vivenciadas de maneiras distintas pelo sujeito em cada domínio semântico:

De acordo com a visão apresentada, os contextos são estruturados dentro de domínios semânticos distintos, que são fundamentados na experiência corporal, não apenas em um sentido básico, como se referindo a atividades motoras, mas no sentido de uma articulação estável do nosso mundo da vida como um todo vivenciável. A noção de domínio semântico expressa esta articulação em partes, regiões e tipos de comportamento conceitual e prático⁴⁵. (BRANDT, 2004, p.33).

Partindo da perspectiva de que estes quatro domínios (D1-D4) são fontes experienciais na construção de significados pelo organismo, Brandt postula ainda que, em nossas interações, integramos dois a dois estes domínios semânticos básicos, de onde emergem outros domínios que são a base para processos de significação mais abstratos— chamados pelo autor de domínios satélites (BRANDT, 2004).

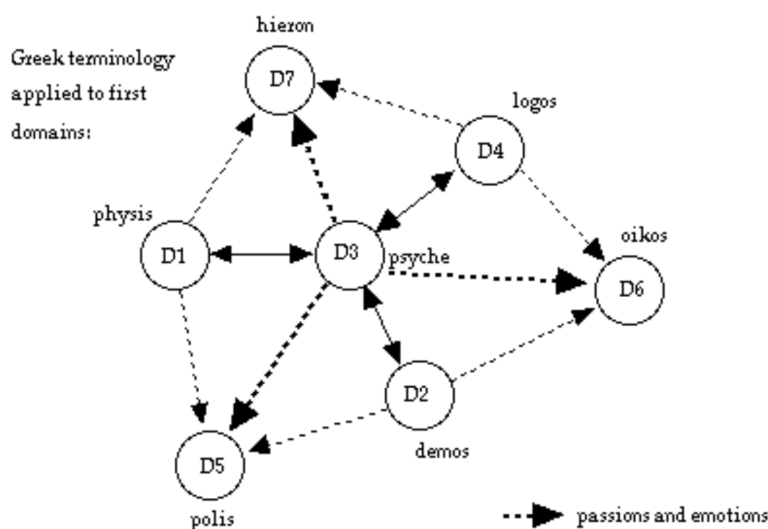
3.1.5.1 Domínios Semânticos Satélites

Para Brandt (2004), as operações de integração conceitual não podem ser compreendidas fora da perspectiva dos domínios semânticos. Se em Fauconnier e Turner (2002) a diferenciação entre domínios não é considerada, já que tais processos são descritos em termos de uma integração entre espaços mentais e não entre domínios semânticos, para Brandt esta noção é crucial, uma vez que a operação de integração conceitual entre domínios distintos teria influência sobre a prevalência de determinados *frames* em relação a outros no processo de *blending*. Assim, no desenvolvimento dos domínios satélite, Brandt (2004) propõe a organização de doze domínios a partir da integração de D1, D2 e D4. A primeira geração dos domínios satélite, denominada por Brandt como a esfera dos Domínios Práticos, constitui-se pela integração de D1, D2 e D4. Temos então que os Domínios Práticos podem se organizar da seguinte maneira:

⁴⁵ “According to the view presented, contexts are structured within distinct semantic domains, which are grounded in bodily experience, not only in a basic sense, as referring to motor activities, but in the sense of a stable articulation of our life-world as an experientiable whole. The notion of semantic domain expresses this articulation in parts, regions, sorts of conceptual and practical behavior.”

- Integração de D1 (Natureza) e D2 (Cultural): formando D5 (*Polis*). Tal domínio estrutura a noção de lugar, espaço estável que apoia um grupo de pessoas que vivem e fazem coisas neste espaço.
- Integração de D2 (Cultural) e D4 (Espiritual): formando D6 (*Oikos*). Constitui-se como esfera doméstica, de pessoas como membros de uma unidade coletiva (familiares, colegas), relação de um grupo que implica contato, comunicação e sentimentos compartilhados.
- Integração de D1 (Natureza) e D2 (Espiritual): formando D7 (*Hieron*). Esfera do sagrado, endereçado a experiências de participação na celebração de atos ritualísticos, culto, veneração, adoração.

Figura 4 — Domínios Semânticos Práticos



Fonte: BRANDT, 2004, p. 55

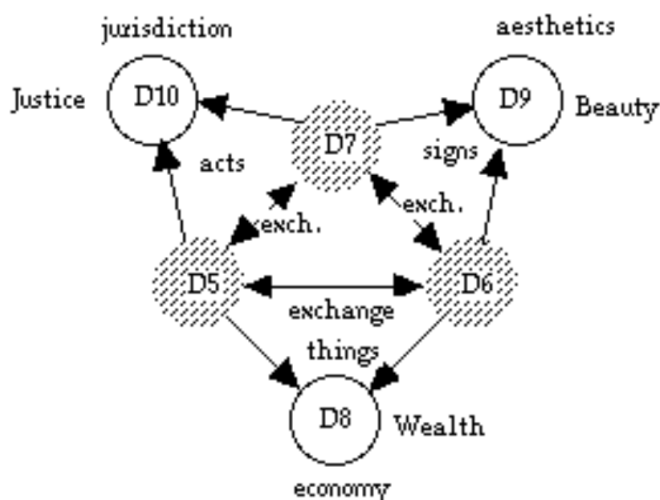
De acordo com Brandt, “qualquer descrição existencial de ‘uma vida’ tem de se referir a coisas e eventos de D5, D6 e D7”⁴⁶ (BRANDT, 2004, p.54), isto é, estas realidades (semânticas) estão diretamente ligadas aos nossos estados afetivos (principalmente em D6 e D7) e de trabalho (em D6). No que diz respeito à perspectiva de organismo como um SAC aqui adotada, podemos observar que tais operações de integração na construção de domínios semânticos satélite coaduna-se com os processos de auto-organização do organismo em seu nicho, uma vez que eles tanto baseiam-se em uma troca de energia/affordance entre organismo (sistema

⁴⁶ “Any existential description of ‘a life’ has to refer to things and events of D5, D6, and D7 (...)”.

aberto) e ambiente (seja ele D1, D2 ou D4), como apontam para a integração destes domínios, exibindo comportamento emergente, a partir da geração do que Brandt chamou de Domínios Práticos (D5, D6, D7). Aplicando também a noção de *feedback* em *looping* de um SAC (possibilitada pela propriedade da recursividade) à proposta de Brandt, temos que D5, D6 e D7 também podem ser integrados, estruturando uma segunda geração de domínios satélite: os Domínios Básicos de Troca (D8, D9, D10). Segundo Brandt, em situações de troca (de objetos, signos, atos), nossas práticas intersubjetivas e intencionais são integradas:

- Integração de D5 (Polis) e D6 (Oikos): formando D8 (Economia). Ideia de armazenamento, posse, propriedade e riqueza;
- Integração de D6 (Oikos) e D7 (Hieron): formando D9 (Estética). Esfera das trocas ritualísticas e estéticas, forte ligação com o belo. Integrando a esfera doméstica e a do sagrado, a Estética teria, nestas relações propostas por Brandt, as bases emocionais de Oikos e ritualísticas de Hieron, tornando-se um fenômeno notadamente cognitivo e, portanto, criativo;
- Integração de D5 (Polis) e D7 (Hieron): formando D10 (Jurídico). Nesta esfera, os atos são comparados entre si e são avaliados na dimensão de “certo e errado”: alguns são obrigatórios, tolerados, alguns são legais, outros criminalizados e punidos a partir de um código normativo.

Figura 5 — Domínios Semânticos de Troca

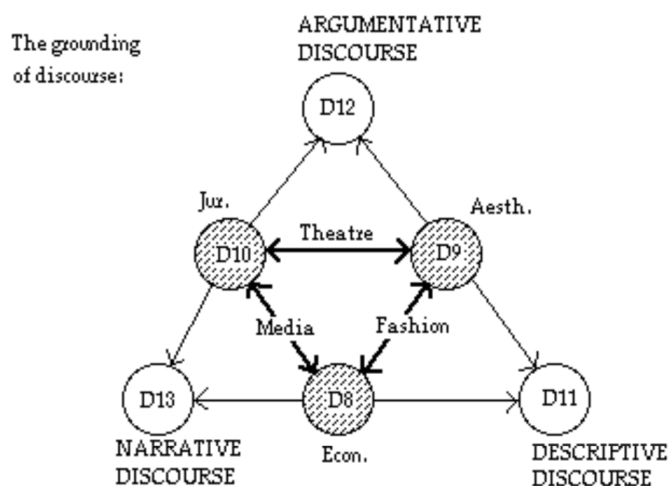


Fonte: BRANDT, 2004, p. 58

No terceiro nível de domínios satélite, estão os Domínios do Discurso (D11, D12, D13):

- Integração de D8 (Economia) e D9 (Estético): formando D11 (Descrição). Esfera da moda, do status, estilo. Relaciona-se com o mostrar, expor;
- Integração de D9 (Estético) e D10 (Jurídico): formando D12 (Argumentação). Esfera do debate, dos argumentos, provas, racionalização, tentativas de convencer;
- Integração de D8 (Economia) e D10 (Jurídico): formando D13 (Narração). Relaciona-se ao dizer, à divulgação, informar e anunciar. Esfera da mídia, da encenação, performance, do artístico.

Figura 6 — Domínios Semânticos do Discurso

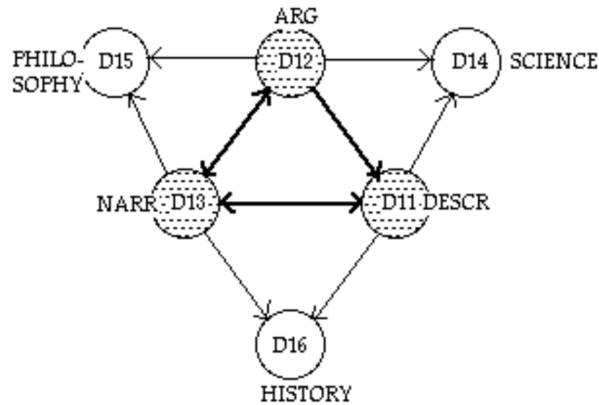


Fonte: BRANDT, 2004, p. 62

Por fim, o quarto tipo de geração de domínios semânticos é denominado por Brandt como Domínios do Conhecimento (D14, D15, D16):

- Integração de D11 (Descrição) e D12 (Argumentação): formando D14 (Ciência). Esfera da metodologia, investigação e conhecimento científico;
- Integração de D12 (Argumentação) e D13 (Narração): formando D15 (Filosofia). Esfera do conhecimento filosófico, crença e dúvida filosófica;
- Integração de D11 (Descrição) e D13 (Narração): formando D16 (História). Esfera dos atos das construções relevantes ao longo do tempo.

Figura 7 — Domínios Semânticos do Conhecimento



Fonte: BRANDT, 2004, p. 64

A partir das proposições de Brandt (2004), podemos pensar que os domínios semânticos são, ao mesmo tempo, condição e resultado de operações que, neles instanciadas, os dão origem. Esta propriedade coaduna-se com a ideia de causalidade circular — ou *feedback em looping* — das operações de auto-organização, no âmbito das quais não há a separação entre organismo e ambiente (seja ele D1, D2 ou D4). Indo mais a fundo nesta correlação com nossos processos de auto-organização, podemos observar que diferentes esquemas ou *frames*, estruturados a partir de domínios semânticos e com base no contexto não linguístico dos organismos, operam como elementos organizadores do processo de integração conceitual.

Além de sua perspectiva distinta na determinação dos domínios semânticos, Brandt (2004) e P. A. Brandt e L. Brandt (2005) definem ainda uma outra instanciação ao processo de integração conceitual do organismo: o *espaço base semiótico* estabelecido na interação. Passemos agora para uma análise mais detalhada sobre esta perspectiva.

3.1.6 Arquitetura Mental da Significação

Ao discutir a estrutura de integração conceitual proposta por Fauconnier e Turner (2002), Brandt (2004) e P. A. Brandt e L. Brandt (2005) procuram elucidar o processo de produção de significado de forma a considerar a dimensão enunciativa da linguagem, dando ênfase àquilo que classificam como um espaço de interação e engajamento enunciativo dos sujeitos na produção de sentido: um *espaço base semiótico* em que o sujeito representa a situação do ato de conhecer. Este é o espaço do “aqui-agora” discursivo, onde os interlocutores

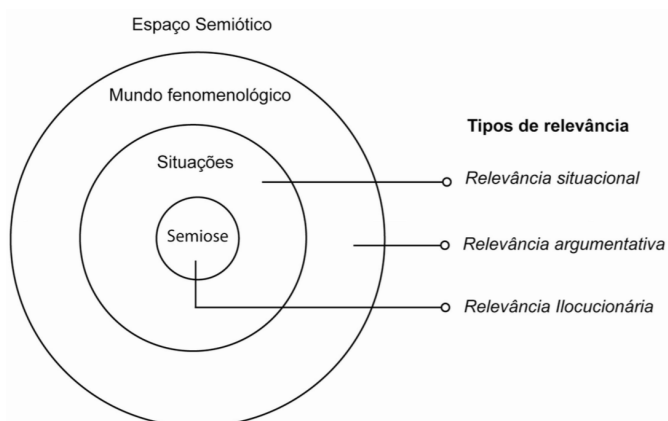
partilham atenção, assistindo intersubjetivamente a objetos (concretos ou abstratos), desencadeando, assim, a co-construção de padrões de referências e significado.

Em todas as representações manifestas ou internas, há uma situação básica enunciativa, um cenário ou espaço (um espaço base semiótico) em que a diagramação é feita por pessoas em comunicação ou por um agente cognitivo ‘pensando consigo mesmo’.⁴⁷(BRANDT, 2004,p.88)

Temos, então, que o espaço base semiótico consiste na relação discursiva no ato de construção de significado. Nele se dá a representação das circunstâncias do ato comunicativo, do seu respectivo contexto (conforme estruturado pelo sujeito na produção de sentido), e a própria representação do mundo fenomenológico. De acordo com P. A. Brandt e L. Brandt (2005), o espaço base semiótico constitui-se de três instanciações, as quais propiciam a evocação de diferentes *frames de relevância*. A primeira instância é a da *situação de comunicação*. Nela, presentificamos os participantes da interação, propiciando a evocação de *frames situacionais* (que influenciam os conteúdos por nós instanciados nos espaços de referência e de apresentação, a serem discutidos nas próximas linhas). A segunda instanciação é a do *mundo fenomenológico*. Mais amplo e acessível à nossa experiência vivida, é a instância em que evocamos os *frames argumentativos* (conhecimentos esquemáticos). Por fim, a terceira instanciação é a da *semiose* propriamente dita. Enquanto realização de atos de linguagem, nos propicia a evocação do que os autores chamam de *frames ilocutórios* (que nos permitem uma interpretação pragmática do ato enunciativo) (BRANDT, P. A.; BRANDT, L, 2005, p. 238).

⁴⁷ In all expressed or internalized representations, there is a basic enunciative situation, a scenario or space (a semiotic Base Space) in which the diagramming is done by communicating persons or by the cognizer ‘thinking to himself’.

Figura 8 — Espaço Semiótico



Fonte: CAVALCANTE, 2009, p.83, baseado em BRANDT, BRANDT, 2005, p.238.

Na perspectiva de um SAC, temos que a formação de espaços semióticos pelo organismo configura-se como um processo de auto-organização na atividade de produção de sentido, acolhendo as ações/atividades dos seres vivos em interação com seus co-específicos em seu nicho — tal como postulou Zlatev (2003).

P. A Brandt e L. Brandt (2005) postulam, ainda que no processo de configuração do *espaço base semiótico*, nós integramos e delegamos dois espaços mentais: o *espaço de apresentação* e o *espaço de referência*. O espaço de referência é relacionado à realidade do falante, ou seja, é onde ele referencia elementos proeminentes na configuração da interação em questão. O espaço de apresentação, por sua vez, configura-se como espaço de predicação dos objetos de atenção compartilhados pelos interlocutores. É o espaço que instancia o processamento, por parte dos interlocutores, do conhecimento relativo ao que está sendo referenciado, correlacionado a cenários já conhecidos por eles. Da projeção dos elementos destes dois espaços, emerge um *espaço virtual (blend)*: nele, são integrados elementos dos espaços de apresentação e de referência, na configuração de novas estruturas de significados, de onde emergem elementos diferentes daqueles construídos nos espaços de referência e de apresentação. Os autores postulam, ainda, que o sentido emergente a ser configurado no espaço virtual (*blend*), é calibrado em função da contextualização e evocação dos *frames de relevância* pertinentes à situação de interação em questão.

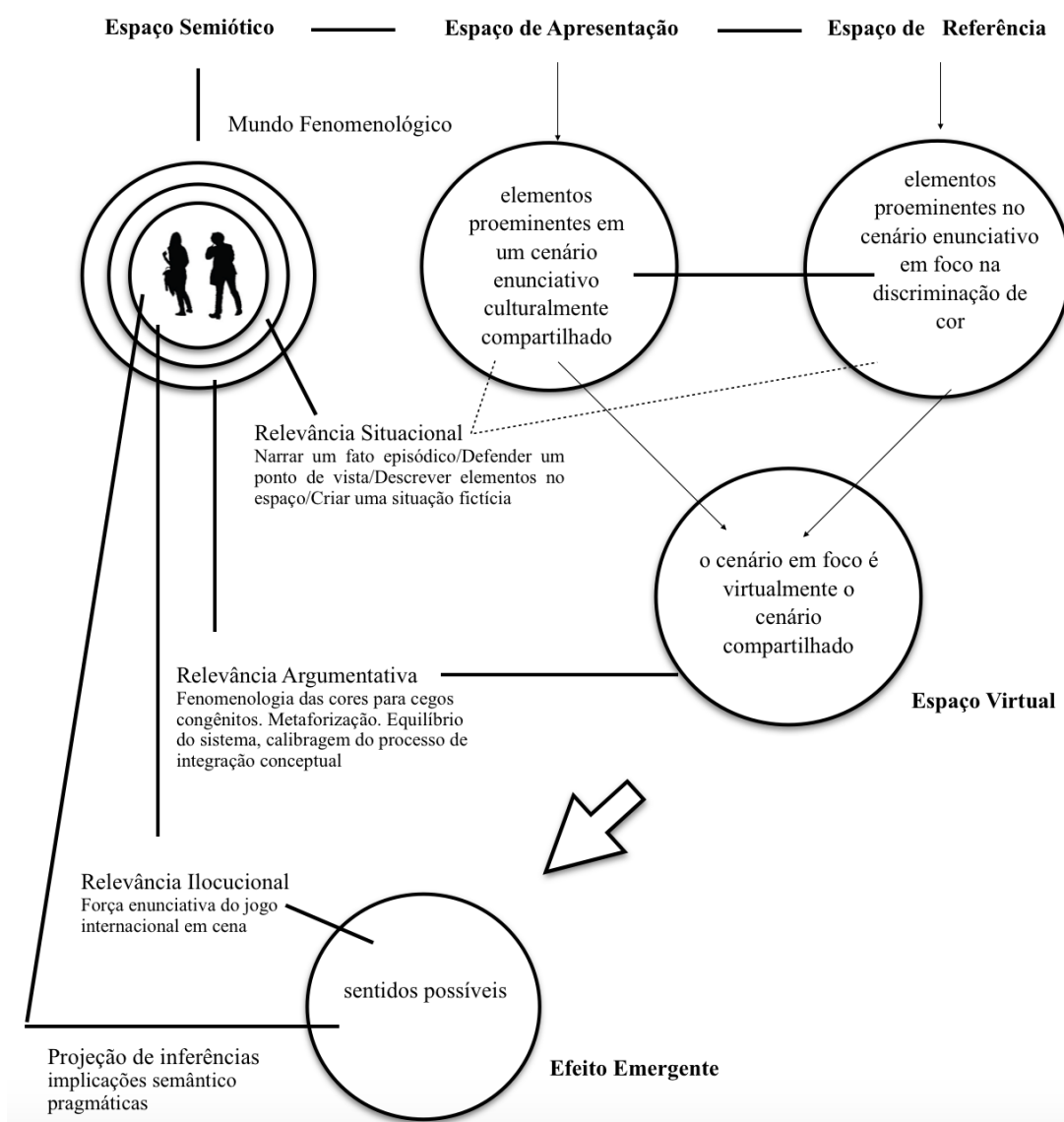
Temos, então, que o espaço virtual *blend* difere da noção padrão de "espaço genérico" na teoria Fauconnier e Turner (2002) na medida em que acrescenta estrutura dinâmica à rede de espaços, constituinte do espaço semiótico. Mais especificamente, quando projetamos e in-

tegramos estruturas dos dois espaços (apresentação e referência), ativamos na rede um tipo de *frame* estabilizador das integrações efetivadas no domínio do espaço semiótico. Segundo os autores, as operações constitutivas dos *frames* de relevância atuam ao longo de todo processo de integração constituinte do espaço semiótico: por instanciar conhecimentos esquemáticos básicos compartilhados pelos interlocutores, as operações que constituem o *frame situational* atuam diretamente na formatação do espaço de referência e, como consequência, nas relações que seus elementos proeminentes estabelecem com a sua representação predicativa no espaço de apresentação. Já as operações do *frame de relevância argumentativa* atuam na configuração do espaço virtual, já que esse *frame* se configura com base em conhecimentos esquemáticos compartilhados pelos interlocutores e que, ao serem projetados para o *blend*, propiciam a criação de uma outra perspectiva no processo de integração do organismo vivo. Por sua vez, a dinâmica do *frame ilocucional* é instanciada por aspectos específicos da situação de comunicação propriamente dita, por atos expressivos dos interlocutores, influenciando a construção dos efeitos de sentido que emergem do espaço virtual.

Segundo P. A Brandt e L. Brandt (2005), o sentido não “emerge no *blend*”, mas no processo interpretativo do sujeito, em que ele produz o sentido para um enunciado. Portanto, o sentido emergente, proveniente da integração dos espaços de entrada (*inputs*) é construído como pragmaticamente relevante conforme a relevância ilocucional — na moldagem de inferências semântico-pragmáticas efetivadas pelos interlocutores.

Tendo em vista estas relações e o recorte da presente pesquisa, foi possível adaptar uma representação esquemática da rede de integração conceitual, de maneira a contemplar e evidenciar a dinâmica das relações previstas na atividade de significação envolvendo cores por pessoas com cegueira congênita. Estas relações, claro, serão melhor delineadas a partir das situações reais de interação. Neste momento, pretendo apresentar um primeiro esboço, que aponte para uma adaptação da rede de P. A. Brandt e L. Brandt (2005) ao contexto da pesquisa. Vejamos como ela se organiza:

Figura 9 — Rede de Integração Conceitual para a Discriminação de Cor por Cegos Congênitos



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em CAVALCANTE, 2009, p.91.

Como podemos observar, do ponto de vista fenomenológico, o esquema apresentado contempla a análise da cena enunciativa estruturada pelo falante, ao levar em conta as possibilidades oportunizadas pelos atratores que configuram o espaço fase do sistema (como a cegueira congênita, por exemplo), bem como os *frames* de relevância que subjazem a experiência humana de construção de referência/sentido em cenários discursivos relacionados à cores. Além disso, admite a ocorrência de diferentes efeitos emergentes, coadunando-se com a noção de organismo enquanto SAC. Assim, do ponto de vista estrutural das operações envolvidas na constituição do espaço fase, incluindo as responsáveis pela calibragem da rede de inte-

gração pelos *frames* de relevância, podemos dizer que não há nenhuma diferença entre os indivíduos videntes e com deficiência visual — somos todos exatamente iguais. Ao mesmo tempo, nos diferenciamos pela organização das projeções realizadas por cada indivíduo, tendo em vista os atratores. Vejamos, então, como podemos (tentar) representar estas operações no esquema de rede de integração proposto na Figura 9, a partir dos dados colhidos nas primeiras experiências empíricas.

Ao abordar a sua relação com o fenômeno do nascer do sol, o Participante VII diz que, para ele, “O amanhecer tem cor verde”. Vejamos novamente o diálogo em que esta frase foi enunciada:

Pesquisadora: Quando alguém fala de pôr do sol, ou alguns fenômenos que envolvem cores, como é para você essa relação? Você acha que você aprende mais pela experiência ou pelo que as pessoas dizem?

Part VII: *Muito mais pelo que as pessoas dizem.* Como eu não tenho nitidez da cor, pra mim aquela cor que eu estou vendo não é tão primária. Tipo um laranja, laranja pra mim é amarelo, não é laranja. Então eu deixo muito para pessoas me descreverem. *Como eu não estou vendo, eu não vou ver o ‘real’, então eu prefiro imaginar. (...) Na verdade, o meu pôr do sol é muito ligado ao que a minha mãe me falava quando eu era criança.* Ela ficava tentando saber como eu enxergava e ficava ‘meu filho, lá na frente está acontecendo o pôr do sol. Você está vendo?’. Eu falava: ‘*eu vejo isso*’. Ela falava: ‘*Não, mas não é só isso. Tem isso e isso. Aí eu fui montando da minha cabeça. Por exemplo, as vezes o meu pôr do sol tem mais a ver com a temperatura do que com o sol se pondo mesmo.* As vezes eu estou no trânsito, no ônibus, na rua, e sinto aquela *temperatura mais fresca do sol.* Quando o sol está se pondo, eu já *imagino* aquele pôr do sol lá da minha mãe, lá do interior, da serra lá perto da minha casa. Sempre me remete a uma experiência anterior.

Pesquisadora: Quando vem essa memória, ela vem com cor? Ou ela fica mais na temperatura e na relação com a casa?

Part VII: *Muito na temperatura e na relação com a casa, muito ligada a cheiro, comida. Pôr do sol sempre me lembra a minha mãe fazendo a janta, aquele cheirinho de comida sendo feita, sabe? Comida nova, muito bom! Sempre [ligado] a cheiros, assim, um cafezinho básico, pronto na hora. Igual o amanhecer! Agora, o amanhecer tem cor. Engraçado! O amanhecer tem cor verde!*

Pesquisadora: Verde?

Part VII: *É. Porque também tem a ver com isso. Na minha infância a minha mãe molhava as plantas de manhã. Então, enquanto ela mo-*

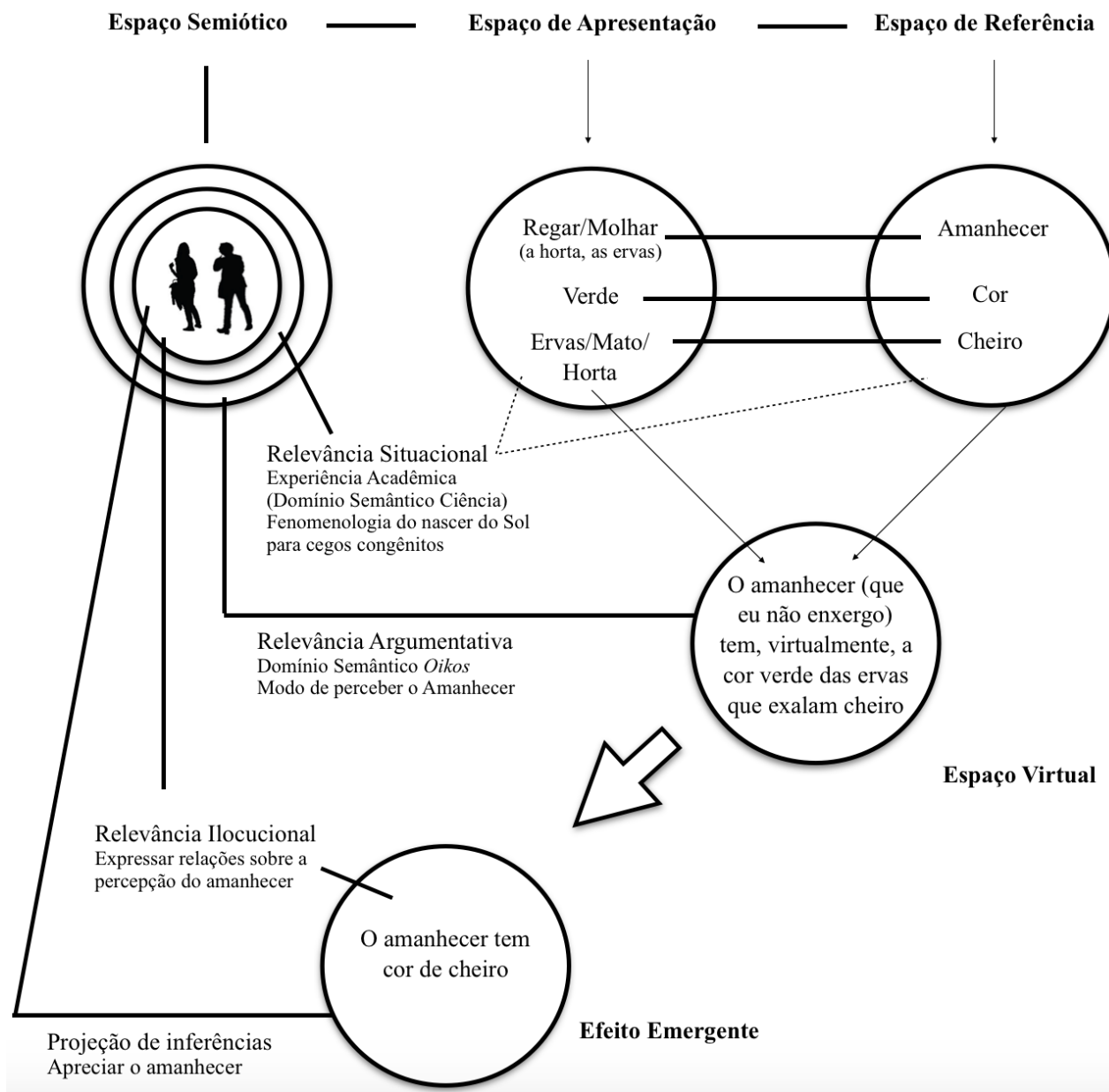
lhava a planta, ela fazia o café. Na horta da minha mãe tinha aquelas ervas de cheiro, tipo coejo e erva cidreira. Quando molha, ascende, fica tudo cheirando. Aí misturava o cheiro do café com o cheiro do que ela estivesse fazendo no pão - assado, uma coisa assim — com o cheiro do mato molhado lá na horta. E aí por isso, porque mato molhado é verde. Então é cheiro e cor ao mesmo tempo. (Grifos meus)

Interessante pensarmos a (possível) forma como o Participante VII se auto-organiza nesta situação de interação — instanciada no Domínio Semântico da Ciência (uma vez que todo o diálogo se desenvolve no contexto de uma pesquisa acadêmica, caracterizada por relações de metodologia, investigação e conhecimento científico). Durante sua infância, a mãe do Participante VII regava a horta, fazia pão e café pela manhã, espalhando um forte aroma que o Participante VII percebia. Porém, ao dizer que “o amanhecer tem cor verde”, e não preta (do café) ou marrom (do pão), a relação mais saliente de que ele se vale em seu processo de auto-organização parece estar relacionada às ervas da horta, evidenciando uma projeção aparentemente já entrincheirada em sua experiência — “mato molhado é verde”. O verde aqui é, pois, metonímico; é a forma com que ele representa o mato, a planta, a erva.

Em seu processo de auto-organização, essas experiências são por ele recursivamente utilizadas na significação do amanhecer. Assim, para o Participante VII, o amanhecer tem cor e tem cheiro. Ou seja, ele parece metaforicamente construir que o amanhecer tem cor verde a partir de uma relação com cheiro das ervas que ele percebe.

Na formatação de uma rede de interação possível a este processo de significação, podemos pensar que o espaço referencial instaurado pelo Participante VII é estruturado tendo em vista amanhecer, cor e cheiro. No espaço de apresentação, por sua vez, ele vale-se recursivamente de construções percepto-cognitivas envolvendo regar a horta, verde e ervas/mato/horta. Projetando um novo espaço integrado, instanciado no Domínio Semântico D6 — *Oikos*, em que, do ponto de vista da relevância argumentativa, envolve a esfera doméstica, de comunicação e sentimentos compartilhados — temos que o Participante VII relaciona sua experiência do amanhecer à sua experiência familiar de regar a horta, tendo como emergência no espaço virtual que *o amanhecer (que ele não enxerga), tem a cor verde das ervas que ele percebe o cheiro*. Assim, como efeito de emergência possível, temos a composição metafórica e sinestésica de que *o amanhecer tem cor de cheiro*. Em termos esquemáticos, podemos pensar a estruturação da seguinte rede de Integração Conceitual:

Figura 10 — Rede de Integração Conceitual: Amanhecer é verde



Fonte: Elaborado pela autora

O processo de auto-organização do Participante VII evidenciado no esquema acima tanto revela como ele se valeu dos *frames* de relevância para calibrar suas construções, quanto nos leva a perceber esta como apenas uma das várias possibilidades (criativas) de projeção e emergência. Mesmo sendo deficiente visual congênito, este sujeito mostrou-se plenamente capaz de se auto-reorganizar e construir seus próprios sentidos em cenários interacionais envolvendo cores. Além disso, como destacado na configuração desta rede de integração, é possível perceber a efetivação de uma operação de metaforização envolvendo experiências multisensoriais. Passemos agora a uma discussão mais pormenorizada sobre estas operações.

3.1.7 Operações de Metaforização

No campo da LC, as operações de metaforização são analisadas para além de sua emergência discursiva, abordando a dimensão cognitiva e os aspectos mentais envolvidos em nossos processos de produção e significação. De acordo com a linha proposta por Lakoff e Johnson (1980), longe de ser um floreio retórico, o processamento metafórico constitui-se como uma operação fundamental e constitutiva do pensamento humano:

A reivindicação mais importante que fizemos até agora é que a metáfora não é apenas uma questão de linguagem, isto é, não são meras palavras. Argumentamos que, ao contrário, o processo do pensamento humano é em grande parte metafórico. É o que queremos dizer quando falamos que o sistema conceitual humano é metaforicamente estruturado e definido. Como expressões linguísticas, metáforas são possíveis precisamente porque existem metáforas no sistema conceitual de uma pessoa⁴⁸. (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p.10)

Concordando com o pensamento de Lakoff e Johnson, neste trabalho o processo de metaforização será enquadrado no conjunto das operações de auto-organização do organismo em seu nicho.

(...) a metáfora é onipresente na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas também na ação e no pensamento. Nosso sistema conceitual comum, em termos do qual pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p.3).⁴⁹

Segundo Fauconnier e Turner (2008), as operações de metaforização configuram-se como um tipo especial de *blending*, no qual integramos dois *domínios distintos da experiência* (FAUCONNIER; TURNER, 2008). Tal posicionamento reforça a ideia de que as operações de metaforização não advêm de uma ação extraordinária, mas sim de uma operação mental corriqueira e constitutiva da nossa espécie. Ainda segundo os autores, é a partir das opera-

⁴⁸ The most important claim we have made so far is that metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human thought process are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system.

⁴⁹ (...) metaphor is pervasive in everyday life, not just in language, but in thought and in action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.

ções de metaforização que criamos a possibilidade de raciocínio “abstrato” — como o pensamento científico e matemático, a especulação filosófica. Nesta mesma linha de pensamento, Brandt (2004) defende que nossas abstrações são frequentemente embasadas em domínios básicos da experiência humana “com” e “no” nosso nicho (domínios semânticos básicos). Isso significa dizer que nossas operações de metaforização têm como base domínios integrados às nossas sensações, ações e emoções, ou seja, ligadas às experiências de vida dos indivíduos.

Como Turner (2007) aponta, porém, no senso comum a ideia de metáfora ainda é atrelada à uma noção de sentido “figurado”, em oposição a uma perspectiva de um sentido “literal”. Defendendo que tal perspectiva é apenas um rótulo, Turner reconhece que reagimos de maneiras diferentes a frases como “O Sol é uma estrela” e “O Sol é uma jóia” (TURNER, 2007), mas argumenta que tais reações não indicam operações cognitivas fundamentalmente distintas. Na verdade, e como reforça a perspectiva de um SAC aqui adotada, as operações de integração conceitual possibilitam diferentes emergências ao sistema, mas sua estrutura “auto-organizativa” de funcionamento é a mesma. Assim, temos que apesar de reagirmos de maneiras diferentes, não há operações “literais” e operações “figuradas”, apenas operações metafóricas que emergem de maneiras distintas.

Retomando as experiências do questionário e da música apresentadas na sessão anterior, destaquei a emergência de interessantes operações de integração metafóricas nas respostas dos participantes. Nelas, foi possível observar a ocorrência de uma dimensão *gestáltica* da percepção ou, ainda, uma dimensão multissensorial que se aproxima dos estudos no campo da sinestesia.

3.1.8 Operações de Metaforização e Sinestesia do Organismo

A palavra sinestesia é originária do grego e significa “perceber junto” (MÄCHLER, 2009), sendo seu primeiro relato científico datado de 1812, em uma pesquisa realizada por Georg Sachs (HOTEL; MILÃO, 2008). De acordo com Mächler (2009), sinestesia é uma condição em que a estimulação de um sentido provoca a ativação de outros sentidos, ou seja, trata-se da experiência de atributos sensoriais, em que certas propriedades de um estímulo evocam uma segunda experiência sensorial não necessariamente associada com a primeira (ALFORD, 1918 MOTLUK, 1997). Assim, em uma operação de sinestesia grafema-cor, por

exemplo, o indivíduo é capaz de experienciar letras e números como tendo cores específicas. Já em uma operação de sinestesia lexical-gustativa, o sujeito pode experimentar um sabor especial em sua boca ao ouvir uma dada palavra. Em uma operação de sinestesia espacial odor-visual, ele poderá ver formas, movimentos e cores quando perceber certos cheiros.

Nunn, et al (2002), defendem que a sinestesia não é uma operação da imaginação, mas um resultado de uma intensificação de determinadas conexões neurais em certos indivíduos. Segundo os autores, há evidências de que o funcionamento do cérebro pode ser ligeiramente diferente em pessoas que realizam estes tipos de operações, sobretudo pela recorrente ativação da área V4 do cérebro, responsável pelas cores (Beeli, Esslen, Jancke, 2008; Parslow, et al., 2002). Campen (2009), Kadosh e Henik (2007), por sua vez, entendem o processo de sinestesia como uma consciência perceptiva ligada ao nosso sistema atencional. Segundo os pesquisadores, quanto maior as ligações neuronais na área que se relaciona com experiências sinestésicas, maiores as chances que estas projeções mentais entrem em atenção consciente.

A seu turno, Campen (2009) descreve que também a cultura pode ter uma influência na sinestesia: os Desana, uma tribo da região amazônica, percebem cheiros em cores, as quais chamam de "energias de cor". Segundo este ponto de vista, as operações sinestésicas não se restringem apenas a uma classe excepcional de sujeitos, com tipos diferenciados de ativação de áreas no cérebro. Tal fato pode ser melhor analisado quando comumente nos referimos ao "gosto áspero" de um determinado alimento, ao "vermelho estridente" de um vestido, ou mesmo ao "som aveludado" de determinada voz.

Em metáforas estritamente sinestésicas o conceito do domínio alvo é também um conceito perceptual. Por exemplo, *loud yellow* (amarelo intenso) é a projeção de um conceito auditivo sobre um conceito visual, tratando-se pois de uma metáfora sinestésica específica no sentido mencionado. (PETERSEN et al., 2008, p. 2)

Virtualmente, devemos assumir que todas as relações entre sensores estarão sempre abertas a novas experiências; certamente, não podemos impor um limite a elas e nem supor que aquelas que já foram experienciadas sejam as únicas possíveis e que as demais devam ser 'interditadas'. É claro também que não podemos desconhecer que algumas tenham uma saliência cultural destacada em certos momentos, já que a metáfora mantém uma estreita correlação com nossas atividades culturais. (MARI, 2014, p.278-279)

Como alguns autores apontam, porém, nem todas as formas de sinestesia abrangem a experiência sensível de modalidades sensoriais distintas (MILLS, 1999, WHOLLEN, 1983), já que algumas formas de operações sinestésicas envolvem ativadores conceituais (ALFORD, 1918, CALKINS, 1895, GUILFORD, 1926). Nesta perspectiva, a experiência/construção de conceitos particulares são projetadas em termos de experiências sensoriais, levando ao que os autores chamam de *concepções sinestésicas*. Isso significa, por exemplo, que um sujeito pode ser capaz de sentir a brisa ou o gosto salgado da água do mar ao ouvir a palavra “praia”. Na interação, o termo “praia” funciona como um *input* no processo de significação, ou seja, ao ativar o conceito “praia” presente em seu repertório, o sujeito experimenta experiências sensoriais relacionadas às suas vivências deste conceito.

Neste trabalho, adotarei, pois, a perspectiva de Alford (1918), Calkins (1895) e Guilford (1926) ao defender que as operações de sinestesia do organismo também podem ter como *input* a ativação de um constructo conceitual - que aqui chamarei de *metáforas por processo de concepção sinestésica*.

Para articular melhor esta perspectiva, recorro à concepção de *qualia* em Edelman (2004). Segundo o autor, *qualia* não se refere à qualidade (sensorial), mas a experiências cognitivas, que propiciam a criação de estados de consciência.

[Qualia] Termo usado para se referir à experiência de ‘sensação’ de consciência — ‘o que é ser como X’, onde X, por exemplo, é um ser humano ou um morcego. Eu uso o termo ‘qualia’ como um co-extensivo da experiência consciente. A consciência reflete a integração entre um vasto número de qualias. Qualia são discriminações tornadas possíveis pela atividade do núcleo dinâmico reentrante.⁵⁰ (EDEL-
MAN, 2004, p.173)

Edelman propõe que somos capazes de identificar e categorizar diferentes tipos de *qualia*, ou seja, *qualia* é a experiência de uma “sensação”, e por isso consciente, que reflete a nossa capacidade de fazer discriminações entre uma infinidade de padrões em termos de cenas integradas (EDEL-
MAN, 2004). Segundo Edelman, a consciência seria um processo contínuo de discriminações (de *qualias*) desencadeado pela atividade altamente dinâmica do or-

⁵⁰ Term used to refer to the "feel" of consciousness experience — "what it is like to be X", where X, for example, is a human or a bat. I use the term "qualia" as a coextensive with conscious experience. Consciousness reflects the integration among vast numbers of qualia. Qualia are discriminations made possible by the activity of the reentrant dynamic core.

ganismo, abrangendo também nossa capacidade para recursividade, projetando signos de diferentes bases espaço-temporais (EDELMAN, 2004, p.173). Desta maneira, reformulamos dinamicamente os símbolos perceptuais até então constituídos, dando novo sentido às nossas experiências. Concordando com as proposições de Edelman, neste trabalho instanciarei “*qualia*” no conjunto das operações de auto-organização constitutivas, ou seja, operações fase do organismo — uma vez que sem consciência, não há auto-organização possível.

Na esteira de Edelman, Marchetti (2010) defende que todas as vezes que experienciamos algo, mesmo que discursivamente, nós o “sentimos” enquanto elemento de consciência:

(...) cada vez que nós experienciamos algo, de modo consciente – seja uma cor, um som, uma dor, prazer ou qualquer outra coisa – temos uma experiência direta disso, nós ‘sentimos’ a sensação em pauta⁵¹. (MARCHETTI, 2010, p.2).

Partindo das operações e forças dinâmicas constitutivas do processo de auto-organização, é importante não perdermos de vista que a experiência humana envolve nossos processos de corporificação, na qual estabelecemos um ponto de vista para nossos processos de significação e para os nossos sistemas conceituais. No que tange aos sujeitos desta pesquisa, temos que a experiência de *qualia* da qual o cego congênito discrimina/qualifica suas vivências que envolvem cores não diz, claro, da experienciação ou memória de uma qualidade visual ocular, mas sim de uma “sensação de consciência” sobre cor que é projetada em termos de outra experiência sensível.

Em “Marrom: abraça uma árvore, sinte a textura de seu tronco com as mãos (...)”, por exemplo, o Participante G projeta criativamente elementos de dois domínios experienciais e conceituais distintos, elaborando a vivência do marrom a partir da experiência háptica do tronco de uma árvore.

Temos, então, que as operações de metaforização do organismo por processo de concepção sinestésica é um tipo específico de operação metafórica que envolve sinestesia — na qual uma sensação de consciência atribuída a um determinado tipo de experiência sensível é projetada para um outro domínio, contendo elementos de uma outra modalidade perceptual. No processo de significação, estes domínios são integrados pelo sujeito, de onde emerge uma

⁵¹ “[..the fact that] every time we consciously experience something – whether a color, a sound, pain, pleasure, or something else –, we have a direct experience of it, we “feel” it.”

nova relação (metafórica), um novo significado. Assim, na construção realizada pelo Participante G, a experiência sensível do marrom não é *como* a experiência da textura do tronco de árvore. Para ele, a experiência do marrom *é* a experiência da textura do tronco de árvore.

Constituindo-se como um tipo especial de operação metafórica, e por conseguinte, um tipo particular de operação de *blending*, temos que as metáforas por processo de concepção sinestésica emergem dentro da ocorrência natural e diária nos processos de significação e auto-organização dos organismos. Diante do quão recorrente é a operação que proponho para estruturar a construção de cenários mentais envolvendo cores por pessoas com cegueira congênita, ao invés de pensá-la como uma operação extraordinária do sujeito, ou mesmo negar a possibilidade sua existência (dentro da perspectiva estigmatizada de que cegos congênitos não constroem significados sobre cor), enquadrá-la como algo possível e natural dentro do processo de auto-organização da pessoa com cegueira congênita em seu nicho: um *blending* metafórico, envolvendo concepção sinestésica.

3.2 Pergunta e Hipóteses

Ao longo desta sessão, procurei articular um quadro de pressupostos teórico-metodológicos de referência para a pesquisa, enquadrando a investigação a partir dos estudos do campo da LC. Definindo a linguagem e o organismo como SACs, perspectivei a capacidade criativa de nossa espécie em termos de um conjunto de operações de auto-organização do organismo humano em interação com o ambiente em que (sobre)vive. Além disso, procurei explicitar as relações e operações dinâmicas básicas (como a estruturação de domínios semânticos, alternância de pontos de vista, operações de *blending*, processos metafóricos etc) envolvidas em nosso processo de construção de significado pela linguagem. Partindo desta articulação de pressupostos, irei agora formatar a arquitetura definitiva da investigação, apresentando a pergunta e as hipóteses do estudo. De maneira prática, proponho a seguinte organização:

. **Tema:** a capacidade do organismo humano de criativamente configurar objetos, eventos e situações envolvendo cores.

. **Objeto:** operações e forças dinâmicas envolvidas no processo constitutivo de auto-organização do organismo humano, que por natureza é necessariamente criativo. Ou mais especificamente, tendo em vista os sujeitos da pesquisa, os aspectos das operações e forças dinâmicas

instanciadas no processo de auto-organização de pessoas com cegueira congênita na configuração, reconfiguração e externalização, em ambientes especificados, de cenários cognitivos que envolvem cores.

. **Pergunta:** *De que maneira pessoas com cegueira congênita se auto-organizam na configuração, reconfiguração e externalização de cenários cognitivos que envolvem cores?*

. **Objetivo geral:** procurar explicitar como se dá nosso processo de auto-organização para configurar, reconfigurar e externalizar cenários cognitivos sobre vivências que não experienciamos sensorialmente, ou, tendo em vista o recorte desta pesquisa, procurar explicitar como pessoas com cegueira congênita se auto-organizam na configuração, reconfiguração e externalização de cenários cognitivos que envolvem cor.

. **Objetivos específicos:**

- Caracterizar o processo de auto-organização em termos de operações e forças dinâmicas;
- Analisar operações de auto-organização envolvidas no processo de configuração, reconfiguração e externalização de cenários cognitivos de cegos congênitos que envolvem cor;

. **Hipótese geral:** No processo de auto organização de nossas vidas no nicho bio-sócio-cultural, qualificamos (*qualia*) e (re)criamos vivências que não podemos experienciar ocularmente. Ou seja, as experienciamos enquanto sensações/elementos de consciência, o que reflete nossa capacidade para discriminar elementos e/ou fatores e integrá-los na configuração de padrões de cenas cognitivamente construídas. Tais experiências, defendo, se dão através de operações de auto-organização do organismo em seu processo de significação, que são por nós dinamicamente articuladas ao longo de nossas vivências, nos possibilitando construir e reconstruir o mundo a partir de nós mesmos e das nossas interações com nossos co-específicos, em nosso nicho.

. **Hipótese específica, levando-se em conta os sujeitos da pesquisa:** No que diz respeito aos sujeitos desta pesquisa, temos que as operações *qualia*, através das quais o cego congênito discrimina/qualifica suas vivências que envolvem cores, não instanciam a experiência ou memória de uma qualidade visual ocular, mas sim uma “sensação de consciência” sobre cor construída em termos de cenários mentais. Deste modo, tendo em vista nossas operações de auto-organização, defendo que pessoas com cegueira congênita são plenamente capazes de (re)significar e referenciar cores em seus processos de construção de cenários mentais.

Uma vez apresentadas as bases teórico-metodológicas que fundamentam a investigação, na Sessão 4, a seguir, contextualizo e analiso concepções sobre o “ver” e sobre cores que se enquadrem na perspectiva da linguagem enquanto um SAC.

4 VEJO CORES EM VOCÊ

Nesta quarta sessão, articulo os pressupostos teóricos discutidos na sessão anterior para pensar “ver” e “cor”. Na sequência, retomo de maneira mais detalhada a discussão quanto ao Domínio Semântico da Estética (BRANDT, 2004), perspectivando-a também em correntes teóricas ligadas ao campo das artes e da filosofia. Tal articulação tem como objetivo enquadrar de maneira definitiva o processo de construção de significado envolvendo cores a partir operações de auto-organização do organismo enquanto um SAC.

4.1 Em busca de uma perspectiva mais abrangente

Não podemos nós imaginar certos homens com uma geometria de cor diferente da nossa? Claro que isso significa: não poderemos nós imaginar homens que têm conceitos de cor diferentes dos nossos? E isto, por sua vez, quer dizer: não poderemos nós imaginar homens que não têm nossos conceitos de cor, mas que têm conceitos, de tal forma próximos dos nossos, que também lhes chamaríamos conceitos de cor?

Wittgenstein (1977, p.31)

Ao pensar sobre os critérios que utilizamos para dizer que alguém tem conhecimento, o que muitas das vezes buscamos é um determinado comportamento (“adequado”) dentro de um contexto assinalado (MATURANA; VARELA, 2005, p.195). Ou seja, a partir de uma pergunta (explícita ou implícita), estruturamos determinados tipos de domínios e ansiamos por emergências que se enquadrem dentro de projeções esperadas, como se o conhecimento se relacionasse mais a um conjunto de significados bem definidos do que a experiências e possibilidades de interpretação criativas, (co)construídas socialmente. Não nego, claro, a grande importância de mantermos certos padrões de operações (experienciais, sociais e culturais) estáveis para a construção do conhecimento na interação. Eles são bases fundamentais para que a (co)construção de conhecimento avance em vários de seus aspectos. No entanto, como discutido na sessão anterior, a significação não é externa e nem independente do conhecedor. Ela está atrelada ao fato de estarmos em um mundo que é inseparável de nossos corpos, de nossas mentes e nossa história social, ou seja, do nosso modo de perceber e de nos orientar, de interagir com objetos, eventos e pessoas. O processo de significação é uma atividade de auto-organização em curso, e justamente por isso não podemos negar a emergência de formas de

construção que diferem das nossas, reduzindo o conhecimento a algo estruturado a partir de um único ponto de vista.

Se sabemos que nosso mundo é sempre o que construímos com os outros, cada vez que nos encontramos em contradição ou oposição com o outro ser humano com o qual desejamos conviver, nossa atitude não poderá ser reafirmar o que vemos do nosso próprio ponto de vista. Ela consistirá em apreciar que nosso ponto de vista é o resultado de um acoplamento estrutural do domínio experiencial, tão válido quanto o de nosso oponente, mesmo que o dele nos pareça menos desejável. Caberá, pois, a busca de uma perspectiva mais abrangente, de um domínio experiencial em que o outro também tenha lugar e no qual possamos construir um mundo juntamente com ele. (MATURANA; VARELA, 2005, p.267- 268).

No que diz respeito ao presente trabalho, e baseando-me na experiência da música e no questionário⁵², defendo que a forma “não estereotipada” com que pessoas com cegueira congênita estruturam seus processos de significação na interação com cores muitas vezes acaba por gerar um certo estranhamento em videntes — podendo até levar à errônea conclusão de que elas não possuem conceito de cor porque não possuem o “nosso conceito de cor”. Ao propor que o processo de significação envolvendo cores extrapola a mera percepção ocular, se expandindo às ricas possibilidades de nossa capacidade de auto-organização, o desafio que se apresenta a esta pesquisa é, então, o de pensar uma concepção sobre “ver” que se coadune com a perspectiva de um organismo enquanto um SAC.

4.2 Para além do olho

No senso comum, *ver* é algo tão familiar que nos parece uma operação relativamente simples: basta abriremos nossos olhos e *voilà!* Uma imensidão de cores, formas, luzes e texturas se “apresentam” a nós. Com os avanços da ciência, porém, foi possível desvendar o quanto essa é uma operação complexa, que envolve não apenas a captação de *inputs* luminosos por meio dos olhos, mas toda uma densa e extensa conexão neural.

Poderíamos aqui discutir sobre a anatomia que envolve a retina, os mecanismos que nela possibilitam a captação de luz, suas ligações ao sistema nervoso — questões importantís-

⁵² Conf. subseção 2.5

simas, que nos possibilitam compreender os mecanismos que subjazem a fisiologia da nossa habilidade para ver. No que diz respeito à proposta deste trabalho, porém, o foco no potencial criativo do ser humano e a escolha de pessoas com cegueira congênita como sujeitos da pesquisa, imputa-nos a busca de um entendimento sobre o ver que de alguma forma também especifique as particularidades daqueles que não se relacionam com a visão a partir de uma perspectiva ocular. Sem, pois, desconsiderar a importância capital da discussão que envolve mecanismos biológicos, nos interessa uma reflexão sobre o *ver* que inclua “ver o invisível”, ou melhor dizendo, que diga de um processo de auto-organização do organismo em seu nicho: o fato de que cegos congênitos, por exemplo, naturalmente significarem experiências envolvendo conceitos de cor, objetos coloridos, descrições em termos de cores, etc.

Não se pode negar que a visão é um sentido extremamente prático, que nos possibilita rapidamente identificar formas e distâncias, até mesmo onde nossos braços e pernas não alcançam. Por meio dela, não é preciso conhecer cada objeto em separado — somos capazes de realizar observações simultâneas sobre diversos elementos no tempo e no espaço. A relevância social em nossos olhos é tamanha que, inconscientemente, chegamos muitas vezes a atribuir à visão o *status* de nossa principal forma de interação com o mundo. Por conseguinte, é comum o pensamento de que a deficiência visual potencialmente representa uma enorme privação, um comprometimento drástico da nossa relação com o mundo e com nossas possibilidades de gozar a vida. O que muitas vezes não compreendemos, porém, é que *ver* não é exclusivamente trabalho da nossa retina.

No que diz respeito às atividades do córtex visual na percepção, chamam a atenção trabalhos como os de Poirier et al (2006) e Lambert et al. (2004). A partir de análises de ressonância e escaneamento cerebral, Poirier et al (2006) demonstraram que, em atividades de percepção sonora (bipes) em indivíduos videntes com os olhos vendados, além das áreas classificadas como responsáveis pelo processamento de *inputs* auditivos, algumas áreas de *inputs* visuais foram recrutadas para o processamento do som. Ou seja, pessoas que enxergam ativaram áreas de processamento visual do cérebro a partir de estímulos sonoros, mesmo quando vendados. Diante destes resultados, os pesquisadores passaram a investigar qual o comportamento que emergiria na realização deste mesmo teste sonoro em pessoas com cegueira congênita. De maneira análoga, observou-se que as áreas do cérebro consideradas específicas para processamento da informação visual também eram ativadas pelo som nesse segundo gru-

po de indivíduos. Embora não se possa excluir completamente a possibilidade de que um conjunto semelhante de áreas do cérebro possam ser recrutadas na percepção de diferentes estímulos sensoriais, é interessante notar que áreas “visuais” do cérebro foram ativadas na interação com o estímulo sonoro tanto em indivíduos videntes (com os olhos vendados) quanto em cegos congênitos.

O trabalho de Lambert et al. (2004), também realizado em videntes vendados e cegos congênitos, valeu-se da escuta de palavras com “referencial concreto” (como “vaca, “cachorro” e “pato”) e palavras com “referencial abstrato” (como “antes”, “entre”, “a qual” e “certo”). Durante a escuta, os indivíduos tiveram suas atividades cerebrais monitoradas e, logo depois, foram convidados a falar sobre o que imaginaram e sentiram ao ouvirem os termos ao longo da experiência. Em seus depoimentos, as pessoas com cegueira congênita não relataram ter dificuldades para a produção de representações mentais a partir dos estímulos auditivos de palavras “concretas”. De acordo com os dados colhidos pelos pesquisadores, as representações destes sujeitos se basearam em interações anteriores dos indivíduos, seja por experiências com o próprio animal ou de brinquedos que o representavam, bem como em descrições fornecidas por sua família, amigos ou pela mídia. Tais representações foram complementadas pelos indivíduos sobretudo com referências à experiências táteis, como a suavidade do pelo do gato ou a rugosidade da pele do elefante. No que diz respeito ao escaneamento cerebral ao longo dos testes, as informações percebidas auditivamente e as imagens mentais construídas a partir delas (que os autores chamam de “imaginário”) recrutaram áreas “visuais” do cérebro tanto no grupo de videntes, quanto no de cegos congênitos.

Uma das questões que se coloca a essas duas pesquisas é como essa distribuição neural alterada afeta ou é afetada pelo o comportamento linguístico. Uma possibilidade apresentada Lambert et al. (2004) é que circuitos neurais dedicados à visão levam a melhorias em alguns aspectos do processamento da linguagem. Uma segunda possibilidade definida por eles seria tomar a capacidade de interpretar informações visuais como constitutiva da espécie humana na interação com o ambiente. Tendo em vista esta perspectiva, o cérebro humano pode ter evoluído para um processamento das informações sobre o ambiente sempre envolvendo as partes do cérebro responsáveis pelas informações visuais. Ou ainda, devido às raízes icônicas da linguagem, a ativação do córtex visual no processamento da linguagem seria geneticamente construída ao longo da nossa evolução. Nele, alguns esquemas de processamento da infor-

mação poderiam estar codificados nas ligações sinápticas pela evolução e, assim, terminariam como caminhos virtuais geneticamente transmissíveis da mente — ou seja, por uma questão genética e evolutiva, mesmo não podendo ver de maneira ocular, cegos congênitos e videntes vendados ativam esta região no processamento da linguagem.

É claro que essas proposições configuram-se como conjecturas, mas que se mostraram importantes para iniciarmos uma problematização sobre *ver* de maneira a abarcar pessoas com cegueira congênita. Na tentativa de entender as razões de o córtex visual não se limitar ou restringir a um *input* visual, é possível pensar que ele torna-se hipersensível a estímulos internos de todos os tipos: de sua própria atividade autônoma, ou mesmo a partir de sinais de outras áreas do cérebro - auditiva, tátil, áreas verbais, pensamentos, memórias e emoções.

No que diz respeito ao enquadramento teórico da investigação aqui proposta, é importante termos em mente que a pessoa com cegueira congênita é um organismo humano, um SAC, dotado de todas as propriedades constitutivas da nossa espécie, à exceção da visão ocular. Mas se o indivíduo humano não tem a percepção visual ocular, mas opera com conceitos de cor em suas interações (vide as experiências empíricas da música e do questionário), em quais bases ele “corporifica” a visão mental com que atua em seu nicho bio-sócio-histórico-cultural?

4.2.1 A visão interior de pessoas com deficiência visual

Para problematizar a questão do processo de corporificação de cores por cegos congênitos, recorro a um pensamento de Umberto Eco. Em seu *Kant e o ornitorrinco* (1998), Eco levanta a questão sobre como analisar um fenômeno desconhecido quando não conseguimos enquadrá-lo em uma classificação disponível, ou ainda, quando não dispomos de um conceito que o estruture adequadamente. O autor diz que o processo de conhecimento se realiza fundamentalmente no reconhecimento do desconhecido a partir da aproximação com o que já conhecemos.

Como discutido, enquanto organismos, buscamos formas de nos adaptar ao meio, atribuindo valores aos objetos, às ações e aos processos comunicativos. Conforme construímos novos significados, nos auto-organizamos na nossa relação com o ambiente a partir do reper-

tório que já possuímos sobre ele. Para ilustrar melhor estes processos de auto-organização, retomemos a seguinte questão apresentada pelo Participante C:

O fato de eu não poder ver as cores, não as torna inexistentes. Então, gosto de saber delas para me vestir e me representar. Não só isso: da mesma forma que alguém que enxerga gosta de olhar para tudo que pode, eu gosto de fazer imagens mentais. Então, para a imagem ficar completa, é necessário saber a cor. (Participante C)

Como podemos notar no excerto acima, o Participante C destaca que para construir uma imagem (mental) completa sobre uma determinada experiência, “é necessário saber a cor”. Mas sendo a cor algo ocularmente impossível de ser experienciado por uma pessoa com cegueira congênita, como ele poderia corporificá-la em suas vivências?

Acredito que a cegueira tenha uma função própria (...): fazer com que nos lembremos do dom maravilhoso que nos permite um intercâmbio entre outras formas de percepção e imagens percebidas. (LUSSEY-RAN, 1983 p. 19)

Muito se discute sobre como a ausência da visão ocular faz com que nossos outros sentidos se desenvolvam mais, promovendo uma espécie de “compensação” da visão ausente. Tal pensamento é de certa forma verdadeiro, na medida em que outros sentidos são mobilizados para construirmos nossas impressões sobre o ambiente. Ao contrário do que se possa pensar, no entanto, esta condição não se refere unicamente ao fato de não se poder enxergar, tampouco significa dar aos sentidos remanescentes uma nova estrutura. Trata-se da auto-organização constitutiva, muito anterior a estes fatos: *nossa capacidade para atenção*.

Como abordado na sessão anterior, sendo uma condição ontogênica básica de intersubjetividade na interação com os outros seres e com o mundo, o sistema atencional humano subjaz a uma série de operações empreendidas por nossa espécie. Vimos que a percepção/construção dos elementos a partir de nosso campo de atenção não se dá de maneira isolada, em que um sentido é percebido separado dos outros. Tal como postula a perspectiva da *gestalt*, lidamos com o objeto percebido em sua universalidade, na coexistência de suas partes — ou seja, não existem sentidos departamentalizados, mas uma inter-relação entre todos eles. Porém, os elementos da atenção obedecem sim a critérios do nosso foco atencional, definido a

partir da relevância do *input* em um determinado contexto e também a partir de experiências ativadas em nossa memória (OAKLEY, 2015).

Concordando com Zlatev (2003), temos, então, que a atividade percepto-cognitiva propiciada pela atividade atencional humana consiste em atribuir valor ao que, por natureza, não tem valor imanente — ou seja, ao percebermos um objeto, estabelecemos um domínio atencional (um foco) dentro do qual atribuímos individualmente e/ou intersubjetivamente um valor aos estímulos processados, desencadeando a construção e ativação de conceitos (signos) em nossa experiência. No processo de construção de sentido, os sujeitos envolvidos recursivamente acionam suas experiências interacionais e perceptivas anteriores, bem como suas motivações sociais e culturais para atuarem em um espaço semiótico — um espaço de significação, na acepção de P. A. Brandt e L. Brandt (2005).

Considerando as características dos diferentes organismos, poderíamos pensar que, em um mesmo contexto interacional, elementos não visuais que passam despercebidos para videntes, mostram-se em foco para aqueles que possuem algum tipo de deficiência visual. Isso porque, ao identificar e significar o que se passa ao seu redor, a pessoa com deficiência visual intensifica sua atenção a estes elementos, construindo cada objeto tendo em vista todos os seus aspectos possíveis. Eis aí a “compensação” dos sentidos. O diferencial da cegueira não se configura, pois, como uma ausência em si, mas pelo o fato de estes indivíduos (como membros da espécie humana) serem capazes de se auto-organizarem criativamente, por necessidade, para uma experiência com o mundo que é diferente da de quem enxerga, mas que não é exclusiva a este grupo — já que todos nós estamos aptos a direcionar nossa atenção a estes mesmos *inputs* por meio de nossos outros sentidos.

Ao analisar a experiência de perda de visão de John Hull, Sacks (2010) discute como um indivíduo privado de uma forma de percepção, pode redirecionar-se para um novo centro, uma nova identidade perceptual. Ou ainda, enquadrando a questão dentro da vertente aqui adotada, que entende o organismo enquanto SAC, como o atrator deficiência visual corrobora para que o organismo se auto-organize intensificando a atenção aos seus outros sentidos, propiciando que ele “veja com o corpo todo”.

Ser ‘alguém que vê com o corpo todo’, para Hull, significava transferir sua atenção, seu centro de gravidade, para os outros sentidos, e estes assumiram então uma nova riqueza e poder. Por exemplo, ele es-

creveu que o som da chuva, ao qual nunca antes prestara muita atenção, agora podia delinear pra ele toda uma paisagem. (SACKS, 2010, p.180)

Concordando com Hull, e tendo como base os dados colhidos nas primeiras experiências empíricas, defendo que, diante da ausência de visão ocular, os organismos humanos são plenamente capazes de se auto-organizar a partir de uma nova ordem, direcionando-se para uma identidade perceptual diferente de quem vê, mas nem por isso menos significativa. Esta capacidade de visualização não diz, pois, de uma experiência com o olho, mas sim da capacidade humana de trabalhar com imagens mentais, com o que Brandt (2004) chama de “visão interior”:

Uma propriedade particularmente importante do significado é que ele pode aparecer em nossa mente consciente pela nossa ‘visão interior’. Nós ‘vemos’ sem opticamente percebermos nada de relevante ao significado, ele se configura como uma ‘visão proprioceptiva’. E uma característica colateral a este processo é a nossa capacidade de ‘ver’ o que nós ou outras pessoas querem dizer, ao mentalmente olharmos para uma coisa: quando usamos uma imagem, e, assim, ‘vemos algo como outra coisa’. Esta característica estrutural da mente humana pode muito bem ser responsável pelo que este tipo de mente faz em um mundo de culturas, sociedades, artes, etc; vamos chamá-la de imagismo.

Estruturas imagísticas de significado na linguagem e no pensamento são particularmente difíceis de estudar. Elas são tão onipresentes em nossa mente que na maioria das vezes não as percebemos, ou então as vemos em toda parte e as levamos para a própria mente. A semântica cognitiva nos mostra que elas são específicas, mas também operadoras essenciais da mente humana, tais como o equipamento mental e neural humano para experimentar e interpretar o mundo que nos foi dado, e para tomar parte nele pelos nossos atos, reações, hábitos e comportamentos em geral. Para o nosso conhecimento, o operador imagístico

mais proeminente é a estrutura que estudiosos literários e linguísticos chamam de metáfora⁵³. (BRANDT, 2004, p. 9-10)

Ver, no sentido que aqui será trabalhado, se insere como uma capacidade da mente humana. A visão interior diz de como somos capazes de construir paisagens mentais onde projetamos e manipulamos o que quer que pensemos. No que diz respeito a cegos congênitos, esta metódica construção de um cenário mental sobre elementos visuais oculares se dá, defendendo, a partir de nossa capacidade para visão interior.

Não perdendo de vista que a experiência humana é corporificada, temos que as operações de *qualia* — “sensação” cognitiva, operações de discriminação (EDELMAN, 2009) — realizadas por cegos congênitos em suas experiências de cores, não tem suas bases na experiência ou memória de um *input* visual ocular, mas sim de uma “sensação de consciência” sobre cor que é projetada em termos de outra experiência sensível. Como discutido⁵⁴, as operações de metaforização por processo de concepção sinestésica constituem um tipo específico de operações de metaforização que envolvem sinestesia, nas quais uma sensação de consciência atribuída a um determinado tipo de experiência sensível é projetada para um outro domínio, contendo elementos perceptuais de uma outra modalidade sensorial. No processo de significação, estes domínios são integrados pelo sujeito, dos quais emerge uma nova relação, um novo significado: o conceito sobre cores, no caso de cegos congênitos.

Frente a estas questões, reafirmo que o fato de o sujeito não perceber com seu olho não significa ausência de visão (mental). A configuração ativa e criativa da mente corporificada, que constitui organicamente um SAC, nos propicia a *ter uma visão interior*.

⁵³ Meaning has structural properties per se and these can be studied as aspects of our mental architecture. A particularly important property of meaning is that it can appear to our conscious minds by our ‘inner vision’—we ‘see’ it without optically perceiving anything relevant to it, it is there as a proprioceptive ‘view’. And a feature collateral to that is our capacity to ‘see’ what we or other people mean, by mentally looking at something else: by using an image, and thereby ‘seeing something as something else’. This structural feature of the human mind may very well be responsible for most of what this sort of mind is doing in the world of cultures, societies, arts, etc.; we will call it imagism.

Imagistic structures of meaning in language and thought are particularly difficult to study. They are so ubiquitous in our mind that we most often do not notice them at all, or else we see them everywhere and (mis)take them for the mind itself. Cognitive semantics shows that they are specific, but essential operators of the mind, i. e. of the human mental and neural equipment for experiencing and interpreting the world given to us, and for taking part in it by our acts, reactions, habits, and behaviors in general. To our knowledge, the most prominent imagistic operator is the structure literary and linguistic scholars call metaphor.

⁵⁴ Conf. subseção 3.1.8

Tais conteúdos possíveis da linguagem não tem que se referir nem a uma existência física, nem a programas de controle social; eles permanecem simples e basicamente imagináveis. Que a nossa espécie parece, pois, ter desenvolvido um tipo de signo dedicado a imaginação, só a qualifica como uma circunstância singular e justifica um espanto filosófico genuíno: se a linguagem surgiu de uma relação de iconicidade, com estas considerações pretendo mostrar que o domínio mental, D3, merece uma atenção especial como o reino dos fenômenos visuais, que podem ser mantidos e reproduzidos mesmo quando invisíveis, ou seja, como imagens da mente, conteúdos acessíveis de consciência. Quando nós ingenuamente dizemos: ‘Eu posso ver o que você quer dizer’, fazemos isso porque podemos ‘ver’ as imagens, e o que alguém quer dizer é este tipo de imagem. Essa metáfora é motivada por uma verdade: a de que nossa mente tem visão interna de modo que possa fiscalizar e reportar à nossa imaginação memorizada as coisas que a linguagem significa. A ‘res cogitans’ de Descartes é como uma faculdade de ‘ver’ além do visível.⁵⁵ (BRANDT, 2004, p. 30-31)

No âmbito da arquitetura mental humana, Brandt (2004) destaca que a nossa capacidade de ver mentalmente é uma das operações que nos definem enquanto espécie. Defendo, pois, que essa capacidade é embasada justamente por nossa capacidade para a auto-organização criativa: dentro das possíveis coisas que podemos pensar, representar e imaginar por imagens mentais, “ver além do visível” diz de nos valem os de nossas imagens internas — gestálticas e conceituais (sígnicas) — ao interagirmos com o outro e no mundo. Se os *inputs* dos nossos cinco sentidos são simbolizados por nós na experiência e na cultura, argumento que na impossibilidade de nos valermos de um ou mais de um dos nossos sentidos, aquela experiência perceptualmente ausente (como a visão ocular, no caso dos cegos congênitos), continua a ser (re)significada na interação/linguagem e é por nós corporificada por meio de um processo metafórico, por concepção sinestésica.

De maneira resumida, proponho que: ver é uma *operação de auto-organização* da espécie humana, diretamente relacionada ao nosso potencial imagístico de *visão interior*. Assim,

⁵⁵ Such possible contents of language do not have to refer neither to physical existence nor to social control programs; they remain simply and basically imaginable. That our species thus seems to have developed a sign type dedicated to imagination only qualifies as a singular circumstance and justifies genuine philosophical astonishment: if language grew out of iconicity, as these considerations intend to show, then the mental domain, D3, deserves particular attention as the realm of visual phenomena that can be maintained and reproduced even when invisible, namely as images of the mind, accessible contents of consciousness. When we ingenuously say: “I can see what you mean”, we do so because we can ‘see’ images, and what someone means is such an image. This metaphor is motivated by a truth: that our mind has inner vision so that it can inspect and report to our memorizing imagination the things that language means. Descartes’ ‘res cogitans’ is such a faculty of ‘seeing’ beyond the visible.

a partir da atuação (gestáltica) do nosso sistema atencional, articulamos nossas construções corporais (sensoriais e motoras) e construções conceituais (súgnicas), calibrado nossas interações em nosso nicho bio- sócio- histórico- cultural.

Uma vez definidas as bases sobre a concepção sobre *ver* que iremos adotar neste trabalho, mostra-se importante também apresentar uma definição sobre cores que se adeque à perspectiva adotada pela pesquisa.

4.3 Colorindo

Cores são extremamente relevantes em nossas experiências oculares, imagísticas, culturais e sociais. Elas tanto emergem em nossos processos de significação, quanto podem nos incitar à construção de significados, sensações e estados emocionais. A busca por uma definição do que entenderemos aqui por cor passa, então, pela análise de uma vasta literatura, influenciada por diferentes áreas como a física, as artes e a neurociência. No entanto, cabe-nos a ressalva de que, pelas mesmas razões que embasaram as discussões sobre *ver*, também aqui não me aprofundarei nos mecanismos fisiológicos que estruturam nossa capacidade para construir cor de maneira ocular. Também não me deterei a áreas que pensam cor enquanto uma *aparência* (um *input* visual ocular) — como nos estudos sobre matriz, saturação e brilho (LUCKIESH, 1915; SMITH, 1974) —, ou como uma *uma propriedade dos corpos materiais* (ou seja, como parte constitutiva dos objetos, um atributo inerente que “cobre” a superfície dos corpos materiais, como em “minha mochila é verde”). Esses enquadramentos pensam cor como algo “fora” e independente do sujeito, não se coadunando com a perspectiva de “visão interior” do organismo como um SAC adotada nesta pesquisa.

Embora reconheça a imensa relevância da perspectiva adotada pelos estudos da física, também não adotarei a perspectiva de Isaac Newton (1996), que considera *cor como ondas de luz* — ou mais especificamente, raios luminosos que percebemos em decorrência das refrações que estes raios sofrem ao terem contato com os corpos materiais (NEWTON, 1996 p. 17).

Apesar de delinear uma relação interacional entre o sujeito e o *input* luminoso, a vertente que entende a *cor como um atributo percebido* (GUIMARÃES, 2000) igualmente não se mostra adequada, por ainda trazer uma forte noção de registro de um mundo exterior a nós. Dentro perspectiva criativa do organismo enquanto um SAC, os seres vivos são considerados

autônomos — capazes de produzir seus próprios componentes ao interagir com o meio (MATURANA; VARELA, 2005). E por serem autônomos, torna-se incoerente tomar o fenômeno do conhecer como se houvesse “fatos” ou objetos lá fora, possíveis de serem captados e introduzidos objetivamente na mente de algum indivíduo — nosso engajamento efetivo no mundo é a perspectiva que nos interessa nesta pesquisa.

Afinado a este enquadramento, Paul Kay (1999) argumenta que não há cores no mundo — ou seja, não há verde na grama, azul no céu ou vermelho no sangue. Contrapondo-se à ideia de que as cores são ondas refletidas pelos corpos materiais, Kay defende que estes estímulos, por si só, não são cores. Segundo o autor, em nossos olhos temos fotoreceptores com os quais detectamos tais ondas, e esses, por sua vez, são conectados ao nosso cérebro. Ao ser sensibilizado pelo estímulo, o cérebro *interpreta* um registro diferente para cada faixa de onda percebida. A partir disso, produzimos uma atribuição de cor para aquela informação transformando-a em sensação, fazendo emergir assim o *efeito* da cor. Ou seja, não são apenas as ondas luminosas, o aparato da retina e o circuito neural, mas também a nossa própria forma de interpretar estes impulsos e relações que condicionam a emergência do que chamamos de cor.

Como exemplos desta perspectiva, apresento dois casos relacionados a cores que se desdobraram em grandes debates na internet: um referente a um vestido, e o segundo a um casaco. Embora os estímulos visuais oculares sejam os mesmos para qualquer percebedor, as interpretações sobre eles emergiram de maneiras completamente diferentes a depender dos sujeitos: para o vestido, alguns sujeitos atribuíram-lhe cores azul e preto ou branco e dourado; e para o casaco, azul e branco, verde e dourada, ou ainda marrom e cinza.

Figura 11 — Construção de cores



Fonte: Site Buzzfeed

Não sendo uma informação externa e “pronta”, a qual nós apenas assimilamos, mas uma construção criativa em que nós (co)constituímos, a cor emerge da interação do indivíduo com o mundo, podendo variar de sujeito para sujeito. No entanto, temos que a proposição de Kay ainda se afilia a uma interação com um *input* visual ocular, não contemplando propriamente as possibilidades de auto-organização dos sujeitos com deficiência visual. Ainda que concordando com o ponto de vista experiencial e de construção criativa da cor, cabe-nos pensar como esta abordagem pode ganhar contornos ligados à perspectiva de um organismo enquanto SAC.

Para melhor enveredarmos por este campo, chamam atenção três publicações voltadas ao público infantil. A primeira delas, intitulada *As cores no mundo de Lúcia*, de Jorge Fernando dos Santos (2010), tem como personagem principal uma garotinha cega, que abriga em seu nome a simbologia da luz — Lúcia, como é descrito na obra, significa luminosa, iluminada, derivada da luz. A menina, muito interessada pelo mundo a sua volta, é encantada pelo branco — que é “seco e dobradiço feito papel, ou macio que nem algodão (...) que variava da acidez do sal de cozinha à doçura quase enjoativa da bala Delícia que seu pai comprava no sinal de trânsito” (SANTOS, 2010 p. 10). Na história, Lúcia constrói e se relaciona com cores a partir de suas vivências, mobilizando seus outros sentidos ao longo de suas interações: o vermelho é o gosto do batom e a suavidade da camisola de sua mãe, o azul é a camisa social sedosa de seu pai e o cheiro do cloro na piscina, o amarelo ao pêssego em caldas e o aroma de banana.

Nesta mesma esteira de construção narrativa, o livro *Red is a Dragon — A book of colors* (THONG, 2008)⁵⁶, traz logo em sua primeira página a seguinte apresentação:

Neste vívido livro-conceito, uma garotinha descobre um arco-íris de cores no mundo ao seu redor: vermelho é um dragão no desfile do Ano Novo Chinês; amarelo são os táxis que ela vê em sua rua; o verde são pulseiras de jade e a couve crocante crescendo em seu jardim. Muitos dos objetos existentes são asiáticos, mas todos tem apelo universal. (...) este livro colorido iluminará o dia de qualquer criança!⁵⁷ (THONG, 2008, p.1)

⁵⁶ *Vermelho é um Dragão — um livro de cores*, em tradução livre.

⁵⁷ “In this lively concept book a little girl discovers a rainbow of colors in the world around her: Red is a dragon in the Chinese New Year parade, yellow are the taxis she see on her street, green are jade bracelets and the crunchy kale growing in her garden. Many of the featured objects are Asian in origin, but all are universal in appeal. (...) this colorful book will brighten every child's day!”

Apresentando como personagem central uma garotinha vidente, o livro desvela o universo das cores tendo em vista os objetos e ambientes com os quais a menina se relaciona. Como podemos observar, suas construções não são diferentes das de Lúcia: o vermelho é como a melancia e a lichia do verão, o laranja é o carangueijo e a concha que ela brinca na praia, o verde é a bolsa que a tia da garotinha fez, e assim por diante. Mas se a garotinha pode ver cores com os olhos, porque o autor do livro optou por tais associações? Por que nós, videntes, não estranhamos ou achamos esta estratégia absurda? Como propus anteriormente, sendo a percepção *gestáltica*, não interagimos com o mundo nos valendo apenas de um de nossos sentidos por vez, mas de todos eles em conjunto. Assim, nossa construção sobre os objetos emergem como um conjunto de interpretações que temos sobre eles: suas cores, texturas, gostos, cheiros, formas, sons e os conceitos prévios que construímos sobre eles.

Indo mais a fundo nesta questão, *O Livro Negro das Cores* (COTTIN, FARIA, 2008) propõe ao leitor uma imersão sensorial. Para começar, todas as suas páginas são pretas. Tal estratégia procura retratar como o Tomás, o personagem principal e deficiente visual, “vê” ocularmente cores⁵⁸. As ilustrações, também na cor negra, são quase imperceptíveis aos olhos, mas estão impressas em alto relevo, convidando o leitor (vidente ou não) a tocar e a sentir suas texturas — “a ver além do visível” — a partir de um outro sentido (háptico).

Ao longo das páginas pretas, o texto é escrito em branco e é também impresso em braille, oportunizando às pessoas com deficiência visual e às videntes desfrutarem das descrições poéticas sobre cores. Assim como nas duas obras anteriormente citadas, as cores são associadas a outras experiências sensoriais: o vermelho “é ácido como o morango e doce como uma melancia, mas dói quando aparece no joelho arranhado”, o preto é “suave como a seda quando a mãe o abraça e o envolve com o seu cabelo” (COTTIN, FARIA, 2008).

O que talvez chame mais atenção em *O Livro Negro das Cores* é a evidência de como nós, leitores, compartilhamos das mesmas capacidades de auto-organização criativa para interpretá-la e significá-la, independente de nossa capacidade visual ocular. No livro, o leitor vidente apenas vê as páginas em preto com textos em branco, mas é possível “ver” hapticamente as texturas e contornos das ilustrações, e “ver” com a mente as descrições e associações feitas no texto. Ao criamos nossas próprias relações, construímos as cores em nós.

⁵⁸ Muito embora entenda este enquadramento sobre a cegueira como equivocado. Uma pessoa com cegueira congênita, por exemplo, não vive envolvida na escuridão, já que as ideias de claro, escuro, cores, etc, não possuem para este indivíduo um significado visual ocular.

Ao discutirmos a definição sobre o *ver* aqui adotada, aponte para a universalidade da nossa capacidade de auto-organização, em que *ver* é enquadrado na perspectiva da visão interior (BRANDT, 2004), emergindo enquanto um pensamento imagístico (cenário mental) a partir da articulação de relações corporais (sensoriais) e construções conceituais (sígnicas) do indivíduo em seu nicho bio- sócio- histórico- cultural. Parto, pois, desta proposição para apresentar uma definição de cores que se estrutura a partir de três fatores, não hierárquicos, e que se influenciam mutuamente: enquanto emergência de uma construção criativa, *a cor é uma sensação de consciência, a qual estruturamos em uma cadeia sígnica, e que se relaciona a valores socioculturais compartilhados*. O primeiro fator refere-se à nossa interação com o mundo, na qual *a cor constitui-se como um fenômeno da cognição* (sensação). Pelo segundo, entende-se a *cor como construção simbólica* do sujeito, que estrutura-se a partir de um elaborado processo de construção criativo, que nos possibilita uma interpretação e que, entre outras coisas, desencadeia uma sensação. O terceiro fator é o que abarca a *cor como repertório simbólico compartilhado* — de caráter conceitual e dinâmico, este fator diz do nosso processo “auto-organizativo” de (res)significar nossas experiências e atuar no ambiente.

Como é possível perceber, esta noção sobre cor poderia ser facilmente endereçada a outras experiências ditas “sensoriais”, como som e gosto, por exemplo. No que diz respeito a esta pesquisa, tal enquadramento tem como objetivo perspectivar a cor enquanto uma sensação de consciência que, no caso de pessoas com cegueira congênita, é corporificado de maneira metafórica, por concepção sinestésica (já que eles nunca a perceberam de maneira ocular). Ou seja, ao propor um conceito de cor que também abarque o processo de auto-organização de pessoas com cegueira congênita, tenho como propósito apontar para contornos multissensoriais que o conceito de cor pode ganhar em termos experienciais. Esse posicionamento coaduna-se com as impressões colhidas ao longo das primeiras experiências empíricas, onde o Participante G destaca que, para ele, o marrom é como abraçar uma árvore, sentir a textura de seu tronco, uma vez que, como ele completa, “apesar de não ver as cores, o marrom em questão esta ali (...) Assim você poderá caracterizar uma situação adequada ao conceito de cores”.

A despeito do entendimento de cores como construção de um organismo enquanto um SAC, existem áreas que investigam a relevância de operações cognitivas envolvendo cores em nossas emoções, que se instanciam sobretudo no domínio da estética.

4.3.1 A construção de cor e a dimensão estética da auto-organização

Em uma das exposições filmicas do grupo Cinema ao Pé do Ouvido, priorizamos a audiodescrição de cores em um determinado vídeo publicitário. Ao serem questionados sobre a experiência daquela exposição, dois voluntários com deficiência visual deram as seguintes declarações:

E as cores, mesmo a gente não enxergando, elas provocam sensação.
(Participante IV)

(...) se vocês começarem a ter um processo de ‘evitação’ de usar cores [nas descrições da audiodescrição], vocês vão conseguir o contrário do que vocês pretendem. Vocês vão tirar a poética. Eu acho que a poética tem que estar lá presente, porque do contrário, vai ficar uma audiodescrição seca, vazia. Eles usaram esse vídeo como uma propaganda institucional deles. Eles queriam fazer uma coisa bonita e bem feita. Se vocês tiram tudo que for *indicador de beleza*, não vão produzir o efeito, né? (Participante I)⁵⁹

No depoimento do Participante IV, temos a emergência de uma dimensão cognitiva sobre *qualia* em que cores “provocam uma sensação”, mesmo em quem não têm visão ocular. O Participante I, por sua vez, faz uma clara referência a uma noção estética, ao classificar a cor como um “indicador de beleza”.

Na sessão anterior, discuti brevemente a experiência estética a partir da noção de domínios semânticos de Brandt (2004), fundamentando-a enquanto emergência da integração entre o domínio emocional, D6, e o domínio de veneração e culto, D7. Dentro dessa linha de pensamento, o Domínio Semântico Estético, D9, configura-se como esfera onde os organismos realizam trocas ritualísticas, tendo forte ligação com a ideia de belo.

Além de perspectivar a estética enquanto um domínio semântico, Brandt (2004) também defende o aspecto da consciência envolvido em seu processo de experiência, destacando-a como uma operação de atenção intensificada:

⁵⁹ Os participantes I e IV estiveram presentes na experiência da música, e por isso foram aqui referenciados mantendo-se a alcunha que receberam na análise daquela atividade.

A dinâmica humana de atenção trabalha automaticamente, mas pode ser controlada e, assim, ter um carácter voluntário: a exibição de atenção auto-dirigida atrai a atenção e o resultado coletivo deste processo transitivo aberto é uma sensação de intensidade, a que atribuímos um valor estético.

Alta intensidade, nesse sentido, é experienciada como um estado de euforia esteticamente relevante, qualquer que seja o seu conteúdo: um efeito de 'beleza' é produzido e atribuído ao conteúdo em foco. Esta experiência do belo como a beleza de algo é uma parte essencial da sensibilidade e afetividade dos indivíduos, especialmente no que diz respeito ao registo de sentimentos comuns aos indivíduos (sensibilidade afetiva relacionada com o ser em conjunto). Ela pode ser e é muitas vezes comparada a atos e seres como os que se referem ao 'amor'. O objeto de intensa atenção é o amado, a 'estrela' dos meios de comunicação modernos, a diva, ou a 'obra de arte'. Este objeto é o ponto final de múltiplas cadeias transitivas de atenção; é 'objetivamente' belo, uma vez que a experiência estética cria essa 'subjetividade objetiva'.⁶⁰ (BRANDT, 2004, p. 212)

A experiência estética estaria, segundo Brandt, relacionada à intensidade de atenção, sendo considerados belos os elementos que despendemos uma grande atenção dirigida (concentração), ou seja, uma consciência intensificada sobre estes elementos. O autor defende que nossas experiências de belo são regularmente compartilhadas e inseridas em hábitos artísticos coletivos: cerimônias que têm significados transcendentais, nas quais o belo é interpretado. Sendo uma emergência de nossos processos cognitivos, temos que a experiência estética é, como Brandt destaca, estruturada a partir de nossa capacidade de "visão interior":

Nas artes, a visão interior e exterior são ambas particularmente ativas — e suas ligações em um sentido refutam o dualismo: vemos o significante e o significado do signo, e vemos sua unidade semiótica como veríamos uma pessoa e que essa pessoa está tentando nos dizer. Pessoas, obras de arte e linguagem são, talvez, não só as fontes básicas de beleza, mas na verdade as conquistas fundadoras da cognição cultural,

⁶⁰ "The human dynamics of attention works automatically, but can be controlled and thus rendered voluntary by this means: the display of self-directed attention attracts attention, and the collective result of this open transitive process is a feeling of intensity, to which we attach esthetic value.

High intensity in this sense is experienced as an esthetically relevant euphoric state, whatever be its content: an effect of 'beauty' is produced and ascribed to the content in focus. This experience of beauty as the beauty of something is an essential part of the sensibility and affectivity of individuals and especially of individuals' communal register of feelings (affective sensibility related to being-together). It can be and is often compared to such doings and beings as those we refer to as 'love'. The object of intense attention is the beloved, the 'star' of modern mass media, the diva, or the 'work of art'. This object is the end point of multiple transitive chains of attention; it is 'objectively' beautiful, since the esthetic experience creates this 'objective subjectivity'."

do pensamento abstrato e do significado em geral.⁶¹ (BRANDT, 2004, p. 31)

Aprofundando um pouco mais nas relações que concernem ao Domínio Semântico Estético, mostra-se relevante considerar estudos advindos de outras áreas do conhecimento, discutindo-os a partir da perspectiva de organismo enquanto SAC.

Ao longo de seus trabalhos, o artista plástico Wassily Kandinsky (1996) enfatizou o entendimento de cores como informações que elicitam sensações: “A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma” (KANDINSKY, 1996, p.64). Esta “vibração psíquica” descrita por Kandinsky é justamente objeto de estudo de uma área da filosofia e das artes: a estética.

Alexander Baumgarten (1993) foi o responsável por cunhar a nomenclatura “estética”, definindo-a como uma cognição sensorial que nos leva à experiências (BAUMGARTEN, 1993, p.7). Aproximando-se dos paradigmas racionais de teorias científicas, Baumgarten trouxe como proposta para a estética a investigação sobre o *belo*, sendo este apresentado como um dos modos de *conhecimento sensível* dos objetos.

Estética (a teoria das artes liberais, a lógica das capacidades inferiores da cognição [gnoseologia inferior], a arte de pensar ‘belamente’, a arte do *analogon rationis*) é a ciência da cognição sensível⁶². (BAUMGARTEN, 1973, §1)

Muito embora a abordagem sobre o belo como algo ligado à perfeição tenha sido superada, a tentativa de Baumgarten pela consolidação da estética enquanto campo de investigação foi um grande marco para os estudos filosóficos e das artes. O belo, no entanto, é um conceito que precede ao campo da estética, e que por isso merece um enquadramento histórico.

⁶¹ “In the arts, inner and outer vision are both particularly active—and their connection in a sense refutes dualism: we see the signifier and the signified of the sign, and we see their semiotic unity as we would see a person and what that person is trying to tell us. Persons, works of art, and language are perhaps not only the basic sources of beauty but indeed the founding achievements of cultural cognition, abstract thinking, and meaning in general.”

⁶² “Aesthetics (the theory of the liberal arts, the logic of the lower capacities of cognition [gnoseologia inferior], the art of thinking beautifully, the art of the *analogon rationis*) is the science of sensible cognition.”

Na perspectiva *Composicional* sobre o belo, preponderante na antiguidade clássica, seus seguidores pensam o belo a partir da noção de equilíbrio na proporção, na harmonia e na estrutura uniforme e simétrica dos objetos. Pode ser exemplificada pela arquitetura grega e romana — os templos gregos, os pilares dórios dispostos de maneira proporcional, sendo o Partenon um dos ícones deste pensamento —, as proporções matemáticas e as métricas poéticas. Nesta perspectiva, não há nada irregular no belo, todas as partes que compõem um objeto/pessoa/paisagem se relacionam harmonicamente umas às outras. Aristoteles (1984), parece aludir a esta perspectiva nas seguintes linhas:

[...] para ser *bonita*, uma criatura viva, e cada totalidade composta de partes, deve não só apresentar uma certa *ordem no seu arranjo de suas partes*, mas também ser de uma certa magnitude definitiva. *A beleza é uma questão de tamanho e ordem*, e, portanto, impossível em uma criatura muito pequena, uma vez que a nossa percepção se torna indistinta à medida que se aproxima da instantaneidade; ou em uma criatura de grande tamanho — digamos, com 1.000 milhas de comprimento — como nesse caso, em vez de o objeto ser visto de uma só vez, sua unidade e a integridade é perdida para quem vê. [...] ⁶³. (ARISTÓTELES, apud BARNES, 1984, p.34, grifos meus).

Também na antiguidade clássica, o arquiteto Vitruvius (1931) partilha da mesma concepção sobre o belo, aplicado na arquitetura:

Agora, a arquitetura consiste em Ordem, o que em grego é chamado de taxa, de Arranjo, que os gregos chamam *diathesis*, e de Proporção, Simetria, Decoração e Distribuição, que em grego é chamado *oeconomia*.⁶⁴ (VITRUVIUS, 1931, p. 25)

⁶³ “(...) to be beautiful, a living creature, and every whole made up of parts, must not only present a certain order in its arrangement of parts, but also be of a certain definite magnitude. Beauty is a matter of size and order, and therefore impossible either in a very minute creature, since our perception becomes indistinct as it approaches instantaneity; or in a creature of vast size — one, say, 1,000 miles long — as in that case, instead of the object being seen all at once, the unity and wholeness of it is lost to the beholder. Just in the same way, then, as a beautiful whole made up of parts, or a beautiful living creature, must be of some size, but a size to be taken in by the eye (...).”

⁶⁴ “Architectura autem constat ex ordinatione, quae graece ταξις, dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci διαθεσιν vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione quae graece οικονομια dicitur.”, ou em inglês: “Now architecture consists of Order, which in Greek is called taxis and of Arrangement, which the Greeks name diathesis, and of Proportion and Symmetry and Decor and Distribution which in Greek is called oeconomia”.

Como podemos observar, a noção de belo apresentada por esta concepção em nada se aproxima da perspectiva de organismo como um SAC, na medida que caracteriza o belo em uma perspectiva em terceira pessoa, externo ao sujeito percebido.

Outro enquadramento sobre o belo é apresentada por dois filósofos britânicos do Séc XVII: David Hume (1985) e Edmund Burke (1990). Estes pensadores acreditavam que o belo era percebido emocionalmente, mais especificamente, como algo que nos leva ao prazer - ou a emoções prazerosas.

Se considerarmos todas as hipóteses que foram formadas tanto pela filosofia quanto pela razão comum, para explicar a diferença entre beleza e deformidade, veremos que todas elas deliberam para isso: o belo é uma ordem e construção de peças tanto pela constituição primária de nossa natureza por costume, ou por capricho, sendo equipada para dar prazer e satisfação para a alma. Este é o caráter distintivo do belo, e faz toda a diferença entre ele e deformidade, cuja tendência natural é produzir desconforto. Prazer e dor, por isso, não são apenas servidores necessários de beleza e deformidade, mas constituem a sua própria essência⁶⁵ (HUME, 1985, p.157).

Por Belo, como distinguido do Sublime, quero dizer sobre a qualidade ou as qualidades nos corpos pelas quais causam amor, ou alguma paixão análoga. Eu distingo o amor, ou a satisfação que surge à mente quando contemplamos qualquer coisa bela, desde o desejo, que é uma energia da mente que nos apressa, até a posse de certos objetos⁶⁶. (BURKE, 1990, p.83)

Nos dois excertos acima, temos o enquadramento do belo como uma construção do sujeito, a partir de emoções prazerosas experienciadas pelo indivíduo. No entanto, estas concepções não destacam a visão interior do sujeito, dando ênfase apenas a construções realizadas a partir da captação de *inputs* no ambiente.

⁶⁵ “If we consider all the hypotheses which have been formed either by philosophy or common reason, to explain the difference betwixt beauty and deformity, we shall find that all of them resolve into this, that beauty is such an order and construction of parts, as, either by the primary constitution of our nature, by custom, or by caprice, is fitted to give a pleasure and satisfaction to the soul. This is the distinguishing character of beauty, and forms all the difference betwixt it and deformity, whose natural tendency is to produce uneasiness. Pleasure and pain, therefore, are not only necessary attendants of beauty and deformity, but constitute their very essence.”

⁶⁶ “By Beauty, as distinguished from the Sublime, I mean that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion analogous to it. I distinguish love, or the satisfaction which arises to the mind upon contemplating anything beautiful, from desire, which is an energy of the mind that hurries us on to the possession of certain objects.”

Kant (2000) é outro pensador com uma obra bastante importante nos estudos da estética. Sua reflexão parte de uma discussão mais ampla, que diz da nossa faculdade de julgamento, e de como usamos esta habilidade em nosso processo de classificação. Segundo o filósofo, os julgamentos estéticos são sobre o *belo* e o *sublime*. Assim, ao julgarmos algo como belo, não o fazemos em relação ao objeto em si, mas sim à sensação que experienciamos a partir da interação com o objeto — ou seja, produzimos algo belo com base o que acontece em nós, não no objeto.

[no poder lógico de julgamento] um conceito é subordinado, mas no poder estético do julgamento uma subordinação a uma relação que é apenas uma questão de sensação, em que a imaginação e a compreensão recíproca estão em sintonia uma com a outra, representadas pelo objeto, onde a subordinação pode facilmente ser enganosa.⁶⁷ (KANT, 2000, p. 291)

A abordagem de Kant quanto a estética mostra-se bastante coerente com a definição de organismo como um SAC. Enquanto julgamento, ou aqui direi, enquanto um processo de auto-organização que em sua emergência nos propicia experimentar determinada sensação, ele nega a experiência estética como algo exterior, e a qualifica como um acontecimento que compreende o processo de significação criativo que se contrói em nós.

Além das questões que envolvem o belo, como pudemos notar, Burke e Kant direcionam a discussão para outra questão bastante importante nos estudos da estética, e que se mostra cara a esta pesquisa: o sublime.

De origem conceitual igualmente anterior à instituição da estética enquanto campo de investigação, uma das primeiras discussões sobre o sublime é atribuída a Longinus, um suposto escritor grego da antiguidade clássica a quem é conferida (mas não confirmada) a autoria do ensaio *On the Sublime* (2006)⁶⁸. Na obra, Longinus parte da análise da retórica e da oratória para, em uma concepção ainda muito ligada à literatura, discorrer sobre o sublime como uma experiência transcendental, inalcançável e intocável.

⁶⁷ “[In the logical power of judgment] one subsumes under concepts, but in the aesthetic power of judgment one subsumes under a relation that is merely a matter of sensation, that of the imagination and the understanding reciprocally attuned to each other represented form of the object, where the subsumption can easily be deceptive.”

⁶⁸ Sobre o Sublime, em tradução livre.

[...] o Sublime, onde quer que ocorra, consiste em uma certa altivez e excelência da linguagem, e é por isso, e só por isso, que os maiores poetas e escritores de prosa ganharam proeminência, ganharam um lugar duradouro no Templo da Fama. Uma passagem elevada não convence a razão do leitor, mas leva-o para fora de si mesmo. O que é admirável é que o Sublime nunca confunde nosso julgamento e eclipsa apenas o que é razoável ou aceitável. Crer ou não normalmente está em nosso próprio poder; mas o Sublime, atuando com uma força imperiosa e irresistível, balança cada leitor se ele irá acreditar ou não. Habilidade na invenção, arranjo lúcido e disposição dos fatos não são apreciados em uma passagem, ou por duas, mas gradualmente se manifestam na estrutura geral de uma obra; mas um pensamento sublime, se felizmente cronometrado, ilumina inteiramente um sujeito com a vivacidade de um relâmpago, e exhibe toda a potência do orador em um momento de tempo⁶⁹. (LONGINUS, 2006, p.3)

Na asserção de Longinus, o sublime é descrito como experiências que levam o sujeito para “fora de si mesmo”. Tal perspectiva parece apontar, ainda que de maneira incipiente, para uma relação onde o organismo estapola seus limites corporais (sensoriais e físicos) para se expandir na construção criativa do mundo, que “ilumina inteiramente um sujeito com a vivacidade de um relâmpago”.

Burke, por sua vez, discute o sublime como um fenômeno da dissonância da ordem, que produz um sentimento que pode ser descrito como de suspensão, hesitação, tensão, conflito, prazer e dor, incertezas e ambigüidades (Burke, 1990). O filósofo se pauta em nossa relação com a vastidão da natureza para pensar o sublime a partir da noção de limite entre o conhecido e o desconhecido, entre o *visível* e o *invisível*. Para ele, a experiência do sublime configura-se como “um exame de nossas paixões no nosso peito”⁷⁰ (BURKE, 1990, p. XI) — um instante da afecção que impede o observador de estabelecer um limite àquilo que se apresenta aos seus sentidos ou aos vocábulos de uma experiência. Novamente, temos a referência ao sublime enquanto expansão dos limites do nosso corpo e também ao da língua, se configuran-

⁶⁹ “(...) that the Sublime, wherever it occurs, consists in a certain loftiness and excellence of language, and that it is by this, and this only, that the greatest poets and prose-writers have gained eminence, and won themselves a lasting place in the Temple of Fame. A lofty passage does not convince the reason of the reader, but takes him out of himself. That which is admirable ever confounds our judgment, and eclipses that which is merely reasonable or agreeable. To believe or not is usually in our own power; but the Sublime, acting with an imperious and irresistible force, sways every reader whether he will or not. Skill in invention, lucid arrangement and disposition of facts, are appreciated not by one passage, or by two, but gradually manifest themselves in the general structure of a work; but a sublime thought, if happily timed, illumines an entire subject with the vividness of a lightning-flash, and exhibits the whole power of the orator in a moment of time.”

⁷⁰ “examination of our passions in our breasts”

do como a emergência de um conjunto de emoções (“paixões no nosso peito”) que ganham o desconhecido.

Kant, por sua vez, pautou sua noção sobre o sublime também na perspectiva do julgamento estético, focando esta vertente de seus estudos nas reações emocionais do indivíduo ao experienciar as qualidades dinâmicas da natureza. Kant destaca, pois, que nossa mente traz em si uma plenitude de vida interior que não se atrela apenas às coisas presentes no ambiente em que vivemos: ao experienciarmos o sublime, nossa mente não precisa necessariamente estar em acordo com o estado dos nossos sentidos ou com as leis da natureza — *temos em nós um princípio independente, que não necessariamente está atrelado as nossas emoções sensoriais*. Desta maneira, ao experienciarmos o sublime expandimos nossa relação com o mundo para além do que sensorialmente percebemos, nos tornando maiores do que a natureza que nos cerca.

Assim como encontramos nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza e da insuficiência de nossa capacidade de adotar um padrão proporcional à estimativa estética da magnitude de seu domínio, ao mesmo tempo encontramos em nossa própria faculdade da razão um outro padrão absurdo, que tem esse mesmo infinito sob si, como uma unidade contra a qual tudo na natureza é pequeno. Encontramos em nossa própria mente uma superioridade sobre a natureza, mesmo em sua incomensurabilidade. Também a irresistibilidade do seu poder certamente nos faz, considerando-nos como seres naturais, reconhecer nossa impotência física, mas ao mesmo tempo, revela uma capacidade para nos julgarmos como independentes dela: uma superioridade sobre a natureza em que é fundamentada na auto-preservação, diferente do que pode ser ameaçador pela natureza fora de nós, em que a humanidade em nossa pessoa permanece indefinida, embora o ser humano deve submeter-se a esse domínio. Desta forma, nosso julgamento estético, como sublime, é despertado não na medida do medo, mas sim porque ele evoca o nosso poder (que é parte da natureza) que considera essas coisas sobre as quais estamos interessados (bens, saúde e vida) como triviais. E, portanto, a considerar o seu poder (a que estamos submetidos) não como dominação sobre nós mesmos ou como autoridade que teríamos que nos curvar. Assim, a natureza é aqui chamada sublime simplesmente porque eleva a imaginação ao ponto de apresentar os casos em que a mente pode tornar palatável

para si a sublimidade da sua vocação, mesmo sobre a natureza⁷¹. (KANT, 2000, p.145)

Se retomarmos as discussões de Brandt (2004) no que diz respeito à nossa capacidade para visão interior, perceberemos o quanto a concepção de Kant se alinha à proposta deste estudo. Ao definir o sublime como nossa capacidade para transcender os padrões dos nossos sentidos, Kant revela o lugar central do sublime em nossa experiência estética: uma operação de auto-organização do organismo. Para o filósofo alemão, o sublime é o “supersensível” em nós, e não algo externo. Ao fazê-lo, Kant indica algo fenomenologicamente importante e que dialoga diretamente com as proposições de Brandt: que no sujeito existe algo maior do que os objetos da natureza (nosso corpo e sentidos).

O sublime pode ser descrito da seguinte maneira: é um objeto [da natureza], a representação que determina a mente a considerar a elevação da natureza além do nosso alcance como equivalente à apresentação de ideias⁷². (KANT, 1991, p. 119)

Se em Burke o sublime diz de uma experiência que transcende nossos sentidos e até mesmo os signos (vocábulos) que possamos pensar para representá-los, e em Kant o sublime é parte do estado psicológico (D3, poderíamos dizer) de estar no mundo, e por isso, tem um lugar importante na interpretação ontológica do sujeito, temos que tais posicionamentos coadunam-se com a nossa discussão sobre pensamento contrafactual⁷³. Como apontado, o pen-

⁷¹ “For just as we found our own limitation in the immeasurability of nature and the insufficiency of our capacity to adopt a standard proportionate to the aesthetic estimation of the magnitude of its domain, but nevertheless at the same time we found in our own faculty of reason another, nonsensible standard, which has that very infinity under itself as a unit against which everything in nature is small, and thus and thus found in our own mind a superiority over nature itself even in its immeasurability: likewise the irresistibility of its power certainly makes us, considered as natural beings, recognize our physical powerlessness, but at the same time it reveals a capacity for judging ourselves as independent of it and a superiority over nature on which is grounded a self-preservation of quite another kind than that which can be threatened and endangered by nature outside us, whereby the humanity in our person remains undemeaned even though the human being must submit to that dominion. In this way, in our aesthetic judgment as sublime not insofar arouses fear, but rather because it calls forth our power (which is part of nature) to regard those things about which we are concerned (goods, health, and life) as trivial and hence to regard its power (to which we are, to be sure, subjected in regard to these things) as not the sort of domination over ourselves and our authority to which we would have to bow if it came down to our heist principles and their affirmation or abandonment. Thus nature is here called sublime merely because it raises the imagination to the point presenting those cases in which the mind can make palatable to itself the sublimity of its own vocation even over nature.”

⁷² “The sublime may be described in this way: it is an object [of nature] the representation of which determines the mind to regard the elevation of nature beyond our reach as equivalent to the presentation of ideas”

⁷³ Conf. Subseção 3.1.4.

samento humano não se restringe à realidade sensível/factual experienciada por nós nas interações no nicho. Ao contrário, por meio de nossas operações de auto-organização por integração conceitual, somos capazes de operar mentalmente sobre estados de coisas “contrários aos fatos sensíveis”. Tais experiências de *qualia* — ou seja, de consciência — mostram-se possíveis justamente pela capacidade humana de se (re)organizar com base em uma lógica que aponta para algo que é *parcialmente projetado* por nós a partir do nosso “mundo sensível/factual”, mas que de maneira alguma se restringe a ele.

Neste sentido, as abordagens filosóficas de Kant (1991) e a perspectiva de Brandt (2004) sobre estética potencializam-se: ambas embasam a argumentação aqui defendida de que a nossa capacidade para “visão interior” é fonte para uma experiência estética, que emerge de nossas construções emocionais e sociais (D6) e ritualísticas (D7). Desta maneira, neste trabalho sinalizo para um entendimento das operações de “embelezamento” e “sublimação” enquanto atividades de auto-organização do organismo, onde (re)construímos e (re)significamos o mundo de maneira criativa a partir de sensações e estados de consciência na construção de cenários interacionais. Embelezar e sublimar constituem-se, pois, como experiências de mundo em primeira pessoa, em que nada é anterior às experiências do organismo em seu nicho. Esta formulação considera, inclusive, que cegos congênitos, quando de suas interações envolvendo cores, são plenamente capazes de realizar operações de julgamento estético, seja de sublimação ou embelezamento. Ou seja, advogo que, mesmo aqueles que nunca viram cores ocularmente, têm experiências estéticas envolvendo estes conceitos.

Para exemplificar esta minha asserção, analisemos a seguinte matéria, retirada do site revista Vida Simples⁷⁴.

A impossibilidade de enxergar o próprio reflexo no espelho não significa que mulheres com deficiência visual não possam fazer seu próprio make com perfeição. É com esse conceito que o Jacques Janine e a Laramara – Associação Brasileira de Assistência à Pessoa com Deficiência Visual criaram uma oficina para ensinar dicas de automaquiagem às pessoas cegas e com baixa visão. Sob o comando da maquiadora e consultora de imagem da rede de salões, Chloé Gaya, a oficina tem como principal objetivo valorizar a beleza e melhorar a autoestima das participantes. Nas aulas, elas aprendem a mapear seu próprio

⁷⁴ Para conferir a matéria no site da revista, acesse: <http://vidasimples.uol.com.br/noticias/compartilhe/automaquiagem-para-mulheres-com-deficiencia-visual.phtml#.VzuTrmPv3Cd>

rosto e a identificar seus traços por meio da experiência tátil e de técnicas de maquiagem.

Apesar de nesta notícia não haver a menção explícita à presença de pessoas com cegueira congênita, temos que estas mulheres, independente de seu grau e tipo de deficiência visual, buscam a valorização da beleza e melhora da autoestima. Mas como pensar que a maquiagem poderia ter tamanho impacto em pessoas que não têm visão ocular, não fosse o fato delas serem plenamente capazes de experienciar o estético em tais condições? E o que é a maquiagem senão a adição de cores em nosso rosto? É claro que se pode argumentar que o que estas mulheres buscam é na verdade uma inserção dentro dos padrões sociais postos, ou mesmo que queiram se embelezar para serem vistas por quem as enxerga de maneira ocular. Mesmo que sejam estas as motivações, isso em nada muda a instanciação destas construções no Domínio Semântico Estético — ele se configura justamente como a emergência da integração de Oikos (emoção e social) e Hieron (ritualístico).

Indo mais a fundo nestas discussões, na próxima sessão irei apresentar a análise de duas experiências empíricas com pessoas com cegueira congênita envolvendo cores.

5 O BICHO NO NICHOS — EXPERIÊNCIAS EMPÍRICAS

Nesta sessão, realizo uma verificação empírica da hipótese do trabalho — a de que pessoas com cegueira congênita qualificam e significam vivências que não podem experienciar ocularmente a partir de uma “sensação de consciência” sobre cor, que é construída em termos de cenários mentais, tendo em vista nossa capacidade para visão interior. Para tanto, apresento o relato de como se deram o planejamento e a execução de duas experiências, realizadas com pessoas com cegueira congênita em dois espaços culturais da região metropolitana de Belo Horizonte, a saber: Fundação Nacional das Artes - Funarte Belo Horizonte —, e Instituto Inhotim. Em seguida, passo à análise dos aspectos das operações e forças dinâmicas instanciadas no processo de auto-organização de pessoas com deficiência visual na configuração, reconfiguração e externalização, nos ambientes especificados, de cenários cognitivos envolvendo cores. As atividades foram estruturadas tendo em vista duas chaves metodológicas: 1) os domínios semânticos de Brandt (2004) — tanto os domínios básicos quanto os satélites — na tentativa de entender melhor os contextos em que as experiências se instanciam. 2) redes de integração conceitual — tendo como base a estruturação proposta no item 3.1.6, Figura 9, a qual indica um formato para as redes com ênfase na discriminação de cor por cegos congênitos, a ser adaptado de acordo com o contexto interacional.

5.1 Metodologia

Procurando integrar alguns dos modelos teóricos apresentados ao longo deste trabalho, com vistas a compor um quadro de análise em que fosse possível abordar, de maneira satisfatória, a complexidade do objeto desta pesquisa, parti de uma concepção de organismo e linguagem enquanto SAC para pensar as operações e forças dinâmicas envolvidas no processo constitutivo de auto-organização de pessoas com deficiência visual na configuração, reconfiguração e externalização de cenários cognitivos que envolvem cores. Considerando o esquema de análise das operações de integração conceitual proposto por Fauconner e Turner (2002), e integrando-o ao Modelo Semiótico de Brandt (2004) e Brandt e Brandt (2005), estruturei as atividades empíricas propostas nesta etapa da pesquisa em uma perspectiva fenomenológica, que propiciasse a análise do processo de construção de significado a partir de situações concretas de atividades de linguagem.

As bases metodológicas destas atividades estruturaram-se em termos dos seguintes deslocamentos:

- a) de uma visão de operação *sobre* cores (em uma perspectiva de linguagem concebida como registro) para uma visão de processos de significação envolvendo (conceitos de) cores;
- b) de uma visão de linguagem em terceira pessoa (típica da perspectiva de linguagem como registro) para uma visão de linguagem em primeira pessoa, como uma atividade constitutiva do ser humano na interação com o ambiente em que vive;
- c) de uma visão de linguagem como uma atividade estruturada, para uma visão de linguagem como uma atividade criativamente estruturante — na qual se articulam forças cuja gênese equaliza cegos e não-cegos em padrões de atividades humanas em função de circunstâncias (atratores) da interação ser humano-ambiente;
- d) compreensão de um fenômeno que tradicionalmente está associado ao corpo (olho), para uma abordagem do fenômeno focada na compreensão do organismo, da dinâmica da vida (visão interior).

Partindo desses pontos, recorri aos esquemas de análise dos Domínios Semânticos de Brandt (2004) e das operações de integração conceitual de Fauconnier e Turner (2002) — vista à luz de e Brandt e Brandt (2005) — como suporte para pensar situações interacionais concretas. A partir destas perspectivas, delineeí duas atividades que aqui chamarei de *experiências*. Esta alcunha deve-se ao fato de que, ao invés de propor experimentos em um laboratório hermético, o objetivo principal foi colocar os participantes da pesquisa em situações de interação, nas quais eles naturalmente comentassem sobre suas impressões diante de experiências que envolvessem cores. Assim, o escopo das ações que constituíram as experiências se estruturou a partir das seguintes etapas:

- Formação de um grupo de participantes composto por pessoas com cegueira congênita;
- Delineamento do perfil de cada participante;
- Estruturação, viabilização e realização de uma visita piloto a uma exposição fotográfica na Funarte, em Belo Horizonte;
- A partir das impressões colhidas nesta experiência piloto, estruturação e viabilização de uma visita guiada ao Instituto Inhotim, em Brumadinho.

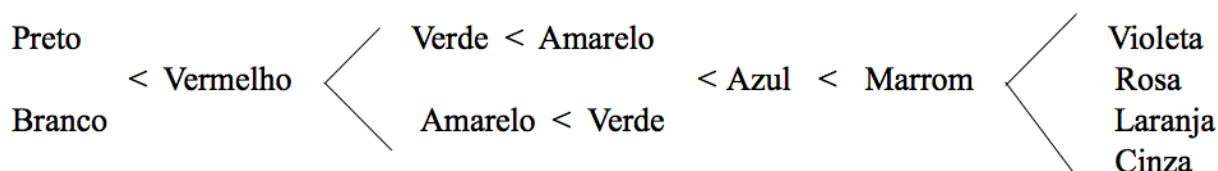
A escolha de dois espaços culturais para a realização das atividades deveu-se à estratégia de propiciar que o processo de significação dos participantes se instanciassem no Domínio Semântico Estético. Tal estratégia teve como objetivo averiguar se, e de que maneira, as operações de auto-organização dos participantes, envolvendo cores, propiciariam a emergência de relatos relacionados à experiências estéticas (a vivência do Belo e Sublime). Além disso, objetivou reduzir (mas não eliminar, já que isso seria impossível dentro das condições que se apresentam à uma pesquisa acadêmica) a relevância do Domínio Científico enquanto atrator das experiencições — ou seja, tentar reduzir a emergência de reações e referencições “menos espontâneas”, característica deste domínio, por parte dos participantes.

Somados ao vasto e relevante acervo artístico que a Funarte e o Instituto Inhotim dispõem, a escolha destes dois espaços deveu-se também a outro direcionamento metodológico: estruturar atividades de interação que envolvessem preto, branco e vermelho. Tal enfoque cromático tomou como base os trabalhos realizados Brent Berlin e Paul Kay (1969). Na importante obra *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution* (Termos de Cores Básicas: Sua Universalidade e Evolução, em tradução livre) os autores desenvolveram um minucioso estudo sobre os vocábulos utilizados na referencição de cores. Ao pesquisarem 98 línguas diferentes, eles encontraram evidências de que tendemos a focar em algumas cores⁷⁵ para realizar nossos esquemas de categorização. Do total de idiomas estudados, eles eliminaram inicialmente os nomes de cores compostos (como amarelo-esverdeado) e aqueles formados por mais de uma palavra (azul claro). Assim, em um conjunto de 329 amostras de diferentes matizes cromáticos, os autores pediram a seus informantes que seguissem as seguintes instruções: reunir, traçando um círculo, todas as amostras a que o determinado nome de cor se aplicava; e escolher a cor “mais típica” do conjunto para aquele nome. Nos resultados, as amostras descritas como “melhor exemplo para aquele determinado nome de cor” foram praticamente as mesmas nas diferentes línguas. Estas regularidades de termos de cores foram classificadas pelos autores como *termos básicos de cores*, grupo este constituído por onze cores: preto, branco, vermelho, verde, amarelo, azul, marrom, violeta, rosa, laranja e cinza. Berlin e Kay

⁷⁵ Como destacado anteriormente, nesta pesquisa trabalho com a noção de que a cor é criativamente construída por meio de nossa capacidade de visão interior, emergindo de nossas operações de auto-organização. Porém, não se pode perder de vista a compreensão da cor no senso comum, entendida enquanto um atributo dos objetos (“meu estojo é amarelo”, a “grama é verde”). Mesmo Kay, que defende o papel central de nosso processo de interpretação na construção de cores, se vale destas relações em seu trabalho com Berlin. Assim, ao destacar o trabalho destes autores e descrever a visitação à Funarte e ao Instituto Inhotim, não perco de vista a perspectiva em primeira pessoa da construção de cores, mas em alguns momentos me sinto levada a usar o conceito também da forma como ele é utilizado no senso comum.

postulam que estes termos apresentam uma interessante hierarquia em sua ocorrência dentro do escopo das línguas pesquisadas:

Figura 12 — Hierarquia termos de Cor



Fonte: BERLIN; KAY,1969.

Como os autores analisam, pela frequência das ocorrências nas línguas pesquisadas, se um idioma possuir apenas dois termos de cor, eles provavelmente serão preto e branco. Se o idioma tiver um terceiro termo de cor, ele deve ser o vermelho. Se tiver o quarto, ele deve ser verde ou amarelo, e assim por diante.

De acordo com Ilari (2003), a partir da constatação de que os termos básicos de cores se organizam em torno de certos focos, isto é, de que algumas tonalidades cromáticas apresentam uma saliência perceptual maior do que outras, temos que o trabalho de Berlin e Kay (1969) se relaciona a um princípio universal de organização. Assim, se uma língua possui apenas dois termos, a primazia da ocorrência do preto e do branco se deve, provavelmente, ao fato de que estas cores remetem a uma contraposição básica, que envolve a luz e a escuridão (não luz). Se existe um terceiro termo, ele se aplica ao vermelho, diretamente ligado a questões biológicas, como o sangue e a cor da carne.

Tendo como base estas discussões, as experiências apresentadas nesta sessão tiveram como proposta expor os participantes à interações com obras de arte nas quais a experienciamento de preto, branco e vermelho fossem inevitáveis — sendo preto e branco na experiência na Funarte e o vermelho no Instituto Inhotim.

Apesar de as experiências terem contado com a minha supervisão e da participação de quatro colaboradores — Ana Cláudia Xavier, Nelson Freire, Sandra Santos e Webster Moreira, que me auxiliaram no deslocamento dos participantes e no registro dos dados ao longo das visitas —, as interações foram majoritariamente mediadas pelas equipes do Educativo⁷⁶ dos dois espaços culturais. Tal formato teve dois objetivos: minimizar a relação formal entre pes-

⁷⁶ Tanto na Funarte quanto no Instituto Inhotim, as equipes do Educativo são responsáveis por mediar o contato entre a instituição cultural e o público, sendo as responsáveis por conduzir as visitas guiadas.

quisadora-pesquisado, suscitada pela inevitável instanciação da atividade em um Domínio Semântico Ciência; e também propiciar a naturalização da visitação à galeria de arte, já que as equipes do Educativo são habituadas e preparadas a realizar tais mediações com diferentes grupos. Neste sentido, a única recomendação passada ao Educativo foi a de que os monitores não se furtassem a falar de cores ao longo das visitas.

Outra estratégia utilizada para tentar minimizar que os participantes instanciassem as experiências no Domínio Semântico da Ciência foi a participação ativa do consultor com deficiência visual do projeto “Cinema ao Pé do Ouvido”, o pesquisador Gabriel Aquino. A ideia central foi a de que eu assumisse um papel secundário nas discussões, intervindo na interação apenas para aprofundar alguma questão que se mostrasse relevante. Esta estratégia, complementar à participação do Educativo do museu, também visou deslocar a atenção dos participantes em relação à mim, pesquisadora/avaliadora da interação, para referendar a interlocução com um agente que fosse mais próximo a eles. Aquino conhecia todos os participantes e me auxiliou a recrutá-los, sendo por isso mais propício à instanciação de outros domínios semânticos (como por exemplo as experiências de grupo e sentimentos compartilhados, em Oikos). Para tanto, Aquino foi por mim treinado para ser o mediador de algumas experiências que me interessavam explorar: ou seja, diante de alguma questão que eu havia previamente estabelecido como relevante em cada experiência, ao invés de eu fazer uma pergunta direta aos participantes, instruí Aquino a intermediar a abordagem partindo tanto de sua experiência enquanto deficiente visual, quanto de sua relação prévia com os participantes na tentativa de estimular o debate ao longo da visita.

Por fim, mostra-se importante destacar que, em ambas experiências, os participantes não foram informados sobre o objetivo específico da pesquisa. Como consta no termo de consentimento⁷⁷, os participantes foram convidados a integrar uma pesquisa que “em linhas gerais, investiga a relação entre pessoas que nasceram cegas e o universo das imagens visuais”. Tal ação buscou não direcionar em demasia a atenção dos participantes para as cores, mas sim propiciar que eles experienciassem as obras de maneira mais livre, contribuindo para que eles falassem mais espontaneamente sobre a visita. A única instrução dada aos participantes foi a que eles se divertissem com a experiência, e que se manifestassem diante de qualquer dúvida ou impressões a respeito das obras expostas.

⁷⁷ Anexo 4

Na tentativa de verificar como estes indivíduos se comportariam na interação com as cores expostas nos dois espaços, sobretudo na relevância no papel das cores nestas experiências, as visitas às galerias foram filmadas com a anuência tanto dos dois espaços culturais — com autorização formal assinada pelo artista visual André Hauck⁷⁸ e pela Comissão de Ética do Instituto Inhotim⁷⁹ —, quanto dos participantes (por meio da assinatura do termo de consentimento). Como procedimentos de análise, as interações gravadas em vídeo foram decupadas e os momentos de interação relevantes transcritos e analisados.

Reiterando o que já foi previamente mencionado, estas experiências foram estruturadas com base na perspectiva de organismo como um SAC. Sendo a cegueira congênita considerada como um atrator, buscou-se aferir as configurações e emergências na atividade de linguagem de cegos congênitos em sua produção de sentido envolvendo cores. Vejamos agora como se organizou cada etapa deste escopo de ações.

5.2 Os participantes

O primeiro grande desafio que se apresentou à realização das experiências foi o de formar um grupo de participantes. Como discutido na segunda sessão deste trabalho, pessoas com cegueira congênita — aqui consideradas como não tendo nenhuma acuidade, potencial e campo visual ocular depois de terem completado 12 meses de idade — configuram-se como significativa minoria do público com deficiência visual. Diante desta perspectiva tão restrita ao recrutamento dos sujeitos, ao invés de buscar uma generalização quantitativa por representatividade de dados, proponho uma análise qualitativa para estas experiências, no formato estudo de caso com um pequeno número de participantes.

Duas prerrogativas foram assimiladas das discussões feitas nas experiências da música e do questionário⁸⁰: os participantes não poderiam ter qualquer tipo de memória ocular e deveriam cursar ou ter completado o ensino superior. Assim, o perfil completo traçado para os sujeitos foi o seguinte:

- Ter entre 18 e 60 anos;

⁷⁸ Anexo 6

⁷⁹ Anexo 7 e 8

⁸⁰ Conf. subseções 2.5.1.1 e 2.5.3.

- Ser morador de Belo Horizonte ou da região metropolitana (ou estar em Belo Horizonte nos dias dos encontros);
- Não ter nenhum nível ou grau de acuidade, campo e potencial de visão ocular, nem possuir qualquer tipo de memória ocular;
- Ter perdido completamente a visão até os 12 meses de idade;
- Não possuir nenhum outro tipo de deficiência;
- cursar ou ter completado o ensino superior.

Tal perfil foi traçado de maneira a garantir que os sujeitos da pesquisa não possuíssem nenhuma percepção visual ocular da cor, tendo perdido a capacidade de enxergar antes de desenvolverem a fala de maneira robusta, e não possuíssem nenhum outro tipo de deficiência que pudesse funcionar como atrator para suas interações no ambiente.

Uma vez traçado o perfil, o passo seguinte foi selecionar os participantes. Ao longo destes sete anos pesquisando e trabalhando diretamente com pessoas com deficiência visual, pude perceber o quanto a etapa de recrutamento é extremamente delicada quando se trata deste público. Normalmente mais restritos a pequenos grupos sociais, não raro estes sujeitos mostram-se resistentes a contribuir com pesquisas acadêmicas. Procurando me precaver deste tipo de situação, além de me comprometer em dar um retorno quanto aos desdobramentos da pesquisa, tracei como estratégia de abordagem me valer de conhecidos com deficiência visual que pudessem intermediar o contato com pessoas que eles mesmo conhecessem, desde que atendessem ao perfil estipulado. Como mencionado na subseção anterior, este “amigo em comum” — meu e dos candidatos a participar das experiências — foi o pesquisador e consultor com deficiência visual do projeto Cinema ao Pé do ouvido, Gabriel Aquino. A partir do perfil traçado para os participantes, Aquino contactou seus conhecidos, explicou-lhes a pesquisa e os inquiriu sobre a possível participação deles no trabalho. Somente após este primeiro contato e da anuência do candidato a participante que me apresentei e discuti as atividades. Esta abordagem “por recomendação” fez toda a diferença no processo — quando conversei com os participantes à primeira vez, eu não era uma pessoa estranha, mas sim alguém com indicação, em que eles podiam de certa forma confiar. Como consequência, as pessoas contactadas se mostraram bastante abertas a me conhecer e também dispostas a integrar as experiências.

Participaram da pesquisa 4 indivíduos⁸¹, sendo 1 mulher e 3 homens, com idade entre 21 e 29 anos. No meu primeiro encontro com cada um deles, expliquei-lhes com detalhes como se dariam as atividades e apliquei um breve questionário de linha de base⁸². Seguem, pois, informações mais pormenorizadas sobre cada um deles:

Participante 1: 21 anos, sexo masculino, é solteiro. Possui cegueira congênita em decorrência de ausência do globo ocular. Sempre estudou em escolas regulares e atualmente cursa faculdade de Música.

Participante 2: 29 anos, sexo feminino, é solteira e estudante de Psicologia. Não soube explicar a causa de sua cegueira, sendo por ela caracterizada como congênita e desconhecida.

Participante 3: 23 anos, sexo masculino, é solteiro e estudante de jornalismo. Sua cegueira é decorrente de uma distrofia da retina.

Participante 4: 28 anos, sexo masculino, é solteiro e cursa direito. Sua cegueira é decorrente da doença de Stargard — um tipo de distrofia da retina.

Importante reiterar que, como nas primeiras abordagens empíricas da música e do questionário, todos estes dados não se configuram como diagnósticos instanciados na pesquisa por parecer médico, mas sim como informações fornecidas pelos próprios sujeitos.

No que diz respeito à relação com os participantes, além da abordagem inicial “por recomendação”, outra estratégia que adotei para construir uma relação de maior confiança foi a de garantir o transporte dos sujeitos para as atividades. Como o deslocamento nas grandes cidades é uma questão bastante problemática para pessoas com deficiência visual, disponibilizei uma VAN para levá-los e trazê-los de suas residências até o local das experiências, e depois garantir o seu retorno para casa. Isso estabeleceu um clima de maior cooperação e confiança entre nós, além de proporcionar uma interação mais informal entre todos já no caminho para os espaços culturais. Como os participantes não se conheciam previamente (apenas conheciam Aquino, depois a mim), este momento na VAN tornou-se também um interessante espaço para os sujeitos falarem de maneira informal sobre seus bairros, do comércio na região e do que fazem em seus momentos de lazer.

⁸¹ Importante destacar que foram recrutados ao todos seis participantes para compor estas experiências, sendo três homens e três mulheres. Porém, na semana da realização da atividade, duas mulheres desistiram de participar da experiência alegando questões pessoais. Devido ao curto espaço de tempo até a realização da atividade, não foi possível recrutar outros participantes.

⁸² Anexo 4

Uma vez apresentados os participantes e as estratégias de abordagem e recrutamento, passo agora à descrição e análise das experiências. Começarei com a visita à Funarte, experiência esta que considero como piloto, já que o seu maior objetivo foi o de testar os procedimentos e as ferramentas de análise para a presente etapa da pesquisa.

5.3 Experiência piloto — visita à exposição fotográfica na Funarte BH

Com as presenças dos Participantes 1, 2 e 3, no dia 12 de Setembro de 2015 foi realizada a visita à Funarte Belo Horizonte; mais especificamente à exposição fotográfica *Áreas de Intermittência*, do artista visual André Hauck. Segundo o próprio artista, a exposição teve como objetivo propiciar o pensamento sobre diversos aspectos relacionados às territorialidades dos grandes centros urbanos, instigando o questionamento de como as pessoas moldam e (re)configuram os espaços onde vivem. Na galeria, Hauck apresentou três séries: *Desvios*, *Limitrofe* e *Sombras*. Em *Desvios*, o artista retratou a arquitetura vernacular de edificações construídas sem um projeto arquitetônico formal. Já em *Limitrofe*, tratou dos resíduos do processo de urbanização que são “empurrados” para as margens das cidades. Por fim, na série *Sombras*, o artista propôs uma reflexão sobre a condição de vida da população em situação de rua, problematizando a vulnerabilidade e a invisibilidade em que vivem a partir das marcas que a fuligem de suas fogueiras imprimem nas paredes dos viadutos. No dia da visita, Hauck promoveu uma roda de conversa com o público que estava na galeria, na qual os participantes ouviram detalhes sobre o contexto e processo de registro das imagens antes da visitação. Este bate papo mostrou-se ainda mais propício à emergência de enquadramentos sobre as fotografias enquanto obras de arte, e não como registros aleatórios de eventos/espaços da cidade.

Além do fato de apresentar fotografias apenas em preto e branco, a escolha desta exposição como palco para a experiência piloto deveu-se também à disponibilização da audiodescrição⁸³ das obras para o público. Sendo pré-gravadas em áudio e reproduzidas sob a supervisão e o direcionamento da equipe do Educativo da Funarte, a audiodescrição mostrou-se uma interessante variável para o desenvolvimento desta experiência piloto — já que a disponibilidade de uma ferramenta de acessibilidade possivelmente os deixariam menos intimidados com a experiência de estar em um ambiente na qual eles não têm por hábito frequentar.

⁸³ Aqui considerada como um atrator, já que constituiu-se como uma espécie de instanciador de comportamentos característicos na configuração do espaço fase das interações dos participantes na galeria.

A partir desse formato estruturado para a experiência, defini as seguintes hipóteses:

- A intermediação das perguntas pelo consultor com deficiência visual traria mais leveza às interações;
- A presença do educativo, aliada a disponibilização da audiodescrição, agregariam dinamicidade à visita, além de propiciar uma maior interação dos participantes com as obras;
- Tendo em vista estas duas primeiras hipóteses, as discussões envolvendo preto e branco emergiriam naturalmente entre os participantes;
- A presença dos colaboradores na atividade provavelmente desencadearia um estranhamento dos participantes, mas seria fundamental para o deslocamento dos sujeitos pela galeria.

No transcorrer da visita, confirmou-se importância da presença de colaboradores — fundamental tanto para auxiliar os participantes no deslocamento pelo ambiente, quanto para fazer o registro em vídeo e em áudio das visitas. Não foi possível avaliar se a presença deles gerou algum tipo de estranhamento por parte dos participantes, mas caso tenha gerado, tal questão não foi mencionada por nenhum deles, tampouco gerou qualquer tipo de reação negativa. A estratégia de deslocar o centro dos questionamentos de mim (pesquisadora) para uma pessoa com deficiência visual (Aquino) que conhecia previamente os participantes teve um grande impacto positivo. Como eles não sabiam que Aquino havia sido instruído por mim a fazer as perguntas, os debates fluíram de maneira bastante leve, amenizando consideravelmente a dinâmica protocolar de um Domínio Semântico da Ciência.

Uma das gratas surpresas da experiência piloto foi a participação da equipe do Educativo. Antes pensada como forma de deslocar o ponto de atenção sobre mim e funcionar como um apoio ao longo da atividade, ela se mostrou crucial no fomento às discussões⁸⁴, instigando os participantes a falar sobre suas impressões quanto às experiências. Além disso, a ideia de seguirmos os moldes de uma visita guiada pela galeria trouxe uma certa leveza ao passeio — como este é um roteiro comum à qualquer grupo em visita àquele espaço, os participantes se mostraram bastante à vontade com as interações propostas. Aproveitando os debates que se formaram a partir das interpelações do Educativo, Aquino fez intervenções mais sutis e direcionadas, tornando a experiência bem dinâmica.

⁸⁴ Anexo 9

A experiência piloto também foi importante para pontuar o que precisava ser ajustado para a próxima atividade. Dentro da dinâmica estruturada, é preciso reconhecer que os participantes foram muito breves e pontuais ao referenciarem cores. Apesar de a questão do preto e do branco ter sido abordada tanto por Hauck, em sua palestra antes da visita, quanto na audiodescrição; apenas quando os sujeitos foram perguntados diretamente é que as questões relativas a cores vieram à tona. Dentre outros fatores, isso pode ter acontecido devido ao fato de que a interpretação das fotografias implicava o agenciamento de uma variada gama de informações, muitas delas distantes do cotidiano dos participantes, e que por isso lhes chamavam mais a atenção. Como eles mesmo mencionaram, não é comum videntes lhes descreverem com minúcias a arquitetura de bairros, muito menos mencionar sobre marcas de fuligem em paredes. Assim, para o Inhotim, mostrou-se necessário que as experiências de cores sejam mais centrais na experiencição da obra, propiciando aos participantes destacar com maior clareza este tipo de vivência em suas referências.

Por fim, a experiência piloto também gerou um material empírico bastante interessante, resultando tanto em dados para a pesquisa, quanto na avaliação das ferramentas de análise propostas. Passemos agora à discussão dessas questões, seguida de breves comentários sobre os relatos dos participantes.

5.3.1 Breve análise dos dados colhidos

Dentro das relações que instanciaram o espaço semiótico desta visita à Funarte, duas variáveis mostraram-se centrais na organização das interações: o fato desta ser uma experiência proposta no contexto de uma pesquisa acadêmica (Domínio Semântico da Ciência), e o fato da atividade se realizar no ambiente de uma galeria de arte (Domínio Semântico Estético). Tais aspectos são dados importantes para a instauração do espaço de apresentação e para a conformação do espaço de referência que emergiram nas vivências dos sujeitos. Assim, ao longo das análises que aqui apresentarei, procurarei também evidenciar de que forma estes domínios exerceram influência sobre os processos de significação dos participantes.

Dando início às discussões, ao referenciar sobre sua experiência com as fotografias expostas na galeria, o Participante 1 fez o seguinte comentário a respeito do preto e branco:

Pesquisadora: A exposição é toda em preto e branco e a gente tem uma [série] só para sombras. O Consultor lançou a pergunta lá atrás:

como foi para vocês esta exposição em específico, ou mesmo nas outras [as séries Desvios e Limítrofe], *como foi a relação do preto com o branco, com as outras variações de cores?*

Part 3: Acho que *é um tipo de fotografia bastante diferente*. É igual ele falou, ele [fotógrafo] teve toda uma possibilidade de olhar bem, de fazer com mais calma, teve como sair melhor. (...) Para quem está vendo, a definição talvez não seja tão boa quanto a definição digital, mas o recado ficou mais bem dado, talvez.

Part 1: Pra gente que nasceu cego, acho que não tem tanta diferença de cor, mas pelo que me contam pode ter ficado uma coisa [fotografia] mais rústica. *Antigamente que era preto e branco, quando não tinha a tecnologia que tinha hoje, aí por isso ficou me parecendo uma coisa [fotografia] mais rústica*. (grifos meus)

No diálogo destacado acima, retomei uma questão previamente apresentada pelo Consultor com o objetivo de instigar os participantes a colocar em cena noções de cor, ou melhor dizendo, a possibilidade de que eles referenciassem e refletissem sobre cor. No entanto, em sua resposta, o Participante 3 discutiu sobre um tipo “diferente” de fotografia e não diretamente sobre cores. Ou seja, neste contexto, a cor não foi referenciada em abstrato, solta, mas sim como uma atribuição a um objeto, um qualificador, *qualia* — ou seja, não tratou de preto e branco em si, mas sim da fotografia em preto e branco.

Ainda no que diz respeito ao processo de auto-organização do Participante 3, ele parece recursivamente retomar as discussões feitas pelo fotógrafo na palestra, ao dizer que “ele (fotógrafo) teve toda uma possibilidade de olhar, de fazer com mais calma, *teve como sair melhor*”. Ou seja, o Participante 3 atribuiu um juízo de valor sobre o trabalho realizado pelo fotógrafo, cujo resultado poderia ter sido “melhor”. Na sequência, ele explica a que este *melhor* de refere: “Para quem está vendo, a definição [da imagem] talvez não seja tão boa quanto a definição digital”. Assim, preto e branco parecem ser por ele predicados em termos de ausência de definição digital/ausência de tecnologia. Apesar disso, o Participante 3 destaca que o fotógrafo atingiu seu objetivo artístico, já que “o recado ficou mais bem dado”. Tal referência indica uma certa crença em uma intencionalidade no trabalho do fotógrafo, instanciada pelo Domínio Semântico Estético.

No que diz respeito ao Participante 1, ao iniciar sua fala com “Pra gente que nasceu cego...”, o participante instaura um espaço do qual ele (a princípio) perspectiviza a cena a partir da cegueira congênita, ou melhor, a partir do espaço de crença do Participante 1 sobre o que é a relação do cego congênito com as cores — “*acho que não tem tanta diferença de cor*”.

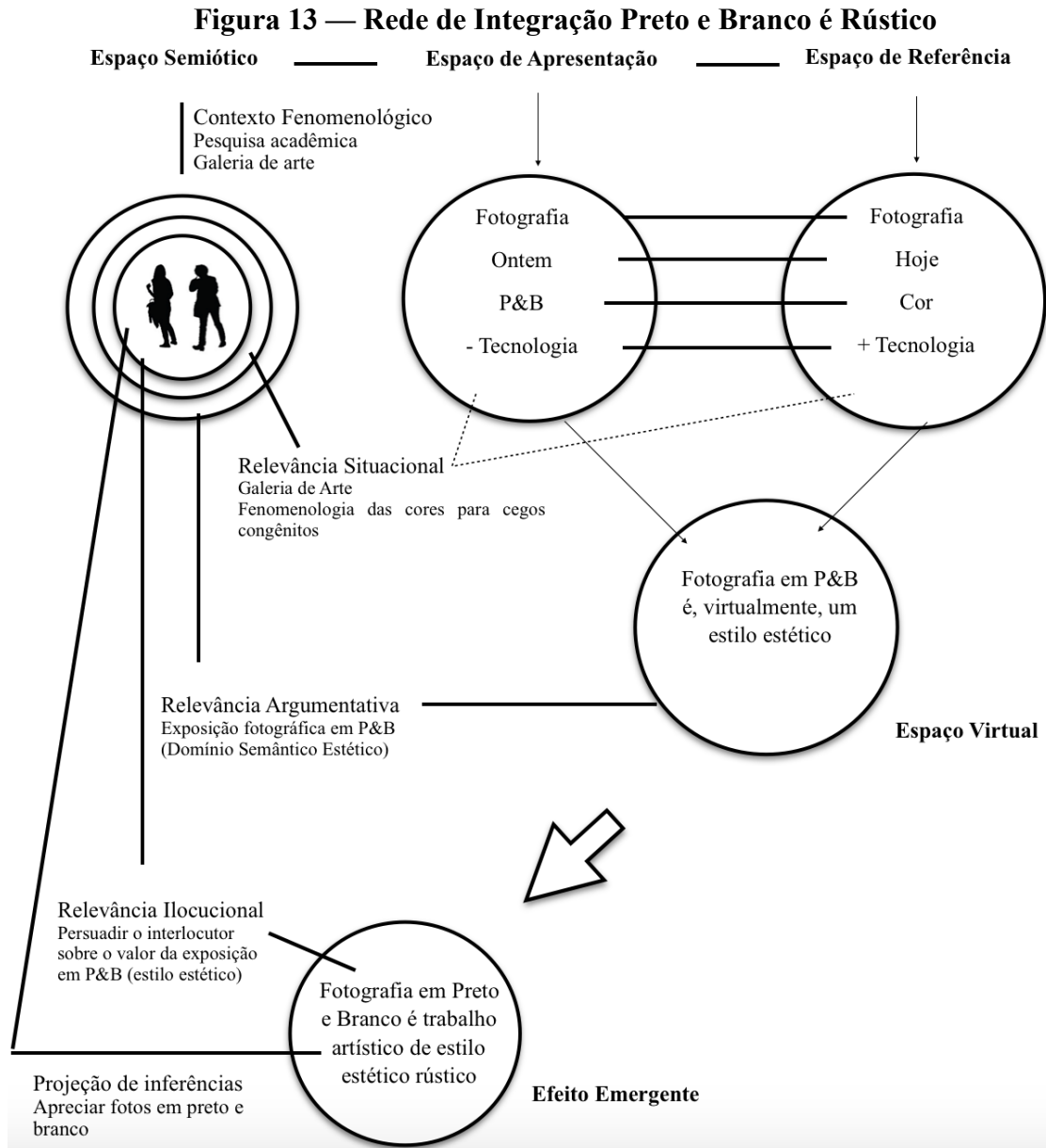
Ou seja, neste mundo de crença, a cor não é relevante para o cego congênito. Ao acrescentar “pelo que me contam”, porém, o Participante 1 muda a perspectiva, recursivamente destacando o ponto de vista de videntes para realizar sua interpretação da cena. Neste espaço, as cores são relevantes, propiciando-o qualificar a fotografia preta e branca como rústica⁸⁵. Ao dizer que “Antigamente que era preto e branco, quando não tinha a tecnologia que tinha hoje”, o que ele efetivamente destaca é que antigamente não tinha cor na fotografia porque não tinha tecnologia, mas que hoje a fotografia é colorida graças à tecnologia. Ou seja, para ele, cores são indicadores de tecnologia. Tal construção destaca um interessante processo de metaforização — tecnologia é cor.

Ao (tentar) estruturar o processo de auto-organização em uma rede, temos que o espaço virtual e o efeito emergente não emergem apenas das projeções dos elementos presentes nos domínios, mas também são calibrados pela relevância situacional, relevância argumentativa e ilocucional. No caso da rede em questão, no espaço virtual parece prevalecer a instanciação do Domínio Semântico Estético, calibrada pela fenomenologia de cores para cegos congênitos em uma exposição fotográfica. Assim, o Participante 1 integra tais projeções como a escolha de um estilo estético do fotógrafo — que ele predica como rústico: *fotografia em preto e branco é, virtualmente, rústica*. Rústico, nesse caso, não é valorado negativamente, ao contrário, configura-se como um estilo artístico/estético, e não uma defasagem tecnológica. Assim, ao mudar a lógica de enquadramento, o Participante 1 parece reconhecer as fotografias em preto e branco como um trabalho artístico rústico, ou seja, como efeito emergente, temos que um sentido possível é *a arte fotográfica em preto e branco é, virtualmente, rústica*.

Mostra-se interessante, também, notar que a ideia de rústico, instanciada em um Domínio Semântico Estético, parece remeter também a uma questão tátil, referente a uma textura mais grosseira. Assim, é possível pensar que em seu processo de auto-organização, o Participante 3 tenha se valido de um processo de metaforização envolvendo uma sinestesia: o rústico refere-se aos conhecimentos relativamente estáveis (experiências hápticas) que o participante com cegueira congênita parte para significar o preto e branco (visual ocular) nas fotografias expostas na galeria.

⁸⁵ De acordo com o Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2015), rústico revela simplicidade; algo grosseiro, tosco, com pouca ou nenhuma erudição; ignorante, inculto.

A seguir, apresento a representação de uma rede de integração conceitual sobre a interação acima descrita:



Fonte: elaborado pela autora

Outra questão bastante interessante foi destacada pelo Participante 3:

A gente sempre ouve falar em cor e a cor eu acho que identifica sim. (..) Por exemplo, você aprendeu ouvindo a entender que o preto é assim, que o verde é assado, que o branco... Entendeu? Então eu acho que quando fala assim [sobre as cores] te identifica. (...) No ano novo você veste de branco. (Participante 3)

Iniciando sua resposta sob um ponto de vista técnico, em D14, em que atribui um juízo sobre a relevância de cores na realização de suas operações de significação no ambiente, o Participante 3 deixa transparecer uma operação de auto-organização. Como discutido na sessão 2 deste trabalho, de acordo com Debrun (1996, p.3-6), para um sistema ser considerado como um SAC, ele deve possuir a capacidade de produzir-se a si próprio e de se reorganizar através de seus elementos. Isso fica claro em “a cor eu acho que identifica sim”, em que o Participante 3 explicita a cor como variável que (re)organiza os elementos que compõem sua construção sobre o ambiente, influenciando e atuando na emergência de uma nova estrutura interpretativa: ano novo - vestir branco. Neste processo de significação ocorre, então, a evocação do Domínio Semântico Estético, integrando as experiências de participação na celebração de atos ritualísticos em Hieron, e as experiências de grupo e sentimentos compartilhados em Oikos. Estas relações são projetadas como *frame* de relevância argumentativa, o qual é ativado pelo Participante 3 como um padrão estético a ser seguido: *no ano novo, o código estético é, virtualmente o vestuário branco*. Temos então que, no processo de integração conceitual, o branco emerge em termos do código estético (vestimenta) de um ritual socialmente estabelecido.

A seu turno, o Participante 2 também apresenta um ponto bastante interessante:

(...) eu não sei qual o sentimento que ele [fotógrafo] imaginou para resolver fazer [a exposição] em preto e branco, o que ele estava sentindo. Eu senti, mais assim... O que ele queria retratar era a realidade mesmo, então *nem teria como eu sentir uma outra coisa mais vibrante, mais alegre com estas questões do cinza, do preto e branco*. (Participante 2)

Em sua interação com as fotografias expostas, as construções que o Participante 2 faz sobre preto e o branco (o cinza será aqui entendido como uma variação visual ocular entre estas duas cores) o levam a uma sensação que “nem teria como eu sentir uma outra coisa mais vibrante, mais alegre”, ou seja, ao se referir ao sentimento do fotógrafo e ao seu próprio, o Participante 2 claramente instancia seu processo de construção de significado em D9. Na audiodescrição das imagens, também foram destacadas informações que enfatizavam a vulnerabilidade arquitetônica e social em grandes centros urbanos, fatos estes que certamente integraram o processo de significação do Participante 2. Assim, a realidade dura e vulnerável da vida

nos grandes centros urbanos foi (possivelmente) retratada pelo Participante 2 como uma vida preto e branco, sem o colorido vibrante da alegria. Uma vida triste.

Tendo todas estas questões em vista, em termos analíticos, a experiência na Funarte atestou a viabilidade de uso dos mecanismos metodológicos propostos pelo Modelo Semiótico de Brandt (2004) e P. A. Brandt e L. Brandt (2005), aqui também evidenciados de maneira esquemática em uma rede de integração conceitual. Por meio das análises acima descritas, foi possível aferir que o conceito sobre organismo como um SAC e a noção do ver a partir de uma perspectiva de “visão interior” se sustentam, na medida em que os participantes explicitaram operações de auto-organização, resultando na construção de cenários mentais envolvendo cores. Também em concordância com nossas discussões, o conceito de cor aqui estruturado se mostrou coerente, uma vez que as construções de cores emergiram enquanto sensações cognitivas referentes a experiências estéticas (rústico e tristeza) e construções simbólicas (ano novo é branco). Estas discussões serão retomadas na experiência em Inhotim, sobretudo na obra *Desvios para o Vermelho*, de Cildo Meireles.

5.4 Experiência Inhotim

Tendo como objetivo respaldar (ou negar) empiricamente as discussões empreendidas ao longo da investigação, a experiência realizada no Instituto Inhotim configurou-se como uma etapa de grande importância para este estudo. O foco principal da experiência foi a visita à instalação *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, de Cildo Meireles. Tal ênfase deveu-se ao papel preponderante da interpretação do vermelho no processo de significação da obra — ao contrário do que aconteceu na exposição na Funarte, a *Desvio para o Vermelho* é composta majoritariamente por objetos cotidianos, propiciando que a interpretação do vermelho se destacasse no processo de significação dos participantes.

Além de propiciar a coleta de corpus para a análise do processo de auto-organização de pessoas com cegueira congênita, ao *configurar, reconfigurar e externalizar cenários cognitivos envolvendo cores* (que na presente atividade, era o vermelho), a visita também contemplou um segundo momento, no qual se deu um debate com os participantes em torno de temas relacionados às suas vivências com obras de arte, museus, e claro, com cores.

Contando com a presença dos Participantes 1, 2, 3 e 4, do pesquisador e consultor com deficiência visual, Gabriel Aquino, a visita ao Instituto Inhotim foi realizada com o apoio técnico dos colaboradores Ana Claudia Xavier e Nelson Freire para filmagens, gravação de áudio e auxílio no deslocamento dos participantes. Além disso, como na experiência piloto na Funarte, não revelei aos participantes o objetivo específico da pesquisa na realização das atividades, sendo eles novamente informados que a investigação se direcionava ao estudo da relação de pessoas que nasceram cegas com o universo das imagens visuais (oculares).

5.4.1 Preparação

Ao contrário da experiência na Funarte, realizada em um espaço fechado, relativamente pequeno e localizada no centro da cidade de Belo Horizonte, as características do Instituto Inhotim implicaram uma preparação extremamente minuciosa. Além da logística de deslocamento até a cidade de Brumadinho, o design do roteiro de visitas às obras de arte, a escolha de um percurso seguro para se fazer com os participantes pelos jardins, a possibilidade real de chuva em um espaço amplo e aberto e as peculiaridades da captação de imagens e áudios nas galerias foram alguns pontos de um intenso e cuidadoso planejamento, que envolveu uma estreita articulação com a equipe do Inhotim, em especial com a supervisora de Arte e Educação, Juliana da Silva. Após reuniões presenciais e discussões por e-mail e telefone, afinamos os objetivos da pesquisa com as possibilidades de mediação oferecidas pelo Instituto, que se mostrou verdadeiramente empenhado em nos receber da melhor maneira. Dentre as principais questões articuladas, o meu especial interesse pela visita à obra *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, foi diretamente articulado com Silva, que pessoalmente se disponibilizou a ser a mediadora desta e de outras interações pelas galerias do Inhotim. Além disso, ficou acordado que as gravações em vídeo aconteceriam somente na *Desvios para o Vermelho*, sendo os demais momentos registrados apenas em áudio por gravadores.

Ao longo do planejamento das experiências em Inhotim, a variável mais relevante na definição do roteiro das visitas foi a possibilidade de os participantes interagirem com as obras de maneira ampla, e não somente pela audiodescrição que eu ali realizaria *in loco*. Na verdade, a audiodescrição deveria se configurar como um complemento às outras estimulações (sobretudo hápticas — propiciando a produção de sentido por operações de auto-organi-

zação, subdeterminada por atratores específicos), ou seja, ela não seria a principal forma de interação com as obras, mas sim um complemento aos outros *inputs* que os participantes já estavam experienciando. Desta maneira, defini o seguinte roteiro por Inhotim:

- *Galeria Praça*, com visita às obras *Rodoviária de Brumadinho* (de John Ahearn e Rigoberto Torres, 2005) e *Abre a Porta*, (de John Ahearn e Rigoberto Torres, 2006), e *Forty part motet* (de Janet Cardiff, 2001).
- *Galeria Cildo Meireles*, com visita as obras *Glove Trotter* (1991), *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio, (1967-1984)* e *Através* (1983 - 1989).
- *Galeria Cosmococa*, de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida (1973).

Como hipóteses para a experiência, delinee as seguintes questões: pela alternância de galerias ao longo da visitação, pela possibilidade de interação com as obras para além da audiodescrição e pela estratégia de desviar o centro das perguntas envolvendo a pesquisa para o Consultor e o Educativo, os participantes majoritariamente instanciarão suas construções em um Domínio Semântico Estético. Porém, ao longo do debate, configurado como uma estrutura mais formal de discussão, sendo um instrumento metodológico notadamente utilizado em pesquisas acadêmicas, haveria uma maior instanciação no Domínio Semântico da Ciência. Na visita à *Desvios para o Vermelho*, hipotetizei que os participantes naturalmente referenciarão vermelho na construção e significação da obra. Invariavelmente, haveria a emergência de construções metafóricas, inclusive envolvendo sinestesia. Por fim, hipotetizei que os participantes, em suas operações de auto-organização, se mostrariam plenamente capazes de significar as obras visitadas e iriam desfrutar o Instituto Inhotim como qualquer outro visitante.

Para assegurar a viabilidade da experiência proposta, fui previamente ao Instituto verificar e testar todos os detalhes práticos concernentes à atividade: a estrutura do roteiro de visita, o local para almoço, os horários para a realização de cada atividade e possíveis formas de abordagem aos participantes a partir das interações propostas pelas obras escolhidas. Após os ajustes finais, todas as atividades propostas foram confirmadas no roteiro de visitação.

5.4.2 Visita ao Instituto Inhotim

Como acordado, no dia 28 de Novembro de 2015 deu-se a visita ao Instituto Inhotim. Assim como o ocorrido na experiência piloto na Funarte, fui pessoalmente de VAN à casa de

cada um dos participantes e dos membros da equipe de apoio, de onde seguimos juntos até Brumadinho — cidade próxima a Belo Horizonte — onde se encontra o Instituto Inhotim. Após eu apresentar todos que iriam participar da atividade (os Participantes 1, 2 e 3 já se conheciam da experiência na Funarte, mas esta foi a primeira experiência do Participante 4), reforcei algumas regras de segurança e nossos horários de alimentação e retorno a Belo Horizonte.

Como combinado com a organização do Instituto, chegamos ao Inhotim pontualmente às 10 horas da manhã. Logo na entrada, fomos recepcionados pela supervisora de Arte e Educação, Juliana da Silva. Dando início à visita, eu e os dois colaboradores imediatamente ligamos os gravadores⁸⁶.

Nossa primeira parada ocorreu ainda próximo à recepção, onde encontram-se algumas palmeiras da vasta coleção que o Instituto abriga (aproximadamente 1.4000 espécies, segundo dados do próprio Inhotim). Os participantes tocaram nos troncos, nas folhagens e nos “coquinhos” de algumas palmeiras, ouviram explicações sobre diferentes espécies, sentiram os aromas e fizeram perguntas.

Desta atividade, seguimos para a *Galeria Praça*, onde Silva descreveu a história por traz da feitura do painéis de John Ahearn e Rigoberto Torres. As obras, formadas por esculturas realistas, ficam localizados na parte externa da galeria e retratam personagens e situações reais da cidade de Brumadinho. Na visita, os participantes puderam tocar as obras, experienciando-as também pelo tato enquanto audiodescrevíamos (eu, os colaboradores e Silva) as cenas ali retratadas — constituindo-se ambos, tato e audiodescrição, como atratores no processo de auto-organização percepto-cognitiva dos sujeitos.

Em seguida, fomos para a instalação sonora *Forty part motet*. Localizada em uma ampla galeria, a obra acústica é composta por quarenta caixas de som, de onde se ouve a apresentação do coro da catedral de Salisbury. Quando caminhávamos rumo à *Galeria Cildo Meireles*, passamos e paramos na ponte que passa sobre um dos lagos de Inhotim. A cor esverdeada da água, as enormes carpas laranjas que vivem no lago e a vegetação que cresce ao longo

⁸⁶ Importante destacar que, apesar de os participantes estarem cientes de que toda a experiência estava sendo gravada — tendo eles inclusive assinando um termo de consentimento autorizando a gravação — hora alguma usamos em nossos diálogos as palavras *gravando*, *câmera*, *vídeo* e *gravador*. Tal ação teve como objetivo não lembrá-los do caráter acadêmico da atividade, buscando propiciar aos participantes uma maior espontaneidade ao longo da visita.

das margens foram audiodescritas, contribuindo com mais elementos na construção dos cenários mentais dos participantes.

Ao chegarmos à galeria, visitamos a obra *Glove Trotter* (1991). A interpretação da obra implica o agenciamento de informações sobre circunferências de diferentes tamanhos, cores e tipo de materiais, que encontram-se espalhadas pelo chão sob uma malha de aço inoxidável. De lá, seguimos para a instalação *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio (1967-1984)* — alvo de especial atenção deste trabalho, e que por isso será descrita com maior detalhe no item 5.4.4.

Por fim, seguimos para a obra *Através* (1983 - 1989), em que se encontram dispostos materiais e objetos normalmente utilizados para criar barreiras: desde uma cortina de chuveiro e uma persiana, até uma grade de um cárcere e uma cerca de arame farpado. Estes elementos se encontram simetricamente distribuídos pela galeria sobre um chão coberto de vidro estilhaçado. No centro da obra, está uma imensa bola feita de papel celofane. A experienciação desta obra foi especialmente interativa para o grupo. Ao adentrarem a galeria, os participantes sentaram-se em um enorme banco, em frente às barreiras. Neste momento, mediadores do Inhotim caminharam propositalmente sobre os vidros estilhaçados pelo chão, fazendo barulhos que instigavam os sujeitos da pesquisa — que até naquele momento não sabiam do que a obra se tratava. Tal ação procurou enriquecer o processo de produção de sentido dos participantes, ao envolver a subdeterminação de atratores em operações de auto-organização a partir dos sons que ecoavam no ambiente. Depois de incentivados a pensar sobre as possíveis origens dos barulhos, os participantes ouviram as explicações de Silva e a audiodescrição da obra, puderam manusear alguns dos pedaços de vidro do chão (todos lixados e sem pontas cortantes, para não causar nenhum tipo de ferimento) e pedaços de papel celofane. Em seguida à discussão, os participantes foram convidados a caminhar sobre a instalação, guiados pelos mediadores do Inhotim e colaboradores da pesquisa.

Ao término desta atividade, seguimos para o almoço. Depois de comermos, nos despedimos de Silva e seguimos para a suntuosa árvore Tamboril, um dos ícones do Instituto. Junto a ela, os participantes percorreram a largura do tronco sentindo suas texturas. Para dar uma melhor ideia sobre a altura do tronco, me vali de um imenso banco feito do tronco de uma outra árvore, localizado logo a frente da Tamboril, para estabelecer uma comparação.

Continuando nossa caminhada, fomos (os colaboradores e eu) audiodescrevendo a vegetação e os animais que encontrávamos pelo caminho. Após um longo trecho, nos sentamos em dois bancos de madeira para descansar e espontaneamente começamos a conversar sobre as atividades realizadas ao longo do dia. Achei que aquele seria um bom momento para iniciar o debate de maneira natural, sem a necessidade de formalmente instaurar uma discussão com o grupo. Assim como na obra *Desvios para o Vermelho*, o conteúdo deste debate será analisado mais a frente, no item 5.4.3.

Do debate, passamos pelos famosos fusquinhas coloridos de Inhotim, os quais, além das audiodescrições, os participantes puderam tatear. Caminhamos um pouco mais e chegamos à *Galeria Cosmococa*.

Formada por um conjunto de cinco obras denominada *Cosmococa 5 Hendrix-war*, a galeria é uma das mais interativas do Instituto, trazendo projeções de slides, música e a possibilidade de interagir com colchões, redes de deitar, uma piscina, balões e almofadas; instigando o visitante a vivenciar experiências multisensoriais (atratores na configuração da atualização de espaço fase). As salas com as redes de deitar e os colchões foram especialmente populares no grupo. Já a área da piscina, que tinha o chão bastante molhado, geraram uma certa insegurança entre os participantes, que sequer quiseram se aproximar das bordas. Em contrapartida, foi na sala das almofadas que eles verdadeiramente se soltaram. O chão, feito de uma espessa camada de espuma, extremamente macia, protegia o corpo de se machucar em uma eventual queda. Iniciou-se, então, uma “guerra de almofadas” entre os participantes, que só cessava quando outros visitantes entravam na sala.

Como é possível notar, ao longo das vivências experienciadas na visitação, foram instanciadas diversas situações de interação com as obras de arte e os elementos que compõe a paisagem do Intuito Inhotim, no intuito de configurar atratores na atualização dos espaços fase dos participantes. Após esta atividade, descansamos mais um pouco em uma cantina e seguimos para a VAN, que nos aguardava no estacionamento para retornarmos a Belo Horizonte.

Antes de finalizar o relato da experiência, porém, mostra-se imperativo mencionar a reação (atividade auto-adaptativa) dos visitantes do Instituto quanto à situação de encontrar um grupo de pessoas com deficiência visual em um museu. Ao longo de nosso percurso pelas galerias, as pessoas inevitavelmente paravam para nos observar, alguns se entreolhavam e co-

chichavam. Um visitante chegou a abordar diretamente o Participante 3, perguntando-lhe como era para ele estar naquele espaço, se estava “dando para aproveitar”.

Part 3: Tem um pessoal aqui descrevendo pra gente, tá dando para observar bem.

Visitante vidente: Tá? Dá pra você ter uma ideia?

Part 3: Dá sim senhor!

Interessante pensar as razões que levaram a este tipo de reação na produção de sentido dos visitantes videntes. Afinal, em um espaço com tantos estímulos visuais, “dá pra as pessoas com deficiência visual terem uma ideia” do que está ao seu redor? “Dá para aproveitar” o dia no Inhotim, mesmo com a deficiência visual? Apesar de as obras ali expostas convidarem majoritariamente a uma interação visual ocular, estamos nós tão distantes das ferramentas de acessibilidade a ponto de termos tamanho estranhamento com a presença destes sujeitos em uma galeria de arte? Ou mais, não seria o nosso estereótipo sobre essas pessoas ainda muito próximo ao que o alpinista Nunez (WELLS, 1967)⁸⁷ projetou sobre os habitantes do vilarejo, a ponto de sequer pensamos ser verdadeiramente possível a pessoas com cegueira irem a uma galeria de arte? Tais questionamentos mostram-se fundamentais não só para refletirmos sobre a inclusão de pessoas com deficiência visual em espaços culturais e informacionais, mas também sobre como estes seres humanos, cidadãos cheios de potencialidades, são subestimados e estigmatizados em nossa sociedade.

E talvez por me perguntar a todo momento sobre estas questões, o que mais me tocou em toda a experiência em Inhotim foi a seguinte pergunta, que ouvi do Participante 4: “Flávia, você nos perguntou como era estar aqui no Inhotim, o que estávamos achando da experiência. Mas e para você, como é vir a um museu com um grupo de cegos? Você também se divertiu e aproveitou o dia?”. A pergunta, aparentemente inocente e corriqueira, guarda uma poderosa questão em termos de auto-organização: o ajustamento de espaço semiótico. De pesquisadora e observadora, eu passei a ser interlocutora da experiência. Se nós vivemos juntos a visitação, na qual todos falaram sobre as suas impressões, é natural o Participante 4 querer saber qual seria a minha opinião. E isso, de certa maneira, aponta para um entendimento da atividade de

⁸⁷ Conf. subseção 2.3

audiodescrição em termos de interação entre seres humanos, uma situação de maior igualdade, não de hegemonia do olho em relação àqueles que não enxergam (visão ocular).

A pergunta feita pelo Participante 4 guarda, ainda, outra questão profunda: é possível a um vidente “vir ao museu com um grupo de pessoas cegas” e se divertir? Afinal, não poderíamos nós nos divertirmos todos juntos? Impossível se esquivar do quanto a falta de ferramentas de acessibilidade em espaços públicos e de fruição cultural e informativa vulnerabiliza as pessoas com deficiência visual: além de não terem acesso à informações visuais oculares sobre acontecimentos/objetos/obras artísticas/pessoas, eles são relegados à obrigatoriedade de serem “dependentes” da boa vontade de um vidente para fazer as descrições, corroborando para uma auto-percepção de dependência e incapacidade em relação àqueles que enxergam (ocularmente). Como discutido na sessão 2 deste trabalho, na perspectiva do Modelo Baseado em Direitos (ENFIELD; HARRIS, 2003), a promoção e implementação da acessibilidade não é um gesto de caridade, mas sim de uma premissa básica dentro de uma sociedade democrática, onde todos os cidadãos têm assegurado por lei o direito ao acesso à informação e à cultura. Assim, uma vez mais reitero a necessidade de repensarmos a deficiência enquanto uma característica da nossa sociedade, a partir de todas as barreiras que ainda existem nela e em nós — mesmo com as ferramentas de acessibilidade disponíveis, ainda somos extremamente deficientes em implementá-las.

5.4.3 “O pior é que é top” — debate sobre a visita ao Inhotim

Embora o debate com os participantes tenha acontecido após a visita à *Desvios para o Vermelho*, optei por apresentar primeiro as discussões que ocorreram nesta interação, já que elas apresentam um panorama geral de toda a experiência em Inhotim sob a perspectiva dos participantes. As análises que concernem à obra de Cildo Meireles serão apresentadas no item 5.4.4.

Como na experiência na Funarte, o espaço semiótico da visita à Inhotim instanciou-se tanto no contexto de uma pesquisa acadêmica (Domínio Semântico da Ciência), quanto o fato de esta experiência se realizar no ambiente de uma galeria de arte (Domínio Semântico Estético). Como poderá ser notado, no debate, o Domínio Semântico da Ciência mostrou-se mais

saliente, ao passo que na visita à obra *Desvios para o Vermelho* houve a prevalência de uma instanciação dos processos de significação no Domínio Semântico Estético.

Logo no princípio do debate, foi possível notar o impacto positivo da estratégia adotada para o recrutamento dos participantes. Como muitas vezes há por parte das pessoas com deficiência visual uma certa resistência a visitar museus e galerias de arte, principalmente em decorrência das poucas ferramentas de acessibilidade que eles oferecem, o fato de os participantes terem me conhecido por indicação de um amigo em comum fez com que eles ficassem mais abertos à proposta da visita.

Part 4: Pra te ser sincero, eu confesso que eu vim com um certo preconceito, não vou mentir não. Porque eu vim assim: ‘ah não, eu vou lá por causa do projeto da Flávia’. (risos)

Part 3: Eu não vou negar isso também não.

Pesquisadora: Então eu agradeço essa consideração de vocês.

Part 4: Eu vou lá pra dar uma moral pra Flávia, porque esse trem vai ser uma ‘merda’! [risos] Vai ser aquele monte de trem dentro do vidro pro cego [risos]. Mas eu falei ‘eu vou porque é um projeto bacana’. Só que está sendo bacana! Tá dando pra divertir bem. (...) Tá sendo bacana, deu pra gente sentir os trem, deu pra gente perceber as coisas. Porque museu é um saco. Eu odeio museu! Odeio! Odeio! Odeio! O primeiro museu que eu vim que eu estou começando a gostar é esse aqui, pra te ser sincero.

Pesquisadora: Mas você acha que isso é por causa das obras, porque ninguém nunca fala [das obras]?

Part 4: Ah, porque geralmente eu não quero nem saber, aqueles trem abstrato! O cara pega um pincel, rabisca para um lado e pro outro e fala que é trem abstrato! [risos] Mas é verdade! Eu não gosto desse trem não. Aí eu vim com os maiores preconceitos do mundo. Falei: ‘eu vou lá pra ajudar a Flávia!’

No contexto da auto-organização do Participante 3 e do Participante 4 no espaço semiótico básico, é possível notar que os participantes inicialmente instanciaram a visita ao Inhotim no Domínio Semântico da Ciência: “eu vou porque é um *projeto* bacana”. Porém, como poderá ser observado a partir de outras declarações citadas logo abaixo, as estratégias adotadas ao longo do planejamento repercutiram positivamente para amenizar esta instanciação no desenrolar das atividades em Inhotim: a elaboração do roteiro de visita nas galerias, as formas abordagem dos participantes, a parceria com o Educativo e a maneira como audio-descrevemos as obras *in loco* foram alvo de intensa preparação e se mostraram fundamentais

para que a experiência se instanciasse de maneira mais veemente no Domínio Semântico Estético, propiciando a interação dos participantes com as obras de arte e confluindo para que eles se sentissem mais a vontade ao longo da visitação. No trecho abaixo, podemos identificar a emergência destas operações de auto-organização no espaço semiótico:

Colaborador A: Mas Participante 3, o que está diferente hoje que está mais interessante?

Part 3: Tá mais descritivo, talvez, entendeu?

Part 4: Tá mais espontâneo. As pessoas não estão forçando para fazer o cego entender um trem.

Part 3: Quando tem um cego só, nossa senhora! Aí eles perguntam para o vidente ainda: ‘Ele entendeu?’,’ ‘Ele está conseguindo?’.

Part 1: Tecla SAP: ele falou que entendeu.

A imposição de “entender” uma obra, como se houvesse apenas uma chave de interpretação, e que necessariamente passa por uma questão visual ocular, opõe-se à perspectiva de organismo como um SAC adotada neste trabalho. Ao estruturar um roteiro que permitisse aos participantes outras formas de interação com a obra que não somente a audiodescrição, foi possível propiciar um ambiente instigante aos participantes, onde eles pudessem construir seus próprios significados a partir de suas vivências. Fugir a este enquadramento, que ressalta o processo de auto-organização criativo do organismo, é reforçar o estigma de que pessoas com deficiência visual “não conseguem” construir significado sobre as imagens visuais oculares. Ou ainda pior: como relatado pelos Participantes 3 e 1, eles sequer são dignos de serem perguntados sobre suas próprias impressões — os videntes se dirigem a outro vidente para perguntar se a pessoa com deficiência visual “entendeu” ou não o que está acontecendo ao seu redor. A tecla SAP (Second Audio Program, ou Segundo Programa de Áudio, em tradução livre) a que o Participante 1 se refere está presente no controle remoto de televisões analógicas, e permite a quem está assistindo a um filme, por exemplo, escolher se quer ouvir o som original (geralmente em outra língua) ou dublado, ou mesmo a acessar a audiodescrição. No contexto em que este excerto se insere, o que o Participante 1 parece ressaltar é que o vidente muitas vezes é visto como o “intérprete” ou o “tradutor” da pessoa com deficiência visual que, não sendo capaz de decodificar informações visuais oculares com seu olho, não fosse capaz de falar a “nossa língua” (de videntes). Mostra-se novamente necessário, pois, retomar as indagações de Wittgenstein: *“não poderemos nós imaginar homens que não têm nossos*

conceitos de cor, mas que têm conceitos, de tal forma próximos dos nossos, que também lhes chamaríamos conceitos de cor?” (WITTGENSTEIN,1977, p.31).

Ainda sobre a dinâmica em Inhotim, ao falarem sobre a satisfação com as vivências ao longo da visita, os participantes apresentaram contrapontos de experiências realizadas em outros espaços culturais. Estes contrapontos mostraram-se bastante interessantes, sobretudo para se pensar sobre as políticas de acessibilidade nestes espaços.

Part 1: Era ‘ótimo’ quando eu ia a Ouro Preto e a Mariana, com estas excursões de escola. Chegava lá, eu andava tanto que depois que eu cresci eu parei de ir nestas excursões. Eu ficava em casa dormindo. Chegava lá, ‘Pode tocar nisso?’ ‘Não!’ ‘Pode tocar naquilo?’ ‘Mas aqui tá dento do vidro, Participante 1, tá dentro do vidro!’. Aí eu ia andando. Fazer o que? Fazia nada! Aí, nas últimas excursões que eu tive para estes lugares, eu ficava em casa dormindo.

Part 3: Ouro preto é ‘do piru’ mesmo!

Colaborador A: ‘Do piru’? O que é isso?

Part 3: Terrível pra cego!

Part 1: Você só sobe ladeira, desce ladeira, entra em museu e *não pode ver nada*.

Part 3: Eu fui algumas vezes com meu pai.. aliás, assim, é um grande lance de cego com família. Normalmente programa com família que vidente faz, não agrada muito a gente.

Part 1: Pois é, minha mãe tentava descrever pra mim, sabe? Ela descrevia até bem. Mas depois com o tempo... mesmo assim eu ficava entediado. Porque não tinha um negócio pra gente interagir.

Part 4: Esse trem de descrever e descrever, depois dá uma preguiça de ouvir a descrição.

Part 3: Você vai só ouvido a pessoa falando, tem hora que aquele negócio vai dando um sono...

Part 1: Aqui a gente interagiu, entrou em algumas obras, mas lá [na outra experiência] não tem como você interagir. ‘Tá tudo dentro de vidro’, ‘dentro de não sei o que’. (grifos meus)

Mesmo que de maneira inconsciente, no excerto acima o Participante 1 parece aludir à nossa capacidade para visão interior. Ao relatar que, quando em visita a museus onde não há a interação com obras de arte que não seja por visão ocular — ou seja, “*não pode ver nada*” — o Participante 1 aponta para um entendimento sobre o “ver” que coaduna-se com a ideia aqui defendida quanto a nossa capacidade de construção de cenários mentais que, no caso mencionado, torna-se impossibilitado não por uma questão cognitiva, mas pela falta de atratores

(como a audiodescrição e a possibilidade de tocar as obras) que instanciem o processo de auto-organização na construção destes cenários.

Além disso, no diálogo acima, podemos averiguar o quanto a falta de acessibilidade propicia que pessoas com deficiência visual acabem por criar uma visão negativa sobre espaços culturais, gerando um ciclo bastante comum e perigoso: o espaço não oferece ferramentas de acessibilidade, por isso a pessoa com deficiência visual não vai ao espaço; e como a pessoa com deficiência visual não vai ao espaço, seus administradores não se preocupam em disponibilizar ferramentas de acessibilidade. Como bem destacaram os participantes, temos também que a própria forma com que as ferramentas de acessibilidade são disponibilizadas impactam na experiência dos sujeitos: a possibilidade única de interação por meio da audiodescrição (seja ela feita de maneira “institucional”, fornecida pelo espaço, ou “informal”, estruturada por familiares e amigos) acaba por algumas vezes se tornar enfadonha aos sujeitos, já que não promove interações que estimulem outros sentidos (que propiciam novas configurações no que diz respeito a atratores).

Outra questão importante a se destacar é que a existência de ferramentas de acessibilidade, por si só, não garante que todas as pessoas com deficiência visual julguem as experiências em um museu como agradáveis e prazerosas. Como bem disse o Participante 2:

Mas eu acho que também não pode restringir a questão do cego, porque antes de ser cego a pessoa tem um gosto. Cada um tem um gosto.
(Participante 2)

Essa observação esclarece algo bastante fundamental, mas que muitas vezes é esquecido quando pensamos políticas de inclusão: oferecer ferramentas de acessibilidade (de qualidade) não garante a presença ou a satisfação plena deste público nos espaços culturais porque, como todo ser humano, cada indivíduo possui suas preferências quanto ao lazer, cultura e entretenimento. Como bem disse o Participante 2, “cada um tem um gosto”, e esperar que pessoas com deficiência visual gostem de uma experiência artística unicamente porque ela é acessível é um equívoco (recorrente). Desta maneira, quando do planejamento das políticas de inclusão, o objetivo principal dos administradores, proponho, não deve ser o de obter a satisfação unânime ou a presença maciça deste público nos espaços. Isso é uma consequência da implementação da política de acessibilidade, que pode ocorrer ou não, devido à inúmeros fa-

tores. Como estratégia, defendo nos guiarmos sempre por uma postura democrática e cidadã, onde possibilitaremos a inclusão desta parcela da população a bens culturais e informativos por uma questão de cumprimento de direitos. A meu ver, este é um posicionamento justo e respeitoso tanto com os espaços culturais, quanto com o público com deficiência visual.

Prosseguindo no debate, em um determinado momento, a experiencição de cores foi discutida de uma maneira mais direta, onde foi possível perceber que, por mais que exista uma resistência inicial para se tratar do assunto, a interpretação de cores revela-se importante no processo de significação do ambiente.

Part 3: Eu acho que a cor, pro cego, significa muito pouco. Quase nada!

[...]

Pesquisadora: Mas olhem só, igual vocês falaram [na visita às obras], a cor talvez não seja essa primeira coisa, mas... Lá dentro [da galeria] vocês falaram, por exemplo, de morte, de sangue.

Part 4: Mas é o contexto que a sociedade passou pra gente e a gente enraizou isso na mente. *Não é porque a gente vê.*

Part 3: Não é o contexto do cego.

Part 4: É o contexto que a sociedade passou pra gente.

Pesquisadora: Mas vocês são sociedade igual a gente. Você acha que a leitura do vermelho é a mesma para todas as culturas?

Part 4: Não! *Porque se a sociedade tivesse criado que o branco era morte e o preto era paz você iria sentir assim. Então o contexto social que implica.*

Part 3: O preconceito começa quando a pomba da paz é branca e a galinha de macumba é preta.

Part 4: É mais ou menos isso mesmo. Se a sociedade definisse que a pomba era macumbeira e a galinha era da paz, a gente ia entender assim. *Então é um contexto social que influencia nas percepções e nos sentimentos humanos.* (grifos meus)

No diálogo acima, é possível notar uma clara instanciação no Domínio Semântico Cultural, D2 — que diz respeito ao horizonte coletivo formado por grupos de seres humanos, permeado por comportamentos práticos e simbólicos. Porém, apesar de vivemos em sociedade e, por meio de nossas interações, co-construirmos uns com os outros as interpretações de nossas experiências, há que se pensar se o valor (ZLATEV, 2003) de relevância de cor na construção do espaço é a mesma para aqueles que possuem e para aqueles que não possuem “visão ocular”. Ou ainda, embora não seja possível descartar a possibilidade de existirem di-

ferenças no valor de relevância atribuído a cores entre aqueles que enxergam e não enxergam (ocularmente), me pergunto se, na verdade, esta não seria uma variação que concerne naturalmente aos diferentes sistemas de valores dos sujeitos, sejam eles videntes ou não. Tal questão precisa ser melhor explorada em estudos comparativos envolvendo videntes e pessoas com deficiência visual, mas me arrisco a dizer que, à primeira vista, essa é uma relação que parece se dar menos por uma diferença entre a presença ou ausência da visão ocular, e mais por uma questão nos critérios de relevância dos sujeitos que calibram a experiência, em uma determinada situação semiótica. Justifico tal impressão por desconfiar que o diálogo que segue não causaria estranhamento se ocorresse em um grupo de videntes⁸⁸:

Part 3: É igual ele falou, a cor é pra gente mais um complemento. Pra gente saber como é que é a descrição daquilo para as pessoas, como é que as pessoas veem. Acho que a cor para o cego é mais complementar, pra contexto mesmo. Mas assim, é necessário saber, entendeu? Mas não é primordial. É um conceito secundário.

Part 2: Eu acho que é isso mesmo que o pessoal falou, que os meninos comentaram mesmo. Mas também que não fique uma coisa... Porque a gente também está inserido num contexto social, não tem muito como fugir disso. Não é aquela coisa que fica totalmente inútil não. Mas também é... é complementar mesmo.

Colaborador A: Inútil é uma palavra meio forte, vocês não acham não?

Part 2: É, que eu falo assim... Eu não sei se é inútil, não é uma coisa que não seja necessária. Como que eu explico?

Part 1: Eu acho que você acha forte porque você usa muito a cor. Pra gente ela é inútil.

Part 4: É inútil porque não é útil.

Part 2: Eu falo assim, é questão secundária mesmo. Não que seja uma coisa totalmente desnecessária, porque é necessário. Porque senão vai ficar muito disforme do contexto social.

A questão da “inutilidade” das cores foi melhor explicada pelos participantes no trecho que segue abaixo:

Part 4: Eu acho que talvez [a cor] é importante porque vocês enxergam. Agora, *pra gente não tem valor nenhum. A gente é muito mais de textura, muito mais de sons, muito mais de formas.* Por isso que eu não gosto de abstrato. Trem abstrato, pra mim, é o trem mais ridículo

⁸⁸ E que, obviamente, acontecesse sem a referência explícita à cegueira.

e estranho do mundo. A gente nunca vai entender. *Porque a gente tenta trazer essas figuras do quadro para o nosso cotidiano.* E eu costumo comparar: você já leu um livro sobre um lugar que você nunca visitou? Você tem uma tendência ali de *criar suas próprias formas* daquela cidade, *you create* determinada fisionomia para determinado personagem. *Se é assim ou não é, só Deus sabe! Você vai imaginar de um jeito, o Colaborador A de outro, o outro de outro e o cego também de outro. Nunca nós vamos chegar num consenso...* Faz um teste que eu acho que vai ser interessante pra sua pesquisa. Pede três videntes para lerem um livro narrando lugares abstratos. Sei lá, Peter Pan, uma coisa do tipo assim. E pede para ele descrever os personagens. Você vai ver que vai sair algo totalmente diferente. E assim é o cego. *A gente pega aqueles contextos que tendem a ser abstratos pra gente, justamente por não conhecer, e tenta contextualizar dentro do nosso cotidiano. Então, cor pra gente, pelo menos pra mim, é um trem meio inútil.*

Part 1: É inútil!

Part 4: É inútil assim, a gente sabe, por exemplo, algumas combinações. Tem que ter noção de alguma coisa porque a gente vive em sociedade. Por exemplo, de branco, de preto, de combinação de vestuário, de roupa. A gente tem que ter esta noção, mas é um contexto social que foi implementado no nosso cérebro, não é uma concepção que a gente formou por si próprio. (grifos meus)

Como podemos perceber, no que diz respeito ao processo de auto-organização realizadas pelos participantes, há aqui a construção de que cores não são úteis para aqueles que não enxergam de maneira ocular porque elas seriam construções abstratas, ou bem mais abstratas do que para aqueles que enxergam. Ao enumerar alguns dos atratores que normalmente embasam seu processo de auto-organização no ambiente — “A gente é muito mais de textura, muito mais de sons, muito mais de formas” — o Participante 4 acaba por associar cores apenas a um *input* ocular, sendo por isso considerado inacessível a ele. Porém, é exatamente a partir das experiências daquele organismo, com base nestas texturas, sons e formas que cores podem ser construídas e interpretadas por pessoas com cegueira congênita. E essas operações ficam ainda mais claras quando o Participante 4 cita o exemplo da construção de personagens de um livro, evidenciando, inclusive, como este processo criador não diz respeito apenas ao cego, mas é constitutivo da nossa espécie — “Você vai imaginar de um jeito, o Colaborador A de outro, o outro de outro e o cego também de outro”. Essa perspectiva, integralmente alinhada à noção de uma organismo como um SAC, reitera a noção sobre o ver enquanto visão interior no processo de construção de significado — “Você tem uma tendência ali de criar suas próprias formas daquela cidade, você cria determinada fisionomia para determinado persona-

gem. Se é assim ou não é, só Deus sabe!”. Ou seja, as operações de auto-organização, necessariamente criativas, são comuns a todos nós, mas a sua emergência se difere a partir das experiências e interações de cada indivíduo. Como exemplo dessas emergências, o Participante 4 referencia que (em seu processo de auto-organização) as cores são por ele organizadas sob a lógica de uma escala:

Part 4: Eu uso muita roupa fluorescente pra sair. Eu tenho uma noção de combinação, se eu precisar de uma coisa neutra e tal. Mas é igual eu estou falando, isso é um contexto que a sociedade pôs na cabeça da gente, porque a gente, por si próprio, não teria este conceito.

Colaborador A: Mas nós temos estes conceitos também. Eles foram colocados na cabeça do vidente da mesma forma. (...) Foram coisas que nós aprendemos assim como vocês aprendem, não é nada diferente.

Part 4: Só que a gente coloca a cor como se ela fosse um número, assim: de zero a dez, dez é preto e zero é branco.

Esta gradação na classificação das cores, que vai de uma noção de “luz” até “não luz” (escuridão), se aproxima da proposta apresentada por Berlin e Kay (1969)⁸⁹, em que os autores discutem esta dicotomia como a principal estratégia de classificação de termos de cores nas diferentes línguas. Ou seja, mesmo sem enxergar as cores de maneira ocular, esta mesma classificação parece estar presente, ao menos nas construções do Participante 4. Como ele mesmo parece problematizar, os parâmetros construídos socialmente não se restringem a uma percepção do olho, mas se comportam como *frames* de relevância instanciados em D2 — Domínio Semântico Cultural — que calibram nossas experiências de cores independente do nosso pontencial de visão ocular — ou seja, funcionam como uma espécie de atratores culturais.

Por fim, quando ainda falava da questão de que a cor é “inútil” para quem não enxerga ocularmente, o Participante 4 faz uma observação bastante interessante:

Pesquisadora: Quando a cor é importante pra vocês?

Part 4: Quando alguém fala pra gente.

Pesquisadora: Quando alguém fala para vocês a cor fica importante?

Part 4: É.

⁸⁹ Conf. subseção 5.1.

Temos, então, que quando um sujeito discursivamente referencia cores (em uma clara operação de atenção compartilhada), elas se tornam importantes no espaço semiótico, sendo por isso objeto de atenção dos interlocutores. Esta declaração reforça ainda mais a necessidade de repensarmos profundamente o estigma sobre o processo de construção de cores por pessoas com deficiência visual. Se o sujeito, que não pode ver ocularmente, não é estimulado a falar sobre cores em suas interações (por as pessoas acharem que cores não são importantes para ele), ele poderá não estruturar, de maneira plena, construções e conceitos sobre cores da maneira como é plenamente capaz. Novamente, a deficiência aqui não diz da ausência da visão ocular em si, mas sim de um arranjo social que cria barreiras e impede o pleno desenvolvimento dos cidadãos. É preciso estarmos atentos a isso.

Apesar da dinâmica natural de um debate tenha propiciado que as discussões se instanciassem no Domínio Semântico da Ciência, influenciando em parte a espontaneidade das respostas, esta experiência mostrou-se interessante por oportunizar que os participantes falassem de suas impressões quanto às vivências no Inhotim e também um pouco de suas construções envolvendo cores. Passemos agora a análise da principal interação planejada para esta visita, a obra *Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, de Cildo Meireles.

5.4.4 Desvios para o Vermelho

Dentre o rico acervo que o Inhotim dispõe, uma instalação foi alvo de meu especial interesse — *Desvios para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio*, do artista Cildo Meireles. A escolha desta instalação para a realização da experiência se deve à primazia da cor (vermelha) no processo de auto-organização e significação dos sujeitos sobre o ambiente. Além disso, os participantes puderam tocar todos os objetos expostos, propiciando que eles espontaneamente colocassem em cena suas respectivas noções sobre a obra referenciando cor.

Concebida em 1967, a obra encontra-se exposta em Inhotim desde 2006 e sua exibição possui caráter permanente no museu. A instalação é composta por três ambientes: *Impregnação, Entorno e Desvio*. No primeiro ambiente, a interpretação do sujeito implica o agenciamento de uma variada gama de informações sobre o vermelho, já que ele “impregna” móveis, objetos e obras de arte⁹⁰.

⁹⁰ Aqui novamente me permitindo a alusão à perspectiva do senso comum de que os objetos “têm” uma cor.

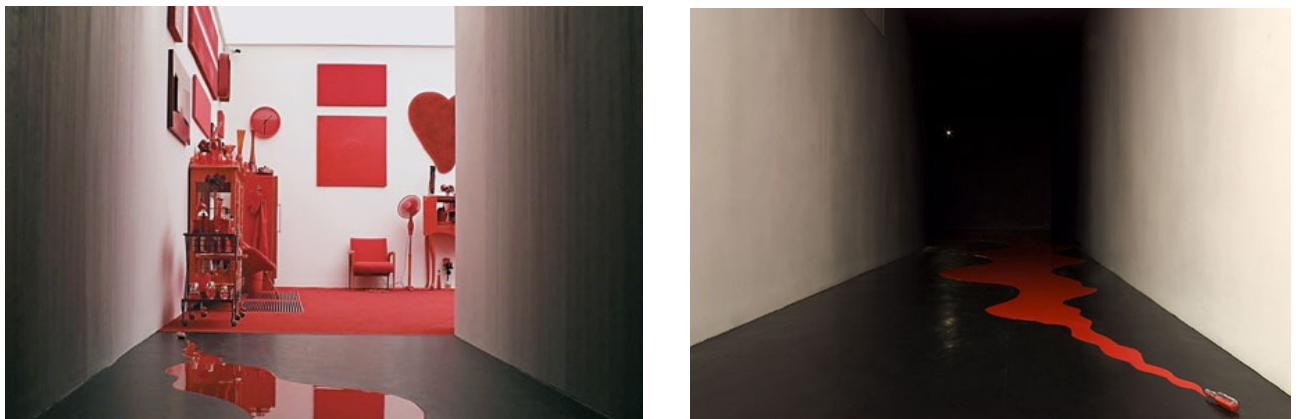
Figura 14 — Impregnação



Fonte: site Instituto Inhotim

O segundo ambiente, *Entorno*, é formado por um corredor de piso preto, com um pequeno frasco caído no chão, por onde escorre a representação em alto relevo de um líquido vermelho.

Figura 15 — Entorno



Fonte: site Uol e Blog Aqui Vai Uma Dica

Seguindo pelo corredor, chegamos ao terceiro ambiente, *Desvio*. Nele, há uma única iluminação, que se encontra sobre uma pia branca, cuja torneira derrama um líquido vermelho de maneira constante.

Figura 16 — Desvio



Fonte: Blog RVB

A estratégia de colocar os sujeitos em uma situação onde a cor se configura como elemento crucial na construção do espaço mostrou-se bem sucedida — ao longo da visitação, as referências dos participantes ao vermelho se deram de maneira espontânea, sem a necessidade de fazer uma pergunta explícita para que a cor fosse referenciada dentro daquele contexto de interação. As questões foram apenas retomadas algumas vezes por mim, pelos colaboradores e pelo Educativo para que os participantes esclarecessem ou discutissem melhor os pontos por eles levantados. Logo ao começarmos nossa visita à obra, ainda no ambiente *Impregnação*, iniciou-se um interessante diálogo:

Part 4: Deixa eu te perguntar um negocinho. Vou viajar um pouco aqui agora. Mas porque a gente sabe que *o símbolo das revoltas anti-militarismo são marcadas pelas cores vermelhas. Foices e cores vermelhas*. Isso tem alguma coisa a ver com o tema da sala? Por causa dessa *luta vermelha*, que era o símbolo...

Educativo: Do esquerdismo, por exemplo.

Part 4: Isso!

Educativo: Olha, falar “O Cildo fez a sala vermelha em referência a esquerda contra direita”, talvez diretamente assim, não. Mas, vamos lembrar do que a gente estava conversando quando a gente chegou na galeria do Cildo. Ele é um cara que fez muitas obras na década de 70, exatamente no período da ditadura. E uma das coisas que aconteceu, que fez com que ele construísse ou finalizasse essa obra, foi a morte de um colega dele, que também era um artista na época. O que eles fizeram? Como você não podia ficar denunciando muito, sabiam que

tinha sido os militares, eles foram lá e escreveram com sangue o nome do cara. Aí a polícia vinha e apagava. Aí eles escreviam de sangue em outro lugar. Aí a polícia vinha e apagava.

Pesquisadora: Nas paredes da cidade?

Educativo: É. E aí ficou essa corrida de gato e rato: os artistas denunciando, de vermelho, com sangue, e a polícia indo atrás, porque não podia ter a denúncia. Então foi quase que o contrário, né? Eles denunciando a polícia, e a polícia saindo deles. O que mais tem este simbolismo vermelho?

Consultor: *Paixão, mas eu acho que não caberia aqui.*

Part 4: Eu acho que seria mais *protesto* mesmo. (grifos meus)

Mostra-se interessante iniciarmos nossa reflexão sobre este diálogo nos perguntando as razões que levaram o Consultor, no contexto desta interação, a considerar a paixão como uma predicação inapropriada ao vermelho. Em seu processo de auto-organização, ao tocar os objetos da sala e ouvir a sua audiodescrição (atratores), o Consultor também foi construindo o vermelho na interação com o Educativo e com o Participante 4. Ao ser interpelado pelo Participante 4, o Educativo destaca um trecho da biografia de Cildo Meireles, autor da obra, enquanto Participante 4 predica o vermelho como luta e “revoltas antimilitaristas”. Do ponto de vista referencial, ao falar do vermelho, as construções do Participante 4 se dão a partir de uma perspectiva metafórica: vermelho é luta, vermelho é revolta, vermelho é protesto. Tais construções podem, também, ser consideradas metonímicas, na medida em que os movimentos de esquerda valem-se da cor vermelha para se representar, principalmente o Comunismo (“*Foice e cores vermelhas*”). Assim, temos que em seu processo de auto-organização no espaço semiótico instaurado, o Consultor julga a predicação paixão (metafórica: vermelho é paixão), já construída em seu repertório, como inadequada ao contexto, evidenciada por ele em “mas eu acho que não caberia aqui”.

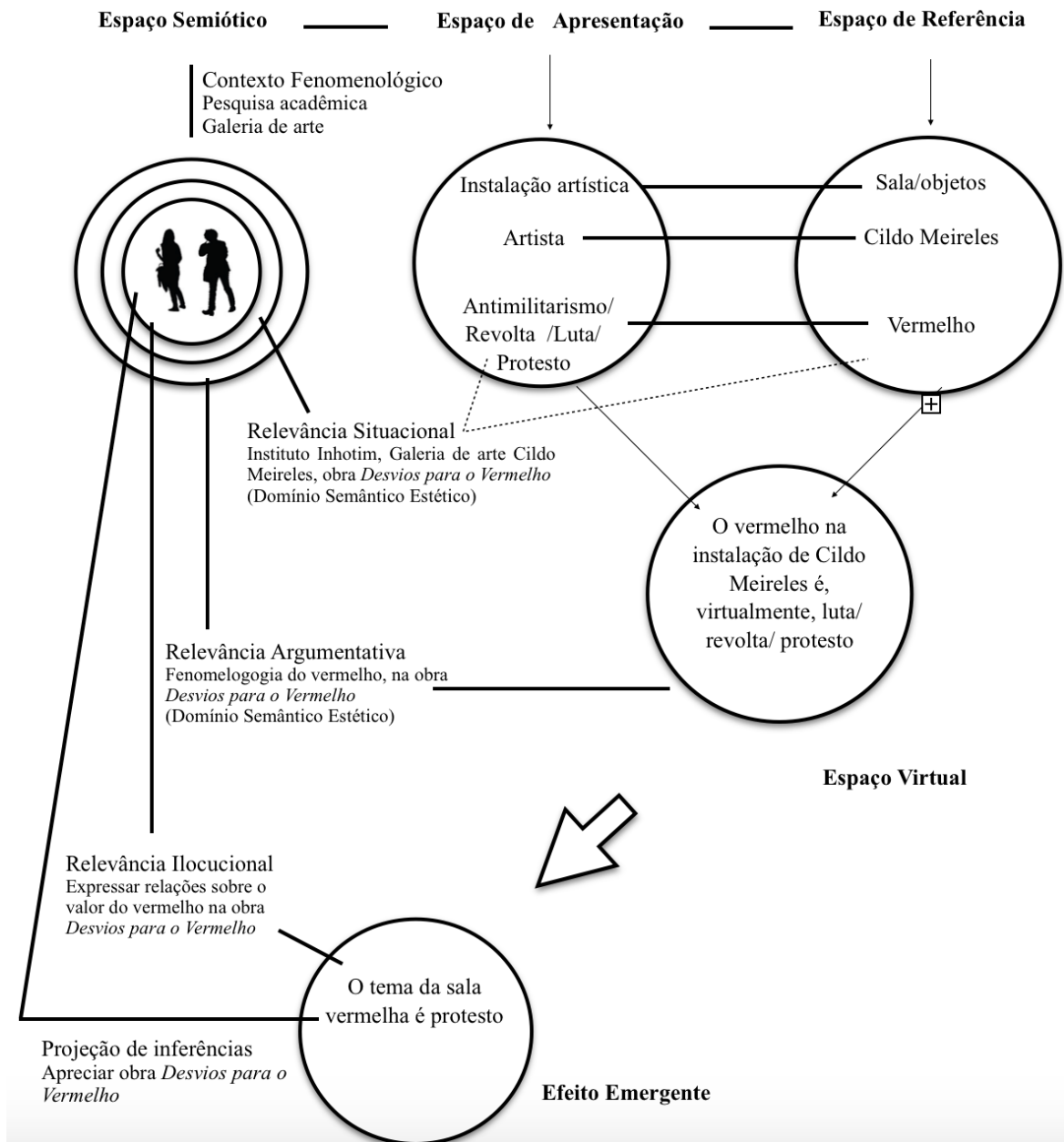
Na sequência, podemos observar um processo de auto-organização do Participante 4 a partir desta fala do Consultor. Construindo suas significações valendo-se de construções presentes em seu repertório, das informações obtidas na interação com a obra (audiodescrição e interação tátil) e das interações com os demais sujeitos presentes na sala; ao dizer “Eu *acho* que seria mais protesto mesmo”, o Participante 4 instaura um espaço de crença, justamente para se opor a uma possível predicação do vermelho como paixão, instanciado pelo Consultor. Além disso, ao dizer “mesmo”, o Participante 4 parece retomar suas construções prévias em

que ele referenciou o vermelho — revolta, luta, antimilitarismo — e usa a predicação “protesto” para reforçar este seu posicionamento.

Temos, então, que no processo de significação do Participante 4 na obra *Desvios para o Vermelho*, parece prevalecer a relevância situacional do Domínio Semântico Estético, instanciado pela visita à galeria de arte em Inhotim. Mesmo que os objetos da sala onde a visita ocorre sejam típicos de uma casa/um lar, o Participante 4 está consciente de que tais objetos compõe uma obra artística de autoria de Cildo Meireles, e não a mobília de uma casa qualquer. Tal instanciação pode ser ainda mais evidenciada quando, em seu processo de auto-organização, o Participante 4 pergunta ao Educativo sobre o “tema” da sala — talvez porque ele entenda que toda obra de arte pressupõe uma intencionalidade do artista, entendimento este que não se mostra comum quando visitamos a casa de uma pessoa pela primeira vez, por exemplo. Ou seja, o que o Participante 4 de fato quer conhecer é o tema da sala tendo em vista o vermelho.

Podemos pensar, então, que no processo de auto-organização do Participante 4, o Domínio Semântico Estético se configura também como *frame* de relevância argumentativa (“calibrando” seu processo de integração conceptual), emergindo a fenomenologia que ele atribui ao vermelho na obra *Desvios: o vermelho na instalação do Cildo Meireles é, virtualmente, luta/revolta/protesto*. Desse espaço mescla, é possível pensar, como efeito de sentido, algo como *O tema da sala vermelha é protesto*. Vejamos como ficam estas relações em termos de uma representação esquemática possível a esta interação:

Figura 17 — Rede de Integração Vermelho é Protesto



Fonte: Elaborado pela autora

Seguindo na visitação, temos o seguinte diálogo entre o Colaborador A, o Participante 3 e o Consultor com deficiência visual.

Colaborador A: E aí tem suporte de durex vermelho, porta lápis vermelho, grampeador vermelho, livros vermelhos, porta retrato vermelho.

Part 3: *Tudo bem simbólico, mesmo.*

Colaborador A: Sim. Mas simbólico do que? Que que você acha?

Part 3: Ah, do que ela explicou ali mais ou menos.

Colaborador A: Isso é uma caneta, Consultor.

Consultor: Tem um coração!

Colaborador A: Sim! Bem brega! Do seu lado esquerdo, Consultor, tem um aquário.

Consultor: Vermelho?

Colaborador A: Vermelho! Os peixinhos são vermelhos.

Part 3: *É estranho*, sei lá.

Consultor: Imagina se fosse o seu quarto, todo vermelho, cadeira vermelha.

Part 3: *Tudo numa cor só*, né?

Colaborador A: Mas por mais que seja uma cor só, eles escolheram o vermelho, o artista escolheu o vermelho.

Part 3: *É que é uma cor forte*, assim.

Colaborador A: Sim, mas se você for pensar que... tipo, ela não é só forte.

Part 3: *Ela é mais significativa*.

Colaborador A: É! Os quadros na parede são vermelhos. As fotos elas foram...

Part 3: Pintadas.

Colaborador A: De vermelho, sim. Os livros nas estantes são vermelhos, o ventilador, o telefone, o lustre, a gaiola do passarinho.

Part 3: Nossa Senhora! (risos) (...)

Colaborador A: Mas porque você falou “Nossa Senhora!” quando eu falei que tudo é vermelho?

Part 3: É mais figura de linguagem mesmo.

Colaborador A: (Risos) Sim, mas...

Part 3: *É porque é espantoso, assim, tudo vermelho*.

Colaborador A: É o que?

Part 3: É espantoso, assim, tudo... Quando você chega em um lugar, por exemplo... No caso o Educativo ali explicou, mas se ele não tivesse falado o porquê que era, *seria espantoso você estar em um lugar todo de uma cor só*. Aí você solta o ‘Nossa Senhora!’ mais como figura de linguagem mesmo. (grifos meus)

Como podemos observar, a categorização estética sobre um ambiente “inteiramente vermelho” causou estranhamento ao Participante 3. À primeira vista, essa reação parece um tanto quanto inesperada para quem nunca enxergou cores (de maneira ocular), mas em uma perspectiva de organismo como um SAC, dotado da capacidade para visão interior, tal emergência evidencia um processo de auto-organização perfeitamente possível e natural. Na interação com o Colaborador A, o Participante 3 predica o vermelho como “simbólico” e “significativo”, e diz que, fora de uma galeria (Domínio Semântico Estético), “seria espantoso você estar em um lugar todo de uma cor só”. Em seu processo de significação, o vermelho mostrou-se como um elemento importante para a construção sobre o ambiente, ou melhor dizendo,

uma categoria estética sobre a organização do espaço que emerge como esteticamente incomum dentro do repertório formado a partir das experiências anteriores do Participante 3 — “É porque é espantoso, assim, tudo vermelho”.

Após a experiência em *Impregnação*, o grupo seguiu para *Entorno*, onde pôde tocar o pequeno frasco no chão e também o material que representa uma poça vermelha. Ouvindo as indicações do Educativo, os participantes seguiram, então, para *Desvio*.

Educativo: E agora? Estranho, né? Uma pia, meio torta, toda manchada de vermelho, caindo um líquido vermelho.

Part 4: *Isso pra mim é a morte.* Começa na verdade com uma garrafa pequena, que vai aumentando, vai aumentando, quando vê, retrata a morte de uma população.

Pesquisadora: Como assim? Fala mais?

Part 4: Na verdade, *you começa sangrando aos poucos, aquelas situações que oprimem uma determinada sociedade*, então você começa sangrando aos poucos. É um ferimento, outro ferimento, outro ferimento a ponto de você conseguir...

Part 3: É um ciclo de devastação.

Part 4: É, a ponto de você conseguir matar a sociedade. Tanto é que aqui fica escuro e preto. *Geralmente o preto representa a morte.*

Consultor: Tá derramando.

Part 4: É, estão *derramando o sangue*. Começou derramando pouco sangue e agora...

Part 3: Naquele vidro pequeno ali atrás e foi, foi, foi.

Part 4: É.

Educativo: E pensa só, nesse lugar super escuro, tem uma luzinha que está só em cima dessa pia branca, manchada de vermelho.

Part 4: É a famosa última luz no fim do túnel. Ou seja, as pessoas que estão morrendo, derramando sangue pra tentar mudar a situação. É a última luz. (grifos meus)

No diálogo, temos a participação da Pesquisadora, Educativo, Participante 3 e Participante 4, evidenciando o quanto o processo de interação é complexo e pressupõe a muitas integrações possíveis. Nesta análise, irei me concentrar apenas em uma questão apresentada no processo de auto-organização do Participante 4. Ele, que em *Impregnação* construiu uma ideia de vermelho ligada à protesto e às lutas de movimentos esquerdistas — como o anti-militarismo —, em *Desvio* associa o líquido vermelho da pia e do frasco à sangue, feridas e “situações que oprimem uma determinada sociedade”. Nesta construção do Participante 4, a pia e o frasco tornam-se a própria sociedade, que sangra pelo ambiente escuro que, no processo de

significação do Participante 4, representa morte. Ao ser informado pelo Educativo sobre a luz que ilumina a pia, ele parece retomar recursivamente a noção de protesto e lutas esquerdistas, e a aponta como “última luz no fim do túnel”, ou seja, os movimentos de resistência que “querem mudar a situação” de opressão. Tal questão evidencia o quão rico e criativo é o processo de auto-organização do Participante 4, ao se valer de suas próprias experiências/repertório para significar as coisas do mundo. O diálogo continua:

Pesquisadora: Como é para vocês estar em um ambiente que é todo vermelho? Porque muita gente fala das cores para vocês, mas como é estar em um ambiente que é todo vermelho?

Part 4: *A gente fica mais no simbolismo.* Porque pelo menos pra mim que sou cego total, a gente não tem esta noção de cor, mas com a descrição *a gente acaba entendendo o momento...*

Educativo: O ambiente, o que está acontecendo.

Part 4: E buscar refletir o que aquela cor reflete. Porque as cores, elas na verdade tem *calor diferente. Calor no sentido subjetivo, de valores e expressões diferentes.* (grifos meus)

Ao topicalizar “estar em um ambiente todo vermelho”, procurei mais uma vez estimular os participantes a pensar sobre cor. Ao responder que “a gente fica mais no simbolismo”, o Participante 4 evidencia algo diferente do que ele defendeu no debate — onde ele afirmou que “cor pra gente, pelo menos pra mim, é um trem meio inútil”. Ou seja, a despeito do senso comum de que cor não tem valor para pessoas com deficiência visual, mesmo que o Participante 4 não a experiencie de maneira ocular, ele constrói e opera simbolicamente com cor ao se auto-organizar, “entendendo o momento”. A cor é, então, um *qualia* que, em termos de uma experiência corporificada, não é visual ocular.

Além disso, ao explicitar como se dá sua relação com cores, o Participante 4 realiza uma operação de metaforização envolvendo concepção sinestésica: *cor é calor*. Ou seja, ao construir cenários mentais envolvendo cor em seu processo de auto-organização, o Participante 4 parece integrar de maneira metafórica seu conceito de cor a outro tipo de experiência sensorial que ele experienciar — calor. Embora saiba que a cor não é calor, ele aproxima tais experiências em termos de operações de categorização/discriminação/valoração.

Partindo da ideia de organismo enquanto SAC, vimos que ao interagirmos em nosso ambiente, buscamos formas de nos adaptar, atribuindo valores aos objetos, às ações e aos pro-

cessos comunicativos — ou como destaca Zlatev (2003), $S = V(O,A)^{91}$. O valor de relevância do ambiente para o organismo decorre, pois, de padrões emergentes das interações do organismo em seu nicho. Como podemos observar, esses “diferentes calores” refenciados pelo Participante 4, na verdade, dizem de seu processo de categorização e valoração no nicho, tendo em vista cores. Assim, temos que cores, impossíveis de serem construídas por ele a partir de *inputs* visuais oculares, ao serem corporificadas em termos de calores, se constituem como operações de categorização do sujeito enquanto *qualia*, tendo por isso *valores* diferentes. Ou seja, a experiência de construção de sentido que emerge dessa categorização realizada pelo Participante 4 o permite vivenciar, em termos conceituais e corporais, a cor.

Essas operações apresentam uma interessante interface com o pensamento de Fauconnier e Turner (2002) quanto à escala humana⁹². Quando os autores discutem como, a partir de nossas operações de integração conceitual, comprimimos determinados tipos de experiências (a princípio intangíveis) para uma escala humana, usam como exemplos questões que envolvem grandes passagens de tempo, espaços muito distantes, tamanhos muito absurdos. Porém, no contexto que se apresenta aos sujeitos desta pesquisa, me pergunto se tal operação de metaforização por concepção sinestésica não é, de certa maneira, uma integração onde o sujeito com deficiência visual traz uma vivência aparentemente intangível na escala dele (ocular), para o nível do tangível (háptico, por exemplo). Embora sejam necessárias pesquisas que se dediquem com maior profundidade a estas questões, pode-se pensar que tal operação consiste em integrar estruturas conceituais/experienciais difusas em uma logística mais enxuta (operações de compressão), diretamente associada ao organismo com deficiência visual — ou seja, uma escala humana tendo em vista a cegueira como atrator.

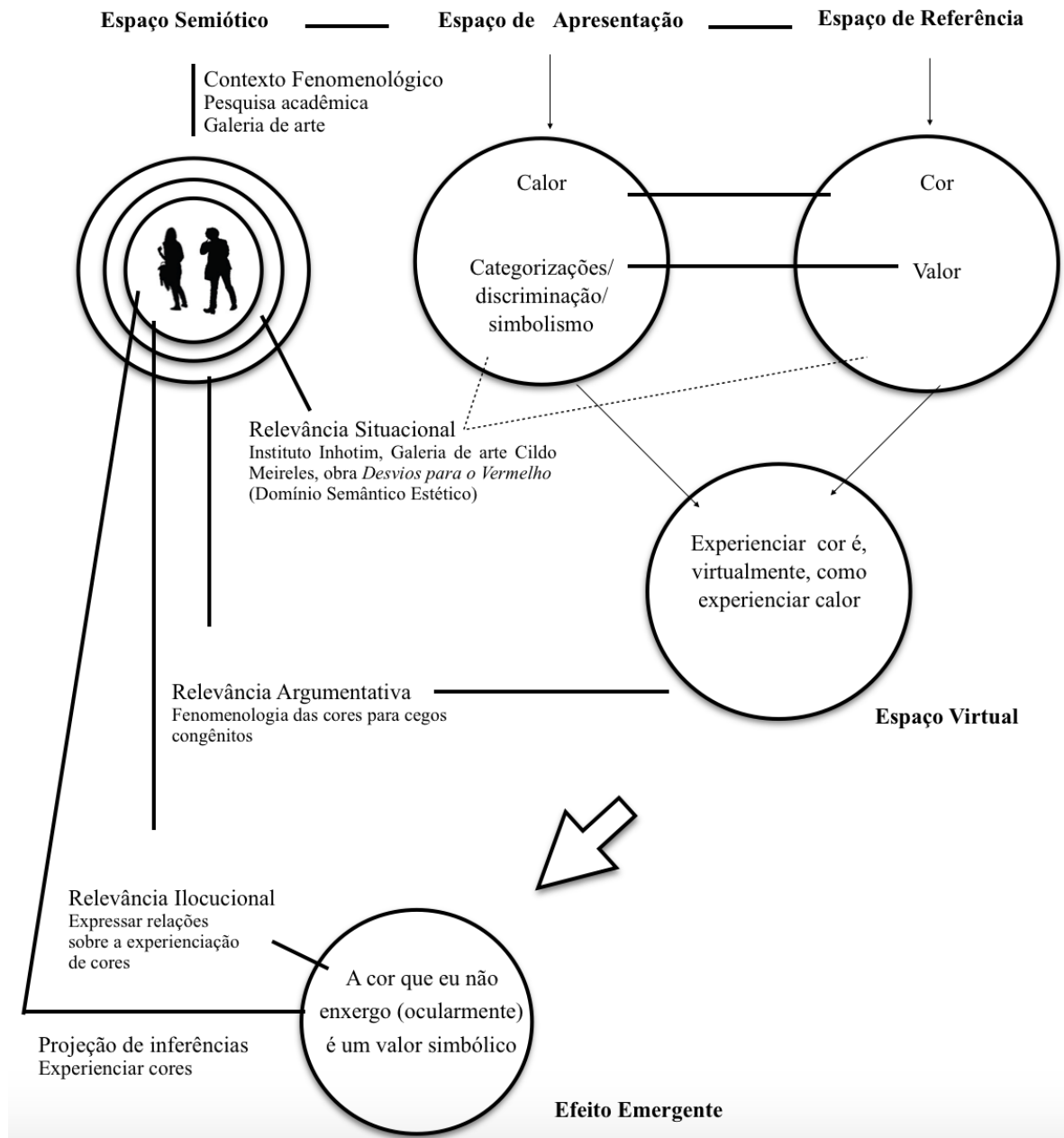
Na tentativa de representar esta experiência em um modelo de rede de integração conceitual brandtiano, proponho que dados de relevância situacional são evocados pelo Participante 4 a partir do Domínio Semântico Estético. Assim, no espaço de referência, o Participante 4 coloca em cena *cor* — projetado enquanto calor — e *valor* — projetado em termos de categorização/discriminação/simbolismo. O espaço virtual, por sua vez, parece ser calibrado tendo em vista a fenomenologia das cores para cegos congênitos de uma maneira geral, não específica à interação na galeria. Nela, emerge a construção *experienciar cor é, virtualmente,*

⁹¹ Conf. subseção 3.1.2.

⁹² Conf. subseção 3.1.4.

como experimentar calor. Como efeito de sentido possível, podemos pensar que a cor que o Participante 4 não enxerga (ocularmente) é valor simbólico.

Figura 18 — Rede de Integração Cor é Calor



Fonte: Elaborado pela autora

Evidenciando ainda mais estas operações de auto-organização envolvendo cores, o Participante 2 destaca dois diferentes tipos de construções de vermelho nos ambientes *Impregnação* e *Desvio*.

Part 2: Como o Participante 1 comentou que ele lembrou a questão da mãe dele [o vermelho da sala lhe lembrou a mãe, que gosta muito de vermelho], aí eu acho que tem esta *questão do contexto* mesmo. Eu não acho que é só o vermelho em si no ambiente, sozinho. Acho que tem mais coisas.

Pesquisadora: E o que seriam essas coisas?

Part 2: Essa questão da sala, *a sala parecia que estava mais harmônica*. Aí chega aqui já está mais...

Part 4: A tumba da sociedade.

Part 2: Mais assim, mais *confuso*.

Educativo: Uma coisa, por exemplo, a diferença da *textura do chão*. *A gente estava pisando em um lugar macio e de repente a gente começa a pisar em um lugar que é quase molhado*.

Part 1: É, aqui é mais *aflitivo* ainda, *fica esse barulhinho* [da água da torneira].

Part 2: É, eu falo assim, o vermelho lá estava vermelho. Então eu não acho que é só o vermelho em si. Lá estava um vermelho aconchegante. Aqui está um vermelho...

Colaborador A: Você falou que estava harmônico?

Part 2: É! *Lá é um vermelho aconchegante, aqui parece que já é mais um vermelho mais de aflição*. (grifos meus)

Na sequência, o Participante 2 explica melhor esta relação de aflição:

Pesquisadora: Você gostou dessa obra? O que você achou?

Part 2: Ah, eu gostei. Eu só achei assim... Um pouco *angustiante*!

Pesquisadora: Um pouco angustiante?

Part 2: Mas eu gostei.

Pesquisadora: Mas você acha que essa angústia foi por que?

Part 2: Ah, por causa dos fatos. *Os fatos do vermelho da sala parecem que são diferentes dos fatos desse vermelho aqui* [saímos de *Desvio* e entramos em *Impregnação*]. *Aqui já é um ambiente mais de lar, mais familiar. E não deixa de ser vermelho!* (grifos meus)

Além de uma menção explícita do Participante 2 à relevância do contexto na experientiação da obra, nota-se uma diferença nas emergências dos processos de significação envolvendo o vermelho em cada um dos ambientes da obra. Em *Impregnação*, o vermelho no ambiente é predicado pelo Participante 2 como harmônico e aconchegante, ao passo que em *Desvio* ele é confuso e angustiante. Como bem discutido por P. A. Brandt e L. Brandt (2005) e Brandt (2004), o contexto interacional possui relevância central no processo de significação dos sujeitos. É a partir dele, e também tendo em vista o repertório do sujeito, que *frames* de

relevância são ativados, calibrando nossas operações de integração. Neste sentido, o Participante 2 completa:

Part 2: Até da questão do vermelho, é igual eu disse, pelo menos pra mim não é só o vermelho puro, ali, que *mexeu com a gente. É o vermelho com o conteúdo junto.*

Pesquisadora: Conteúdo que você fala é o que? Como assim?

Part 2: É o vermelho com o conteúdo, por exemplo, *o conteúdo aconchegante de um lar, lá da sala. Agora o vermelho que já tinha na pia, pingando lá, já trouxe uma certa angústia, um certo querer sair do ambiente. Então assim, não é o vermelho sozinho que implicou em uma emoção e na outra, né? É o vermelho com o conjunto das coisas.* (grifos meus)

Se “não é só o vermelho puro, ali, que *mexeu com a gente. É o vermelho com o conteúdo junto*”, temos que este conjunto é formado pelo contexto interacional, pelo Domínio Semântico em que os participantes instanciaram seus processos de significação, pelos elementos ativados no repertório dos participantes, pelas interações que eles realizaram ao longo da visitação. Como o Participante 2 destaca, em *Impregnação*, a construção do ambiente tendo em vista o vermelho se dá a partir do toque e da audiodescrição (atratores) de objetos e mobílias normalmente encontrados em um lar (Domínio Semântico Oikos). No processo de significação do Participante 2, estes objetos — “vermelhos” e as vezes macios, como o sofá e o tapete — parecem ser calibrados a partir de relações familiares e de carinho. Assim, em *Impregnação*, o Participante 2 constrói o vermelho em termos de aconchego e harmonia.

Na experiencição em *Desvio*, porém, os “fatos do vermelho” são descritos pelo Participante 2 como diferentes dos “fatos do vermelho” em *Impregnação*, em uma clara menção à mudança de contextos (e acrescento, de Domínios Semânticos). Se em *Impregnação* o vermelho se instancia em Oikos, em *Desvio* ele “jorra” incessante pela torneira de uma pia e é integrado ao eco no ambiente e à audiodescrição da escuridão ao redor da pia (atratores). Em *Desvio*, o vermelho parece, então, instanciado em D9, Estético, sendo projetado pelo Participante 2 em termos do eco da sala e do barulho da água que escorre na pia. Desta maneira, o vermelho em *Desvio* emerge como aflição, angústia.

Embora a cegueira congênita configure-se como um atrator, que impõe certas restrições ao indivíduo — interações visuais oculares —, foi possível observar ao longo de toda a experiência na obra *Desvios para o Vermelho* a ocorrência de diferentes e complexos proces-

tos de significação envolvendo cor, destacando o potencial criativo de auto-organização da nossa espécie na atuação em nosso nicho. Com base nos dados que emergiram ao longo da experiência, foi possível ratificar a hipótese de que mesmo pessoas com cegueira congênita são capazes de construir cenários cognitivos com cores e significar, a partir de seu processo de auto-organização, suas experiências tendo em vista estes cenários. Ou seja, a partir de nossa capacidade para visão interior, operar implícita ou explicitamente com cores (mesmo no caso de pessoas com cegueira congênita) diz de nossa capacidade de nos auto-organizarmos, criando nossos próprios meios de construir e interagir no ambiente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OU COMO VER COISAS QUE NÃO EXISTEM

Uma das primeiras iluminações que o fazer científico me proporcionou foi a conscientização, quase elementar, do exercício constante de (re)descoberta. E como este caminho é rico em possibilidades, não há como prever onde o trabalho de pesquisa irá nos levar.

Quando iniciei minhas investigações, ainda em 2009 (MAYER; SÁ, 2009), não compreendia como a audiodescrição, enquanto atividade extremamente importante para a acessibilidade de pessoas com deficiência visual, encontrava-se ainda tão distante da realidade e do conhecimento desta parcela da população. Naquele momento, era clara para mim a necessidade de entendermos melhor o contexto social das pessoas com deficiência visual, e mais, julgava ser urgente mobilizá-las em torno do direito à audiodescrição. No contato com o trabalho de outros pesquisadores, com pessoas com deficiência visual e com organizações que trabalham junto a este público, porém, percebi que mobilizar estas pessoas era o segundo passo de uma questão primeira: a audiodescrição ainda não era muito bem compreendida em termos de suas operações e desdobramentos, e mais, havia uma necessidade latente de repensá-la a partir das características das pessoas com deficiência visual no Brasil.

Me dediquei, então, à pesquisa de como aprimorar as etapas de elaboração da AD, de como avaliar a AD a partir de exibições filmicas acessíveis, de promover debates com o público que me levassem a algumas descobertas. Naturalmente, estas frentes de investigação acabaram por me conduzir a novas dúvidas e questionamentos. Percebi que embora fossem importantes enquanto estabelecimento de práticas em torno da AD, elas pouco sinalizavam para os sujeitos envolvidos nessa atividade de interação. E foi justamente nesse momento que me deparei com a questão que mudou completamente os rumos da pesquisa: o que na verdade eu queria conhecer? A (atividade sistematizada de) audiodescrição ou os sujeitos que interagem na (atividade de) audiodescrição?

Ao identificar que cores eram um ponto espinhoso tanto para audiodescritores quanto para pessoas com deficiência visual, percebi o quanto era necessário o enfoque nos sujeitos envolvidos nesta interação: como pessoas com cegueira congênita se relacionam com cores? Como os videntes (no caso, audiodescritores) entendem essa relação entre cegos e cores? É possível “falar sobre cores” como aqueles que nunca as enxergaram?

Como pode ser observado, este primeiro movimento veio fortemente contaminado por uma perspectiva em terceira pessoa: as cores estavam lá, fora dos sujeitos. Mas ao optar pela

Linguística Cognitiva como base teórica para sustentar a investigação — ou seja, partir de uma análise da estrutura emergente da linguagem para investigar operações de bastidores da cognição — fui percebendo que a despeito de todo o estigma envolvendo a capacidade das pessoas com deficiência visual, elas se mostravam plenamente capazes de operar com cores em sua atividade de linguagem e processos de significação. Isso ficou ainda mais evidente nas análises das primeiras experiências empíricas, apresentadas na Sessão 2 deste trabalho. Comecei, então, a me questionar se o processo de construção de significados envolvendo cores, na verdade, dizia respeito a uma capacidade de pessoas com cegueira congênita de, a seu modo, “verem” cores.

Ao tomar contato com a teoria de Brandt (2004) sobre visão interior, descobri pouco a pouco que a questão que se colocava à pesquisa não se relacionava exatamente a cegos, nem a cores. E foi realmente revelador quando, ao reestruturar meu pensamento a partir da perspectiva de organismo como um SAC, me dei conta de que o que eu realmente estava prestes a enfocar como objeto de estudo era o ser humano, em todas as suas capacidades de se adaptar e se auto-organizar em suas interações com o seu nicho — ou mais especificamente nesta pesquisa, como podemos *ver*, todos nós, pela nossa capacidade de visão interior. Nessa perspectiva, *ver* (mental) não mais se restringe ao olhar (ocular), mas expande-se à noção de um organismo que parte do seu próprio ponto de vista, dos valores que constrói a partir de sua interação no nicho para criar paisagens mentais. A visão interior, constitutiva da nossa espécie, seria como um dos órgãos da mente — e sob este ponto de vista, a pessoa com cegueira congênita vê como os videntes veem: com a mente. Ou como Sacks discute, ao comentar o caso de Zoltan Torey, que se tornou cego ao longo da vida:

Embora fosse aconselhado a ‘mudar do modo de adaptação visual para o auditivo’, ele seguiu na direção oposta: resolvera desenvolver no mais alto grau possível seu ‘olhar interior’, sua capacidade de trabalhar com imagens mentais. (SACKS, 2010, p. 184)

Optar por esse direcionamento na pesquisa significou também redimensionar a relação entre exterioridade e interioridade nas ações humanas, adotando em definitivo uma perspectiva em primeira pessoa: configurar *ver* como uma atividade universal de um órgão cognitivo constitutivo do ser humano, mas que emerge e se configura de diferentes formas a partir de nossas operações de auto-organização. Isso significa que, em termos de atividade, ela é a

mesma para todos de nossa espécie, mas sua emergência — como qualquer emergência no âmbito de um SAC — é singular, única. Ou seja, apesar da ausência da visão ocular, somos capazes de nos auto-organizar no nosso bio-sócio-cultural instituindo uma nova ordem, potencializando a ação de nossas capacidades para atuar no ambiente:

Há cada vez mais evidências para a extraordinária e rica interligação, onde as interações não são entendidas como puramente visual ou puramente auditiva, ou puramente nada. O mundo dos cegos pode ser especialmente rico em tais estados intermediários — intersensorial, metamodal — estados para os quais nós não temos qualquer idioma comum. (...) Milligan percebe que as pessoas com visão normal têm acesso a um sentido, um modo de conhecimento. Mas as pessoas com cegueira congênita, ele insiste, podem ter (e geralmente realizam) ricas e variadas experiências perceptivas, mediadas pela linguagem e pelo imaginário do tipo não visual. ⁹³ (SACKS, 2010, p.133)

Este é um ponto de vista interessante porque, em um determinado momento da pesquisa, cheguei a equivocadamente acreditar que o processo de auto-organização do organismo humano passava por uma espécie de compensação de sensores. No desenrolar das investigações, porém, foi possível constatar que o organismo não compensa a ausência de sentidos, ele se auto-(re)organiza com base em tudo o que ele experiencia, nas atividades de seu sistema atencional, nos significados que constrói a partir dos domínios semânticos em que instancia suas operações de integração conceitual. E mais, se o indivíduo nunca interagiu em seu nicho a partir da visão ocular, como ele poderia compensá-la em termos da ausência de um sentido que ele nunca experienciou?

A adoção dessa perspectiva em primeira pessoa também implicou em um enquadramento mais igualitário, e por isso de maior respeito, com as pessoas com deficiência visual, ainda tão estigmatizadas em termos de suas capacidades. Como consequência, atribuí à atividade de audiodescrição um lugar ainda mais relevante dentro da pesquisa: o de garantir a estes seres humanos a possibilidade de vivenciar e significar suas vivências a partir de si mes-

⁹³ “There is increasing evidence for the extraordinary rich interconnectedness and interactions is purely visual or purely auditory, or purely anything. The world of the blind can be especially rich in such in-between states — the intersensory, the metamodal — states for which we have no common language. (...) Milligan realizes that sighted people have access to a sense, a mode of knowledge, denied him. But congenitally blind people, he insists, can (and usually do) have rich and varied perceptual experiences, mediated by language and by imagery of nonvisual sort.”

mos. E é justamente por isso que a AD é uma atividade tão fundamental em uma sociedade democrática: ela propicia a cidadãos condições de desenvolvimento e acesso à informação.

É preciso considerar, no entanto, que a atividade de audiodescrição ainda esbarra em limites sociais importantes. Majoritariamente estruturada na lógica de quem enxerga para quem não enxerga (ocularmente), o estigma social que existe em relação às pessoas com deficiência visual acaba por muitas vezes reverberar em sua prática. Se o audiodescritor crê que o cego não é capaz de construir sentido sobre uma determinada experiência (de cor, por exemplo) ele possivelmente não irá referenciá-la na audiodescrição, já que dentro do seu julgamento isso não é relevante para o público. Tal constatação nos leva a uma questão que precisa ser problematizada e melhor explorada em pesquisas futuras: como (re)pensar a concepção do que seja a atividade de audiodescrição e qual é o papel do audiodescritor nesta nova concepção?

Ainda que explorando estas questões de maneira bem inicial, me parece claro estabelecer que a audiodescrição não é o desvelar de um mundo de imagens oculares para a pessoa com deficiência visual; e por isso mesmo, o audiodescritor não é o olho de quem não vê de maneira ocular. Na verdade, a premissa básica que parece se apresentar à AD é a de conferir condições às pessoas com deficiência visual de construir seus próprios significados. E isso só irá emergir de maneira plena a partir de uma interação direta e mais igualitária entre o audiodescritor e a pessoa com deficiência visual, em sua atividade de co-construção sobre o ambiente.

Advogo, pois, sobre a necessidade de novas pesquisas que busquem entender a audiodescrição em termos de uma atividade específica de interação e de construção conjunta, e não de uma tradução de imagens que estão lá fora, externas — ou pior, uma relação de poder em que a ausência de visão ocular é tratada como uma “anormalidade”. Assim, mostra-se urgente perspectivarmos como podemos, por meio da atividade de audiodescrição, efetivamente valorizar as capacidades da pessoa com deficiência visual, considerando-a como criadora de suas próprias experiências.

Esta constatação emergiu de maneira ainda mais expressiva na experiência em *Desvios para o Vermelho: Impregnação, Entorno e Desvio*. Mesmo se tratando de uma análise baseada em estudos de caso, ao longo das análises foi possível evidenciar que a experiência visual ocular é apenas uma das possibilidades que podemos nos valer para construir o mundo. E

se o mundo não é anterior à experiência, tal qual propõe Maturana e Varela (2005), vemos cores (incluindo cegos congênitos) porque as criamos a partir de nós mesmos, por meio da emergência das ações do nosso sistema atencional, de nossos processos de categorização, de integração e imaginação, da nossa capacidade para metaforizar experiências em nosso corpo e atribuir-lhe um significado, de co-construir estes significados na interação com o outro, e de ressignificá-los a cada interação.

Não é preciso, portanto, ao audiodescritor, às famílias, amigos e instituições cautela para abordar cores — ou qualquer outro tipo de experiência ocular — com pessoas com deficiência visual: nossa sociedade não é como a comunidade isolada com a qual o personagem Nunez se deparou no conto de H.G. Wells (WELLS, 1967)⁹⁴. Ao contrário, em nossa sociedade de pessoas com cegueira e videntes interagem diariamente, e a partir de nossas operações de auto-organização, (re)construímos e (res)significamos nossas experiências com base em nossa capacidade para visão interior — colorimos juntos o mundo que criamos.

Sensíveis a este posicionamento, é preciso também redefinir o nosso conceito social sobre deficiência. Estigmatizar pessoas ao invés de reconhecê-las enquanto seres capazes e criativos é negar suas imensas possibilidades de construção sobre o mundo. Enquanto sociedade democraticamente organizada, é fundamental garantir aos cidadãos a oportunidade de poderem se desenvolver plenamente. Não pensemos, pois, a audiodescrição apenas como uma lei a ser cumprida, tampouco como um gesto de bondade, mas sim como um direito que oferece a cidadãos e cidadãs as condições de construir para si experiências significativas das mais variadas ordens. O exercício pleno da atividade de AD é uma valiosa oportunidade de descobrirmos algo mais sobre as capacidades da nossa espécie, nos abrindo à diversidade dos aspectos da experiência humana e de nossos processos de significação.

Por fim, mostra-se oportuno investir em pesquisas que se proponham a entender de que maneira nossa atividade atencional implica, ou pode implicar, na forma como instanciamos nossos processos de significação em determinados domínios semânticos e de como, tendo em vista estes domínios, estruturamos operações de integração conceitual que nos levam a novas emergências. Relevante, também, que essas investigações explorem tais atividades enquanto operações de auto-organização do organismo em seu nicho, que se aprofundem no desenvolvimento da noção de atratores dentro da perspectiva de organismo enquanto um SAC,

⁹⁴ Conf. subseção 2.3

propiciando uma reflexão ainda mais vertical sobre a maneira criativa, e em primeira pessoa, dos nossos processos de construção e significação do mundo. Afinal, a importância das coisas que não existem está, justamente, no fato de sermos capazes de criá-las, uns com os outros, em termos de processos de interações auto-organizativas.

REFERÊNCIAS

AINLAY, S. C.; BECKER, G.; COLMAN, L. M. A. Stigma reconsidered. In: AINLAY, S.; Becker, G.; Colman, L.. (Ed), **The Dilemma of Difference**. Nova York: Plenum, 1986.

ALFORD, L.B. A report on two cases of synesthesia. **Journal of Abnormal Psychology** 1313, 1918, p.1–11.

ANDERSON, S. R; LIGHFOOT, D. W. **The Language Organ** - Linguistics as Cognitive Physiology. Cambridge University Press, 2004.

AUDIO DESCRIPTION COALITION. **Standards for audio description and code of professional conduct for describers**: based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States. Audio Description Coalition, 2009. Disponível em: <<http://www.audiodescriptioncoalition.org>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

AUDIO DESCRIPTION FOR VISUALLY IMPAIRED PEOPLE. **Towards an interdisciplinary research agenda**. Guildford, 2007. Disponível em <<http://www.ias.surrey.ac.uk/reports/AUDIO-report.html>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução Ivone Terezinha de Faria. 10. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.

ARISTÓTELES. Poetics. In: BARNES, J. **The Complete Works of Aristotle**. Volume Two. Princeton: Princeton UP, 1984.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander, **Aesthetica/Ästhetik**, 2 vols. Basel: Schwabe, 1973.

BARON-COHEN, S., WYKE, M., BINNIE, C. **Hearing words and seeing colours**: an experimental investigation of a case of synaesthesia. *Perception* 16, 1987, p.761–767.

BECKER, G. & ARNOLD, R. Stigma as a social and culture construct. In: AINLAY, S., BECKER, S, BECKER, G.; COLMAN, L. (Ed), **The Dilemma of Difference**. Nova York: Plenum, 1986, p. 39-76.

BEELI, G., ESSLEN, M., JANCKE, L. **Time course of neural activity correlated with colored-hearing synesthesia**. *Cerebral Cortex*, 18(2), 2008, p. 379-385.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes Editores, 1989.

BERKELEY, G. – **Principles of Human Knowledge and Three Dialogues**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

BERLIN, B. & KAY, P. **Basic color terms**: their universality and evolution. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969.

BLAINE, B., CROCKER, J., & MAJOR, B.. **The unintended negative consequences of sympathy for the stigmatized**. *Journal of Applied Social Psychology*, 25, 1995, p. 889–905

BRANDT, Line. **The communicative mind**: a linguistic exploration of conceptual integration and meaning construction. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.

BRANDT, Line; BRANDT, Per Aage. Making sense of a blend: A cognitive-semiotic approach to metaphor. In: **Annual Review of Cognitive Linguistics** 3 (1), 2005, p. 216–249.

BRANDT, P.A. **The Mental Architecture of Meaning**. A View From Cognitive Semiotics. *Revista digital de teorias cognitivas*, n.4, julho-dezembro 2010.

BRANDT, Per Aage. **Spaces, domains, and meaning**. Essays in cognitive semiotics. Bern: Peter Lang Verlag. European Semiotics Series, n°. 4, 2004.

BRASIL. **DECRETO Nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004**. (2004) Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 3 dez 2004.

BRASIL. **DECRETO Nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005**. (2005). Nova redação ao Decreto Nº 5.296, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 30 dez. 2005.

BRASIL. **DECRETO Nº 5.762, de 27 de abril de 2006**. (2006). Prorroga, por sessenta dias, o prazo previsto para expedição da norma complementar de que trata o art. 2 do Decreto n 5.645, de 28 de dezembro de 2005. *Diário Oficial da União*, Brasília, 28 de abril 2006.

BRASIL. **LEI Nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000**. (2000) Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 20 de dez. 2000.

BRASIL. **LEI Nº 13.146, de 06 de julho de 2015**. (2015). Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência), destinada a assegurar e a promover, em condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais por pessoa com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania. *Diário Oficial da União*, Brasília, 07 de julho, 2015.

BRASIL. **PORTARIA Nº 403, de 27 de junho de 2008.** (2008) Dispõe sobre a suspensão da obrigatoriedade de veiculação na programação. Diário Oficial da União, Brasília, 30 de junho 2008.

BRASIL. **PORTARIA Nº 466, de 30 de julho de 2008.** (2008) Concede o prazo de noventa dias, para que as exploradoras de serviço de radiodifusão de sons e imagens e de serviço de retransmissão de televisão (RTV) passem a veicular, recurso de acessibilidade. Diário Oficial da União, Brasília, 31 de julho 2008.

BRASIL. **PORTARIA Nº 661, de 14 de outubro de 2008.** Suspensão da aplicação da descrição de cenas em programas de televisão, a chamada audiodescrição. (2008) Diário Oficial da União, Brasília, 15 de outubro 2008.

BURKE, E. **A Note-Book of Edmund Burke.** Cambridge at the University Press. 1957.

BURKE, E. **A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.** Nova Yourk: Oxford University Press, 1990.

BURKE, E. **Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Idéias do Sublime e do Belo.** Papyrus. Campinas: Editora da Unicamp. 1993.

BUZZFEED, **De que cor é esta jaqueta?**, 2016. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/catesish/de-que-cor-n-esta-jaqueta?utm_term=.pgdLlDXxj#.vtzeOlomP>. Acesso em: 21 jun. 2016.

BYSTRINA, I. **Tópicos de Semiótica da Cultura.** São Paulo: PUC/SP, 1995.

CALKINS, M.W. **Synaesthesia.** American Journal of. Psychology. 7, 90–107, 1895.

CAMPEN, C.. **The Hidden Sense: On Becoming Aware of Synesthesia.** Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, 1, 2009.

CAMPOS, Izilda; SÁ, Elizabet; SILVA, Myriam. **Atendimento Educacional Especializado. Formação Continuada a Distância de Professores para o Atendimento Educacional Especializado.** São Paulo: MEC/SEESP, 2007.

CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. **O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2009.

CAVALCANTE, Sandra; MILITÃO, Josiane. Emotions, Attention and Blending. In: MARCHETTI G., BENEDETTI G., ALHARBI A. (Eds.), **Attention and Meaning.** The Attentional Basis of Meaning. Nova York: Nova Science Publishers, Hauppauge, 2015, p. 189-206.

CASTILHO, A. T. de. **Nova Gramática do Português Brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2010.

- CHEMERO, A. **An outline of a theory of affordances**. *Ecological Psychology*, 15(2), 2003.
- CHOMSKY, Noam. **A ciência da linguagem**: conversas com James McGilvray. Tradução de Gabriel de Ávila Othero, Luisandro Mendes Souza, Sérgio de Moura Menuzzi. 1a. ed., São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- CHOMSKY, Noam. **linguagem e mente**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
- CHOMSKY, Noam. **The science of language**: Interviews with James McGilvray. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CIENKI, Alan Frames. Idealized cognitive models, and domains. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (Ed.) **Handbook of cognitive linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 170-187.
- COTTIN, Menena, FÁRIA, Rosana. **O Livro Negro das Cores**. Caracas: Pallas, 2008.
- CORBALLIS, M. C., **The Recursive Mind: The Origins of Human Language, Thought, and Civilization**, Princeton: Princeton University Press, 2011.
- CROCKER, J., BLANTON, H.. Social inequality and self-esteem: The moderating effects of social comparison, legitimacy, and contingencies of self-esteem. In: TYLER, T.; KRAMER, R.; JOHN, O. (Eds.), **The social self**. Mahwah, Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1999, p.171–191.
- CROCKER, J., & MAJOR, B. . **Social stigma and self-esteem**: The self-protective properties of stigma. *Psychological Review*, 96, 1989, p. 608-630.
- DAMÁSIO, **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAY, Sean. Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia. In: ROBERTSON, Lynn C.; SAGIV, Noam (Ed.). **Synesthesia**: Perspectives from cognitive neuroscience. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 11-33.
- DAY, S. A. Synesthesia: A first-person perspective, In: SIMNER, J.; HUBBARD, E., **The Oxford Handbook of Synesthesia**, Oxford: University Press, 2013, p. 903–923.
- DEBRUN, M. A Ideia de Auto-Organização. In: DEBRUN, M.; GONZALEZ, M. E. Q. ; PESSOA JR., O. (Org.). **Auto-Organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais e humanas, e artes**. Campinas: UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1996. p. 3-23.

DEBRUN, M. M. Auto-organização e Ciências Cognitivas. In: GONZALEZ, M. E. Q. et al. (Org.). **Encontro com as Ciências Cognitivas**, 1, 1996, Marília. Anais. V1, 1996 . p.29-38.

ECO, Umberto. **Kant e o ornitorrinco**. RCS Libri, São Paulo: Record, 1998.

EDELMAN, G. M. **Wider Than the Sky**: The Phenomenal Gift of Consciousness. New Haven, Yale: Yale University Press, 2004.

ELLIS, N. & D. LARSEN-FREEMAN (eds.): **Language as a complex adaptive system**. Ann Arbor: University of Michigan, Language Learning Research Club, 2009.

ENFIELD, Sue; HARRIS, Alison. **Disability, Equality and Human Rights**: A Training Manual for Development and Humanitarian Organisations. Oxford: Oxfam e Action Aid on Disability and Development, 2003.

FAUCONNIER, Gilles. **Mappings in thought and language**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles. **Mental spaces**: aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 [1985].

FAUCONNIER, Gilles. Mental spaces, language modalities and conceptual integration. In: Tomasello, M. (Ed). **The New Psychology of Language**: Cognitive and Functional Approaches to Language Structure. Mahwah, Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1998, p. 251–279.

FAUCONNIER, G.; SWEETSER, E. **Spaces, worlds and grammar**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. The Origin of Language as a product of the evolution of modern cognition. In: LAKS, B.; CELUZIOU, S.; DEMOULE, P.; ENCREVE, P. (Eds). **Origin and Evolution of Languages**: Approaches, Models, Paradigms. Londres: Equinox, 2008.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **The way we think** – conceptual blending and the mind's hidden complexities. Nova York: Basic Books, 2002.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **Conceptual Blending, Form and Meaning**. Recherches en communication, n° 19, 2003, p. 57-86.

FEHRMAN, K., FEHRMAN, C. **Color**: The secret influence (2nd ed.). Nova Jersey: Prentice Hall, 2004.

FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

FILLMORE, Charles. Frame semantics. In: Linguistic Society of Korea (ed.), **Linguistics in the Morning Calm**. Seoul: Hanshin Publishing Company, 1982, p.111-137.

FERREIRA, Ana. **Desvio para o vermelho**, 2011. Disponível em: <<http://www.aquivauiumadica.com/2011/05/desvio-para-o-vermelho.html>>. Acesso em: 15 de jun. 2015.

FILLMORE, Charles. Cognitive Semantics. In: GEERAERTS, D. 2010. **Theories of Lexical Semantics**. New York: Oxford University Press.

FREELAND, Cynthia. **But is it art?**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GIBBS, Raymond. Why cognitive linguists should care more about empirical methods. In: GONZALEZ-MARQUEZ, MITTELBERG, I; COULSON, S; SPIVEY, M. **Methods in cognitive linguistics**. v. 18. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006, p.2-18.

GLAT, R.; BLANCO, L. **Educação especial no contexto de uma educação inclusiva**. In: GLAT, R. (Org). **Educação inclusiva: cultura e cotidiano escolar**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GONZALEZ, M. Auto-Organização e perspectivismo: algum acréscimo à Ciência Cognitiva? In: GONZALEZ, M.; BROENS, M.(Org.). **Encontro com as Ciências Cognitivas**. Marília: Unesp-Marília-Publicações, 1998. p. 3-14.

GONZALEZ-MARQUEZ et al. **Methods in cognitive linguistics**. v. 18. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1986.

GUILFORD, J.P. **Spatial symbols in the apprehension of time**. The American Journal of Psychology,. V.37, 1926, p. 420–423.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GRADY, Joseph. **Primary metaphors as inputs to conceptual integration**. Journal of Pragmatics 37, 2002, p.1595-1614.

HAUSER, M.; CHOMSKY N.; FITCH, W. The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve? In: LARSON, R., DEPPEZ, V.; YAMAKIDO, H (Eds.). **The evolution of language – Bilingual perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 14-42, 2010.

HERBERT, A. **Motivation and creativity: A response to Csikszentmihalyi**. New Ideas in Psychology, 6(2), 1988, p. 177–181.

HOCHERL, M., MILAN, E. G. (2008). **Synaesthesia**: The existing state of affairs. *Cognitive Neuropsychology*, 25(1), p. 93-117.

HOUGAARD, A. **Compression in Interaction**. In: OAKLEY, T.; HOUGAARD, A. (Ed.). **Mental spaces in discourse and interaction**. Amsterdam: John Benjamin's Publishing, 2008, p.179-208

HUGHES, Virginia. **Por que as pessoas estão vendo cores diferentes naquele vestido?**, BUZZFEED, 2015. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/virginiahughes/por-que-as-pessoas-tao-vendo-cores-diferentes-naquele-vestid?utm_term=.exJB0wMyn#.dfrknbDKJ>. Acesso em: 17 mar. 2015.

HUME, David. **A Treatise of Human Nature**. Ed. Selby-Bigge. Oxford, 1888. Reimp. Londres: Penguin Books, 1985.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios**. Rio de Janeiro: IBGE; 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/resultados_do_universo.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2016.

ILARI, Rodolfo. **linguagem - Atividade Constitutiva** (Idéias e leituras de um aprendiz). Revista Letras, n.61, especial. Editora UFPR, 2003.

INSTITUTO Inhotim. Disponível em <<http://www.inhotim.org.br>>. Acesso em: fev. 2016

JACOB, Pierre, JEANNEROD, MARC. **Ways of seeing**: The scope and limits of Visual Cognition. Oxford: Oxford University Press, 2003.

JANNUZZI, G. **A educação do deficiente no Brasil**: dos primórdios ao século XXI. Campinas, Brazil, Autores Associados, 2006.

JOHNSON, M. **The Body in the Mind**: the Bodily Basis of Imagination, Reason and Meaning. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JONES, E.; FARINA, A.; HASTOF, A.; MARKUS, H.; MILLER, D.; SCOTT, R.. **Stigma and the self-concept**. In: JONES, E.; FARINA, A.; HASTOF, A.; MARKUS, H., MILLER; D.; SCOTT, R. (Ed.), **Social Stigma**: the psychology of marked relationships. New York: Freeman and Company, 1984, p. 111-154.

KADOSH, R. C.,HENIK, A. **Can synaesthesia research inform cognitive science?** Trends in Cognitive Sciences, 11(4), 2007, p.177-184.

KAISER, C. R., & MILLER, C. T.. **Reacting to impending discrimination**: Compensation for prejudice and attributions to discrimination. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27, 2001, p.1357–1367.

- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- KANT, Immanuel. **Critique of the Power of Judgment**. Nova York: Cambridge, 2000.
- KANT, Immanuel. *Critique of Aesthetic Judgement*. Oxford Clarendon press, 1991.
- KAY, Paul. A 1500 word. IN: DURANTI, A. (Ed), **Journal of Linguistic Anthropology**, 1999.
- KENNEDY, J. M. Blind people recognizing and making haptic pictures. In: HAGEN, M. (Ed.), **The perception of pictures** (Vol. 2). Nova York: Academic Press, 1980.
- KÖVECESES, Zoltan, **Metaphor in Culture: Universality and Variation**, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- LAMBERT, S.; SAMPAIO E.; MAUSS, Y.; SCHEIBER, C.. **Blindness and brain plasticity: contribution of mental imagery? An fMRI study**. Brain Res. Cogn. Brain Res. 20, 2004, p. 1– 11.
- LAKOFF, G.; TURNER, M.. **More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M.. **Metaphors we live by**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M.. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western Thought**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1999.
- LAKOFF, G.. *Moral politics: What conservatives know that liberals don't*. Chicago: University of Chicago Press. 1996
- LEONHARDT, M. **El bebé ciego**. Barcelona: Marsson S.A., 1992.
- LETELIER, Hernán. **A contadora de filmes**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LINK, B. G. & PHELAN, J. C.. **Conceptualizing stigma**. Annual Review of Sociology, Nova York, (27), 2001, p.363-385.
- LONGINUS. **On the Sublime**. Ed. Havel, H.L. 2006.
- LUCKIESH, M. **Color and its Applications**. Nova York: D. Van Nostrand Co, 1915.
- LUSSEYRAM, J. **Cegueira, uma nova visão do mundo e o cego na sociedade**. Ed. Associação Beneficente Tobias, São Paulo 1ª edição, 1983.

MÄCHLER, M-J. **Synaesthesia and Learning**; a differentiated view of synesthetic perceptual awareness. Zurich: Swiss federal institute of technology, 2009.

MAJOR, B.. From social inequality to personal entitlement: The role of social comparisons, legitimacy appraisals, and group membership. In: ZANNA, M. (Ed.), **Advances in experimental and social psychology**, Vol. 26. San Diego: Academic, 1994, p.293–355.

MAJOR, B., CROCKER, J.. Social stigma: The affective consequences of attributional ambiguity. In: D. MACKIE & D. L. HAMILTON (Eds.). **Affect, cognition and stereotyping: Interactive processes in group perception**. San Diego: Academic, 1993, p. 345–370.

MARI, Hugo. Sinestesia e Metáforas. In: **Revista Scripta**. V.18, n34, 2014, p.257-82.

MARCHETTI, Giorgio. **Consciousness, attention and meaning**. Nova York: Nova Science Publishers, 2010.

MARTIN, L. G. Stigma: a social learning perspective. In: AINLAY, S. C., BECKER, G., COLMAN, L. M. A. (Ed), **The Dilemma of Difference**. Nova York: Plenum, 1986, p. 145-161.

MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2005.

MAYER, F.. **Imagem como símbolo Acústico**: a semiótica aplicada a prática da audiodescrição. Novas Edições Acadêmicas, 2014.

MAYER, F., SÁ, L. **Diagnóstico de comunicação para a mobilização social**: promover autonomia por meio da audiodescrição. Belo Horizonte: PROEX/UFMG, 2011.

MAZZOTA, M. **Educação especial no Brasil**: história e políticas públicas. São Paulo: Cortez, 2005.

MENDES, Daniela; QUEIROGA, Fábio. **Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio”, Cildo Meireles**, 2015. Disponível em <<http://gvcult.blogosfera.uol.com.br/2015/06/15/desvio-para-o-vermelho-impregnacao-entorno-desvio-cildo-meireles/>>. Acesso em Dez. 2015.

MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2015.

MILLS, C.; BOTELER, E; OLIVER, G.. **Digit synaesthesia**: a case study using a Stroop-type test. *Cognit. Neuropsychol*, 1999, p. 181–191.

MOTLUK, A. Two synaesthetes talking colour. In: BARON-COHEN, S.; HARRISON, J. (Eds). **Synaesthesia**: Classic and Contemporary Readings, Blackwell, 1997, p. 269–277.

MULSER, José. **Definindo a cegueira e a visão subnormal**, 2004. Disponível em: <<http://www.portaldaoftalmologia.com.br>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

NASCIMENTO, Milton. **linguagem como um sistema complexo: interfases e interfaces**. In: Paiva, Vera Lúcia O. & M. Nascimento (orgs.), *Sistemas adaptativos complexos: Lingua(gem) e aprendizagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 61-72.

NEWTON, I. **Optica**, São Paulo: Edusp, 1996.

NUNN, J.; GREGORY, L.; BRAMMER, M., WILLIAMS, S., PARSLow, D.; MORGAN, M.. **Functional magnetic resonance imaging of synesthesia: activation of V4/V8 by spoken words**. *Nature Neuroscience*, 5(4), 2002, p.371-375.

OAKLEY, Todd. Attention and the Experience of Language. In: MARCHETTI, Giorgio; BENEDETTI, Giulio; ALHARBI, Ahlam. **Attention and Meaning: The Attentional Basis of Meaning**. Nova Science Publishers, 2015, p.151-188.

OAKLEY, Todd. **From Attention to Meaning: explorations in semiotics, linguistics, and rhetoric**. Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien: Peter Lang, 2009.

OLIVEIRA, M. A.. A variação fonológica na perspectiva da linguagem como um sistema adaptativo complexo. In: MAGALHÃES, José (org). **Linguística in Focus: Fonologia**. Uberlândia, EDUFU, 2014.

OLIVEIRA, M. A. Por uma abordagem etológica e ecológica da variação linguística. In: PARREIRA, M; MARQUES, S; CAVALARI, S; ABREU-TARDELLI, L; NADIN, O; COSTA, D (Org.). **Pesquisas em Linguística no Século XXI: Perspectivas e Desafios Teóricos-Metodológicos**. Série Trilhas Linguísticas. No. 27. FCL-UNESP Laboratório Editorial Cultura Acadêmica Editora. 2015, p. 45-70.

ORMELEZI, E. **Inclusão educacional e escolar da criança cega congênita com problemas na constituição subjetiva no desenvolvimento global: uma leitura psicanalítica em estudos de caso**. São Paulo: USP, 2006.

PARSLow, D., NUNN, J., GREGORY, L., BRAMMER, M., WILLIAMS, S., MORGAN, M., et al.. **Functional magnetic resonance imaging of synesthesia: Activation of color vision area V4/V8 by spoken words**. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2002 p.14-14.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1994 (1866-1913).

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PETERSEN, W., FLEISCHHAUER, H.B., BÜCKER, P. A frame-based analysis of synaesthetic metaphors. In: **The Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication**. v. 3, A figure of speech. Kansas: Kansas State University, 2008, p. 1-22. Disponível em: <<http://newprairiepress.org/biyclc/vol3/iss1/>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

PINTO, Julio; CASA NOVA, Vera. **Semiótica: doctrina signorum**. In *Algumas Semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

POIRIER, C.; COLLIGNON, O.; SCHEIBER, C. et al., **Auditory motion perception activates visual motion areas in early blind subjects**, *NeuroImage*, vol. 31, no. 1, 2006, p. 279–285.

PUBLIC LAW. **Americans with Disabilities Act**, 1990.

REY, L. **Dicionário de termos técnicos de medicina e saúde**. Rio de Janeiro: Editora: Guanabara Koogan, 1999.

ROYAL NATIONAL INSTITUTE FOR THE BLIND; VOCALEYES. **Talking images research: museums, galleries and heritage sites: improving access for blind and partially sighted people**. 2003. Disponível em: <http://www.rnib.org.uk/xpedio/groups/public/documents/publicwebsite/public_talkingimages.hcsp>. Acesso em 10 de mar. 2016.

RVB Malhas. **A crítica social de Cildo Meireles**. Disponível em <<http://www.rvbmilhas.com.br/blog/a-critica-social-de-cildo-meireles/>>. Acesso em: Jun. 2016.

SAGIV, Noam. Synesthesia in Perspective. In: ROBERTSON, Lynn C.; SAGIV, Noam (Ed.). **Synesthesia: Perspectives from cognitive neuroscience**. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 3-9.

SÁ, Elizabet Dias. **A Insustentável leveza do Braille**. Palestra proferida no I Simpósio Sobre o Sistema Braille –14 de setembro de 2001, Salvador. Disponível em: <<http://www.bancode-escola.com/leveza.htm>>. Acesso em: dez. 2015.

SACKS, Oliver. **The Mind's Eye**. New York: Knopf, 2010.

SAENZ, M., KOCH, C.. **The sound of change: visually-induced auditory synesthesia**. *Curr. Biol.* 18, R650–R651. doi: 10.1016/j.cub.2008.06.014, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Jorge Fernando. **As Cores no Mundo de Lúcia**. Paulus, São Paulo, 2010.

SANTO, Rogério. **A Influência dos Estereótipos no Julgamento da Veracidade de Enunciados**. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

SASSAKI, R.K. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SCHILLER, Friedrich. **On the sublime**. In: Aesthetic and Philosophical Essays. Edited by Nathan Haskell Dole. Boston: F.A Nicholls Company, 1902.

SCOTCH, R.K. **Disability as the basis for a social movement**: advocacy and the politics of definition. Journal of Social Issues, 44, 1988, p.159-7

SHAPIRO, L. **Embodied Cognition**. New York: Routledge, 2011.

SINHA, C.. **Language as a biocultural niche and social institution**. In, Evans, V. & S. Pourcel (eds.), New directions in cognitive linguistics. Amsterdam: John Benjamins, p. 289-310, 2009.

SMITH, Alvy Ray. **Color Gamut Transform Pairs**. Computer Graphics, 1978.

SWEETSER, E. **Introduction**: viewpoint and perspective in language and gesture, from the Ground down. In: DANCYGIER, B.; SWEETSER, E. (Eds.). Viewpoint in language: a multimodal perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

STAFFORD MC, SCOTT, R. Stigma deviance and social control: Some conceptual issues. In: AINLAY, S.; BECKER, G; COLEMAN, L. **The Dilemma of Difference**. New York: Plenum, 1986, p.77-91.

SVOA. Disponível em <<https://www.facebook.com/svoagrupo/?fref=ts>>. Acesso em: Jun, 2016.

THONG, Roseanne. **Red is a Dragon** - a book of colors. Chronicle Books LLC, San Francisco, 2008.

TOMASELLO, Michael. **The cultural origins of human cognition**. Harvard University Press, 1999.

TOMASELLO, Michael. **Cognitive linguistics and first language acquisition**. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (Org.). The oxford handbook of cognitive linguistics. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 1092-1112.

TOMASELLO, Michel. **Origins of human communication**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

TOMASELLO, Michel. **Origens culturais da aquisição do conhecimento humano**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TURNER, M. The Mind is an Autocatalytic Vortex. In: SCHLAEGER, J. (ed.). **The Literary Mind**, Volume 24: Yearbook of Research in English and American Literature, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008.

TURNER, Mark (Ed.). **The Origin of Ideas: Blending, Creativity, and the Human Spark**. New York: Oxford University Press, 2014.

TURNER, Mark. **A Dicotomia Literal versus Figurado**. Trad. Sandra Cavalcante. Excerto reduzido, com modificações substanciais realizadas pelo próprio autor, do capítulo “Figure”, da obra “Figurative Language and Thought”, de Cristina Ccciari, Ray Gibbs, Albert Katz e Mark Turner. New York: Oxford University Press, 2007.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind: Cognitive science and human experience**. MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1991.

VIDA Simples. **Automaquiagem para mulheres com deficiência visual**, 2016. Disponível em <<http://vidasimples.uol.com.br/noticias/compartilhe/automaquiagem-para-mulheres-com-deficiencia-visual.phtml#.V4Lhc1fv3Ce>>. Acesso em: Maio. 2016.

VIGOTSKI, L. **Problemas Especiales da Defectologia**. Editorial Pueblo Y Educación, Havana, 1997.

VITRUVIUS. **On Architecture: Books I-V (Vol. 1)**. Cambridge&London: Harvard University Press, 1931.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WARD, J., SIMNER, J. **Lexical-gustatory synaesthesia: linguistic and conceptual factors**. *Cognition* 89, 2003, p. 237–261.

WARD, J., BANISSY, M. J., JONAS, C.. Haptic perception in synaesthesia. In: GRUNWALD, M. (Ed). **Human Haptic Perception: Basics and Applications**. Basel: Birkhäuser, 2008, 259–265.

WEBSTER, Alec; ROE, Joao. **Children with visual impairment: social interaction, language and learning**. Routledge, 1998.

WELLS H. G. The country of the blind. Reprinted. In: DOLLEY, C (Ed). **The Penguin book of English short stories**. Harmondsworth: Penguin, 1967, p.124.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as cores**. Lisboa: Edições 70, 1977.

WOLLEN, K.A, RUGGIERO, F. **Colored-letter synesthesia**. *Journal of Mental Imagery* 7, 1983, p.83–86

ZLATEV, Jordan. Meaning = Life (+ Culture): **An outline of a unified biocultural theory of meaning**. *Evolution of Communication*, 2003, p 253-296.

ANEXOS

ANEXO 1 - Transcrição de diálogos relevantes Experiência Música

Participante I:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu gostei. No Início parece uma repetição. Eu não saberia identificar instrumento porque eu não sou boa nisso. Mas aí foi repetindo e repetindo, para dar a impressão de que era o mesmo acorde. E depois foi mudando de instrumentos e o ritmo. Foi alternando. Mas dá um efeito agradável.

O que esta música te trouxe?

Na verdade eu não pensei em nada. Eu fiquei prestando muito mais atenção no movimento da música. Essa coisa que é muito mais sensação do que pensamento. É um sensação agradável. Por exemplo, no segundo momento, que alternou mais, me lembrou uma valsa, me veio esta sensação de valsa. Eu fiquei tentando identificar quais instrumentos eram esses. "Meu Deus, será que isso é uma sanfona?". Os pensamentos foram muito flutuantes, eu fiquei atenta muito mais ao efeito sonoro mesmo, à leveza da música. (...) Por exemplo, se eu associei com valsa, porque valsa também é movimento, né? E é um movimento de leveza. É uma coisa gostosa, bonita, leve. As ondas sonoras também fazem um movimento que vai e que vem, que diminui, que repete, que volta. É como se fosse um movimento sinuoso mesmo.

Música 2:

O que você ouviu?

Começa com uma percussão. Aí depois vem um coral, que eu acho bonito. Me lembrou o Inhotim. Lá tem uma sala acústica (...) aí são várias caixas e você vai circulando em cada uma delas. Você coloca o ouvido assim e cada uma delas pega um fragmento (de um coral), como se fosse individualizando as vozes e você vai ouvindo. O "juntamento" é muito bonito. Antes do coral, me lembrou uma trilha de cinema, de determinado filmes que costumam ter este tipo de música. Aí depois veio o coral e me levou lá pro Inhotim.

O que esta música te trouxe?

Antes do coral, me lembrou uma trilha de cinema. Tem determinados filmes que costumam ter este tipo de música. Aí depois veio o coral e me levou lá pro Inhotim. Mas este filme seria um filme de arte, desses filmes mais clássicos. A música me leva mais para lugares, como eu disse do Inhotim, ou dessas grandes e majestosas catedrais que tem assim um coral de igreja. Até, digamos assim, um coral do exército. Me remete a ritos e rituais de igreja, de museus ou de filmes mais antigos, de uma outra época, mais lá pra trás, não filmes modernos. Toda a magia de um filme mais antigo, mais idade média. São lugares, eventos, épocas e sensações.

Música 3:

O que você ouviu?

Essa já me dá mais uma sensação de melancolia. É um tom mais melancólico, muito bonito também.

O que esta música te trouxe?

Melancolia e beleza.

Música 4:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Esta já me remeteu ao (Louis) Armstrong, ao blues e aquela coisa do negro. Que não deixa de ser assim, **um tanto melancólico**.

Música 5:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Essa eu não gosto. Do mesmo modo que eu falo das outras [músicas], que são sensações agradáveis, que vai movimentos, lugares e vem tudo coisa boa, a essa eu associo imediatamente com barulho, discoteca, balada... Tudo o que eu não gosto. Eu acho absurdamente ruidoso, acho que fere a minha sensibilidade auditiva.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

No início me pareceu um ruído de uma máquina de escrever, como se fosse o teclado de uma máquina de escrever. (...) Depois veio a música e me lembrou outras músicas clássicas, tipo as Quatro Estações de Vivaldi, Schubert.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

É uma mistura. Eu associo mais a ritos e rituais. Eu não saberia dizer exatamente que tipo de ritos nem de rituais. (...) Talvez pelo conjunto, me pareceu... Pelo estilo, pelo movimento dos acordes. Me lembrou uma coisa ritualística, de uma dança diferente, de folclore.

Participante II:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu ouvi um bandoneón tocando uma coisa meio Piazzolla (compositor de tango). Eu ouvi um ritmo 3 por 4.

O que esta música te trouxe?

Quando deram as primeiras três notas (...) eu me vi em uma rua de Buenos Aires andando, chovendo uma chuva fininha. Me vi não, era a cena que eu imaginei. Um cara com sobretudo, aquele friozinho, meio garoa. E o lugar era a praça de Santelmo, onde tem uma feirinha de antiguidades. Então o cara estava andando no meio das barraquinha da feirinha de antiguidades. Aí ele parava e pegava um realejo. Aí andava um pouco mais. E na esquina tinha um café, com umas mesinhas, que ele ia andando. Aí eu pensei que ele ia dançar um tango, mas depois eu pensei “não, ele não vai não! Ele só vai ficar andando pela rua mesmo”. (...)

Vem alguma noção de cor?

Cor? Vem também! Nesse caso, cores mais acinzentadas. Por toda a atmosfera, então o sobretudo dele era preto. Quando eu penso na calçada, (o cara) andando, o cenário é meio cinza, a calçada é meio cinza, os prédios são acinzentados, com tonalidades diferentes. Mas são poucas cores, por causa da música. Ela não me inspira cores fortes não. Eu nem chamaria de pastéis não, são mais tons de cinza. Não cinquenta tons.

Música 2:

O que você ouviu?

Eu ouvi uma música épica. Na hora que começou uns tímpanos, (...) tambores e tímpanos com metais, eu me lembrei de Stravinsky - da Sagração da Primavera. Aí entrou o coro, basicamente de vozes masculinas, cantando quase em uníssono, não tinha uma polifonia muito grande. (...) O ritmo que lembra ao mesmo tempo uma coisa épica e militar.

Que imagem você formou?

No primeiro toque eu já me vi assim diante de um desfile militar. Pensei primeiro em uma coisa tipo Reich. Mas aí depois eu achei que não. Eu não me lembro visualmente como eram os uniformes dos nazistas, mas eu achei que não parecia. Comecei achando que seria, mas depois eu pensei “não, não vai ser não. Vou criar outra coisa aqui”. Porque o uniforme desses militares era mais colorido. Tinham coisas em tons de vermelho, detalhes vermelhos nas roupas, mas tinha também, azul, azul escuro. Eu pensei em um desfile... Eu não imaginei uma imagem muito certinha. Porque no desfile eu poderia imaginar uma fila andando, marchando, mas não erra bem isso que me parecia. Parecia que eles estavam perfilados. Eu tinha que pensar mais, mas era basicamente militares. O som evoca uma cena épica. Não chega a ser de uma batalha, mas talvez de uma celebração de uma conquista.

Música 3:

O que você ouviu?

Um toque inicial de guitarras e violões, não vários, mas pelo menos três, tocando o mesmo acorde, a mesma variação. (...) Depois entra uma voz, (...) ele começa a cantar e entra com um ritmo, (...) parece dois por quatro, ou dois por dois, um ritmo binário. (...) Quando começaram as guitarras eu pensei: "vem aí uma canção flamenca", aí o vocalista começou a cantar meio arabesco, aquela coisa modal, (...) não definindo muito bem a tonalidade (...) muito usado nas canções flamencas. Mas quando começa a cantar não é em espanhol. Ainda pensei, "vai ver que é alguma coisa da Espanha, da Catalunha!", mas aí começa o ritmo e eu vi que realmente não tinha nada a ver, parece uma dança Húngara.

O que esta música te trouxe?

Eu pensei em um casal dançando, tipo uma dança cigana, dançando aquela dança flamenca assim, com os braços pra cima, lenço na cabeça. **O homem com aquelas calças largas, com um lenço vermelho na cabeça.**

Música 4:

O que você ouviu?

Essa já é mais próxima da nossa realidade. São três violões tocando um blues, com uma gaita, com um cara cantando um blues mais contemporâneo. (...) É um cara atual, uma gravação atual.

O que esta música te despertou?

Eu gosto muito de blues e eu penso muito em duas coisas: em estrada, andando de carro e ouvindo a música. Mas nesse caso até que não foi não. Nesse caso eu estava pensando em um show no palco. Então estavam uns três, quatro músicos, tocando. Estava assim, no meio o cantor tocando violão, aqui de um lado, e do outro os outros dois violonistas. E também do lado do cantor um gaitista tocando. Um conjunto de quatro caras tocando no palco com luzes acendendo, uma hora acendia azul, cada hora focalizando um no palco. Não pensei em como eles poderiam estar vestidos, nem nada não.

Música 5:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Definitivamente, estamos em nossos tempos! Eu continuei pensando em um show de palco, só que agora rock and roll. Uma banda de rock mesmo com baterista, guitarras. Eram duas guitarras, um baixo, um vocalista cantando. O baterista tocando a bateria, cabeludo, balançando o cabelo. O vocalista correndo, tipo o Mick Jagger, cantando virando pra um lado e pro outro, meio dançando, de calça coladinha. Mas num palco, do mesmo jeito: a noite, um show com luzes acendendo. Luz de show, canhões de luz.

Música 6:

O que você ouviu?

Eu acho que este é o Concerto para Máquina de Escrever, do John Cage. Enfim, começa com a máquina de escrever, o barulho da máquina, o carro da máquina e tudo, e depois entra um piano. Logo entram as cordas, um violoncelo, violinos, violas fazendo uma orquestra e eles vão se integrando com a máquina de escrever, ela passa a ser um elemento rítmico.

E em termos de experiência?

Eu imaginei um cara, em um escritório antigo, aquelas escrivatinhas antigas, com a máquina de escrever pesadona, tinteiro, materiais de escritório antigos, com móveis pesados, persianas. (...) Um cara de meia idade de com óculos pesado, fundo de garrafa, camisa branca de manga curta e gravata. Aí ele está escrevendo e começa a escrever mais rápido, ele começa a enlouquecer lá na escrita dele, ele levanta, arranca os papéis, depois volta, senta e escreve mais. Aí começa a tocar a música e ele vai se envolvendo, ele vai ficando doidão.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Nossa, essa foi a que eu tive mais dificuldade. Eu não consegui definir muito bem os instrumentos e a música. Eu acho que os instrumentos eram teclados eletrônicos. Tipo de música contemporânea, um som meio o que o Uakti faz. Mas eu não consegui definir muito bem. Enquanto eu ficava tentando entender a música, eu não consegui pensar em uma imagem, não consegui.

Participante III:

Música 1:

O que você ouviu?

Um instrumento de sopro, parece gaita. Parece que no princípio um estava tocando sozinho, depois entrou outra parte acompanhando, tipo uma valsinha.

O que esta música te trouxe?

É uma música tranquila, que eu não conhecia. É aquela música quando está com vontade de relaxar. (...) Relaxar porque é uma música tranquila, não é agitada. É uma música de um som agradável, um som mais leve.

Quando pensa isso, relaxar, uma música mais agradável, vem alguma coisa na sua cabeça? Algum lugar, algum espaço, algum movimento?

Quando tiver um filme com alguma imagem de paisagem, alguma imagem desse tipo, seria legal colocar uma música assim de fundo.

Música 2:

O que você ouviu?

Quando eu ouvi esta música parecia que eu estava ouvindo algum filme de suspense. Me lembrou na hora um filme de suspense. A música de uma cena mais tensa, uma cena que cria mais expectativa. Tinha um coral cantando e uma orquestra de fundo.

Quando você escuta este som, você imagina algum lugar?

Não, lugar não deu pra imaginar, mas eu imaginei um filme de suspense, uma cena de mistério, aquela coisa de "o que vai acontecer?". Aquele filme que você está assistindo e o filme te prende, você não quer sair do cinema até chegar a cena final para poder desvendar a história.

Música 3:

O que você ouviu?

É uma música italiana. Pelo sotaque eu pensei de ela ser italiana.

Que sensação a música te trouxe, o que você pensou na hora em que você ouviu?

Música italiana, eu lembro muito dos tenores, Pavarotti, Andrea Bocelli, mas esta música é mais agitada. Uma tarantela, parece. Uma música mais agitada, uma música bonita.

Música 4:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Essa é uma música que tem vários instrumentos, não é uma música igual a primeira, que foi só de sopro. Essa dá para perceber um violão sustentando para os outros [instrumentos]. Parece que tem uma guitarra, um instrumento de sopro também, e uma gaita. É uma música internacional, americana. É boa de ouvir, não é aquelas músicas americanas pesadas, que você escuta e não consegue entender letra, não consegue identificar nada. É um tipo de música agradável.

Te ocorreu algum espaço, algum lugar quando você escutou a música? Ela te trouxe ou lembrou alguma experiência?

Não, experiência até que não. Essa aí não.

Música 5:

O que você ouviu?

Essa música é o oposto da outra. A outra é um rock mais instrumental, essa é um rock metal mesmo, pesado. Bateria, guitarra. Aqueles rocks americanos mesmo. É uma música que dá

mais para ouvir os instrumentos do que entender a letra. Como os instrumentos tocam rápido, o cantor tem que cantar rápido para acompanhar o ritmo, senão ele fica pra traz. É uma música muito rápida.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Essa é uma música mais clássica. No começo, eu ouvi o barulho de uma maquininha. Aí eu lembrei lá daquele filme que você passou.

Ah tá, *Eu não quero voltar sozinho*

Isso!

Por que?

Por causa do barulho da máquina. Então eu associei o barulho por causa daquele filme. E o que eu achei interessante é que o barulho da máquina acompanha a música. O piano fica sustentando e barulho (da máquina) fica batendo junto, acompanhando a música. Parece que ele faz parte da melodia. E é uma música mais clássica, mas não é aquela clássica lenta, que você escuta, deita e dorme. (...) Dá um pouco para filme de suspense.

Você falou que você lembrou do filme. Quando você lembrou do filme, você lembrou dos personagens? O que mais veio na sua cabeça?

Eu lembrei da máquina e do personagem, Gabriel, que é o cego em sala. Eu lembrei daquele dia lá, a gente assistindo.

Música 7:

O que você ouviu?

Engraçado, essa música é diferente! Parece que ela começa de um jeito e a bateria entra de outro. Parece um rock também, mas não é um rock tão pesado, como foi o anterior. É aquela música que quando você ouve, de cara você não define muito. "Que estilo é esse? O que é isso?". Você não define rapidamente. É uma música que instiga a sua curiosidade.

O que esta música te trouxe?

Parece um rock também, mas não é um rock tão pesado.

E o que você achou da experiência de ouvir uma música assim.

Parece música para trilha de filme, um suspense.

Como você ficou deficiente visual muito bebezinho, como é a sua relação com a cor?

A cor, a pessoa que enxergou lida com mais facilidade. Como a pessoa já viu, ela tem em mente esta noção, da imagem. Agora, pra quem não viu, a cor é uma coisa muito mais subjetiva.

Como você lida com as cores?

Se eu falar amarelo, amarelo é a cor do Sol. Quer dizer é uma coisa bem... Não é uma coisa concreta, fica bem abstrato. Por exemplo, o branco lembra a pomba da paz. Eu procuro usar essas coisas que eu já ouvi falar, ou que me falaram.

Quando você pede para uma pessoa te descrever uma paisagem, uma foto, você pede para ela falar das cores?

Não... Eu acho que eu até esqueço de perguntar das cores. Já ficou uma coisa tão automática eu não ter uma noção de cor que eu até me acostumei um pouco. A cor pra mim é mais importante quando eu vou vestir uma roupa. Aí eu pergunto. Eu peguei esta blusa, “a blusa é amarela”, “então tá”. “Você quer amarela ou você quer outra cor?”, aí eu escolhi a amarela. E as vezes eu não vou nem pela cor, eu vou pelo pan da blusa, se é um pano que eu gosto, se é uma textura que eu gosto.

No seu dia a dia, existe algum momento que você fala de cor? Que você fala ou usa cor, que você presta atenção em cor? Além da roupa, existe algum outro momento que a cor seja importante para você?

A cor não tem tanta importância mesmo não. Por exemplo, você está mostrando um filme, tem um noiva. Se tem uma noiva a gente já deduz que ela está com vestido branco. Então tem coisa que pela própria palavra a gente deduz. Por exemplo, a chuva, o dia estava escuro e começou a chover. Quer dizer, dá pra deduzir que o céu ficou todo preto, que o tempo ficou feio.

Você tem experiência com quadro? Alguém já te descreveu um quadro?

Não, quadro, poucos. Eu já vi de uma artista plástica, Enir de Carvalho, que ela faz algumas pinturas e ela me chama para eu ver como é que tá o quadro. Mas ela faz tudo em alto relevo. Agora, pra alguém chegar e descrever quadros não é uma coisa muito comum não. Acontece muito pouco.

E você teria curiosidade de ter acesso a isso?

Seria interessante. Por exemplo, essas pinturas antigas, barroca, seria bom ter esse acesso.

Participante IV:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu ouvi uma música que a primeira vista repetia os tons. Uma coisa muito parecida com saxofone, talvez. Uma coisa que repetia os tons.

Me fala mais, algum detalhe de alguma coisa que você sentiu.

É uma música calma, mas achei repetitiva. (...) Não me causou uma emoção.

Música 2:

O que você ouviu?

Achei extremamente envolvente! Parece que é música clássica. Eu particularmente gosto muito de música clássica porque ela me toca, ela é envolvente, parece que ela envolve todo o ambiente, toca fundo. Esta música é grandiosa, então parece que a gente tá envolvido. (...) Além do instrumento, da orquestra, tem alguma coisa de coral.

Música 3:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Parece uma música de dança de salão. Pelo ritmo. (...) É uma música cantada, acho que espanhola.

Quando você falou que ela parece de dança de salão, te veio na cabeça porque é que é dança de salão, alguma ideia de dança de salão?

Eu sei o que é dança de salão: bolero, tango, umas coisas assim. Eu já fiz aula de dança de salão. Acho que é por isso.

Música 4:

O que você ouviu?

Música norte-americana ou inglesa, porque é em inglês. Não é um ritmo que mexeu comigo, não me embala, não me envolve. E nem a voz. (...) Não é uma voz envolvente, não é uma voz muito conhecida. Não gostei do timbre.

Música 5:

O que você ouviu?

Uma música mais agitada, uma coisa de ser metaleiro. Uma música agitada, desses ambientes de show.

O que esta música te trouxe?

Causa uma agitação boa, que numa festa é bom. A voz desse é melhor do que a do outro [música 4], o outro é mais esganiçado.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Essa música é interessante. A medida que ela tocava me deu a impressão não só de estar ouvindo a música, mas de estar acontecendo alguma apresentação. Uma música que junto com ela estivesse acontecendo alguma apresentação, porque ela muda os tons e tem no início e em alguns momentos, um ruído que me pareceu ser alguma coisa de sapateado. Então deu a impressão de eu estar em algum lugar de apresentação, em um teatro e tá acontecendo alguma coisa visual junto com a música. Uma coreografia, uma dança.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Um ritmo não tão metal, metaleiro, mas de uma balada. Deu vontade de dançar.

Quando você pensa em balada você pensa na música, nas pessoas, no lugar?

Sim. Eu penso em um ambiente que tenha pessoas dançando, um ambiente descontraído, de festa.

Vem formas na sua mente? Vazio e cheio, direção.

Sim. Vem essa questão de pista, movimento, eu consigo pensar nisso um pouco pelo que eu vivencio, porque eu danço um pouco. (...) Então eu penso em movimentos, em passos, em corpos movimentando.

E vem alguma ideia de cor?

De certa forma. Eu associo um ambiente mais agitado a cores mais fortes. Por exemplo, um ambiente de música clássica um ambiente de pessoas vestidas de forma mais austera, usando preto. Agora já num ambiente mais agitado, que tem brilho, vermelho.

Participante V:

Música 1:

O que você ouviu?

Um toquezinho de gaita. Ou tô enganado? Tá parecendo.

O que você sentiu?

Ah....

Uma gaita!

Uma só não, tem mais. Parece que são duas. (...) Tinha um toquezinho e uma outra acompanhando. Tipo assim..... Ah....

Música 2:

O que você ouviu?

Parece música de filme. Ah, o estilo da música, coral, né?

E que tipo de filme?

Huuuum.

Você que é cinéfilo, adora cinema.

Até que não.

Estou sabendo que não tem mais filme aqui (que você já assistiu a todos).

Pois é.

Se você pudesse chutar um tipo de filme para essa música, sei lá, romance.

É! Um filme mais romântico

Música 3:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Uma música né? Tinha um cantor. Como eu diria o estilo dessa música...? Ah..... Eu particularmente não curto tanto este tipo de música, então eu fico sem saber o estilo.

Você prefere que tipo de música?

Mais estilo romântico.

Música 4:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Música acompanhada por violão e gaita. (...) Legal, muito legal.

Música 5:

O que você ouviu?/ O que esta música te trouxe?

Que rock da pesada esse! Esse é um "rockaço"! Esse eu adoro, eu gosto de rock.

E essa música, o que e chamou atenção nela?

O estilo mesmo esse tipo de música, de rock.

Música 6:

O que você ouviu?

É uma música que começa com barulho de máquina de datilografar e um piano. Bonito!

O que mais te chamou a atenção?

É uma música tranquila.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

O estilo dessa música eu não sei nem te falar qual que é.

O que te chamou atenção?

Chamar atenção assim, nada.

Mas o que você achou?

Achei legal.

Participante VI:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu ouvi um trompete, que tocou em um primeiro momento, e depois uma gaita, que entrou depois.

O que esta música te trouxe?

Este estilo de música é mais tranquila.. Esta particularmente me deixou bem reflexiva, porque

é uma música mais melodiosa mesmo. Então ela já produz este sentimento, ela interfere no sentimento das pessoas.

Música 2:

O que você ouviu?

São vários instrumentos de sopro, um bumbo. O estilo é música mais clássica, usado geralmente em filmes de suspense. (...) Em outros filmes que eu já vi tinha este estilo de música em determinados momentos, ou quando um personagem está prestes a conquistar alguma coisa, como uma luta, por exemplo, ele tá ali no meio da batalha ou tá findando. O momento inicial mais de suspense e depois quando entra os demais instrumentos, com uma intensidade maior, as vozes dão uma ideia de finalidade, de estar concluindo algo. "Passou a fase do suspense". Eu particularmente não gosto muito de filme suspense não, porque só a música me deixa nervosa. Só a música me assusta.

Quando você fala isso, vem alguma paisagem na sua cabeça? Alguma noção de forma?

Vem uma ideia daqueles filmes romanos, de gladiadores, naquelas batalhas, eles com aquelas armaduras, com aqueles escudos. Eu lembrei daquele filme Coração Valente, eu gostei muito dele.

Música 3:

O que você ouviu?

O cantor me lembrou o Pluto. Você lembra nestes desenhos, quando eles colocam músicas assim? O estilo também me lembra aqueles filmes de faroeste, romance de faroeste. Quando a música pega um ritmo mais intenso. Me veio a imagem de um passo de dança, que foi se acelerando conforme a velocidade da música.

Uma dança individual?

O par. Eu tô falando pelas referências visuais desses filmes. Geralmente era uma dança a dois. A mulher com um vestido vermelho longo, com um espartilho, todo aquele figurino.

Música 4:

O que você ouviu?/ O que esta música te trouxe?

Essa música me remete a lembrança de filmes com cenário em uma praia, onde geralmente o galã passa e admira alguém, ou ele é admirado por várias mulheres. O ritmo é mais alegre, (...) dá vontade de ouvir a música até o fim.

Música 5:

O que você ouviu?

Essa aqui é o tipo de música que eu não gosto muito, porque me estressa muito o ritmo. Me lembrou o período de férias, uma música mais para relaxar mesmo, pra descontrair. Me lembrou um sábado a tarde, que a gente escuta muito o pessoal que passa com o carro na rua com o som no máximo.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Gostei dessa aí. Como eu gosto de filme drama, me lembrou uma pessoa que estivesse em uma fase final, com um problema saúde muito grave. Ela está consciente, não está depressiva, mas está triste e está escrevendo pra falar com alguém, pra contar para alguém da situação.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Essa aí me jogou lá no passado, em 1930. Uma música sem recursos e repetitiva. (...) Achei ela meio sem sal.

Participante VII:

Música 1:

O que você ouviu?

Parece um tango, mas é um tango mais lento. E utilizou escaleta, parece. Aquela de sopro e teclas. E tinha uma percussão no fundo que eu não consegui saber qual era.

O que esta música te trouxe?

Me deu vontade de dançar, eu fiquei um pouco embalado. É um tipo de música mais tranqui-

lo, mesmo que seja de dançar, é uma dança mais lenta, então é uma forma de ficar mais tranquilo. Eu particularmente gosto muito deste instrumento, então talvez seja por disso.

Quando você fala dança, você se imaginou dançando?

Eu imaginei uma sala. O tango exige passos, ele é uma dança sincronizada, mas no caso aqui eu pensei em uma dança livre, de você sair meio que rodopiando no ritmo da música em uma sala vazia. (...) As vezes esta percussão junto, eu não sei se era uma percussão ou se era o barulho da tecla da escaleta, (...) ela me ajudou, eu senti, assim, como se fosse uma água. Eu sei que não era, mas lembrou.

Música 2:

O que você ouviu?

Eu estava ouvindo uma música clássica, com um coral bem interessante. E uma orquestra sinfônica ao fundo, junto com o coral. É uma música de ação, algo como "vai chegar alguma coisa". A sensação é de que "nós estamos a espera de que alguma coisa", "alguma vai acontecer". Aí, de repente, parece que a coisa acontece. É como se fosse o Juízo Final e aí de repente "Deus aparece", com trombetas sobre o coro dos anjos. (...) No início eu fiquei assim, "que perigo! Vai acontecer alguma coisa ruim". Mas depois, quando apareceu o coro, me deu uma sensação melhor. Talvez seja uma sensação minha, porque pra mim coro é sempre uma coisa boa.

Música 3:

O que você ouviu?

Parece uma música em italiano, mas ao mesmo tempo eu não sei se é em italiano ou francês, eu não consegui identificar a língua. É uma música dançante. No início ela é mais melancólica, mais uma lamentação. Parece uma música popular, mas com uma pessoa que canta de forma erudita. Acho que tem uma viola, um violão, um cavaquinho. Depois aparece uma tuba misturado com essas cordas. Eu achei super legal. Eu achei super interessante porque no início me deu melancolia, e depois vontade de dançar também. Só que aí eu fiquei imaginando um moço, com um microfone e uma roupa mais brega. Aí depois, quando apareceu o baking vocal junto com ele. Quando o baking vocal chegou foi interessante porque entrou gente no palco junto com ele e começou a tocar uma música mais dançante. Foi interessante.

Música 4:

O que você ouviu?

Uma música em inglês, muito parecida com um rock ou com um blues. Uma coisa bem alternativa, bem legal, com um violão e uma gaita. Ei fiquei imaginando um filme que eu assisti, um filme na mata. Só sei que a história é de um cara que cansa da cidade grande, da riqueza, dessas coisas assim, e resolve viver de forma natural.

Na Natureza Selvagem?

Na Natureza Selvagem, isso. Aí dá a ideia daquele momento que ele sai, pega o carro e vai. (...) É uma música também muito típica americana, que a pessoa fica na calçada, com o violão e com a gaita ao mesmo tempo, a gaita amarrada ao violão, e fica tocando os dois ao mesmo tempo.

Música 5:

O que você ouviu?

Eu ouvi um rock bem pesado, bem agitado, aqueles bem esquentado mesmo. (..) É uma música bem agitada, ela dá uma esquentada. Parece que você está muito suado e dançando esta música. Você lembra daquele show de rock misturado, daquele monte de gente ao mesmo tempo, todo mundo fazendo movimento ao mesmo tempo, aquela suadeira.

O que esta música te trouxe?

Eu não sou muito fã de rock pesado, gosto de rock mais lento, mais levinho. (...) Mas é legal dançar isso, agitado.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Eu ouvi uma música clássica ao mesmo tempo ... (...) Sabe aquele momento no filme, um filme bem antigo, que a pessoa está digitando alguma coisa na máquina de escrever. Uma carta, algo bem dramático, que fica aquele piano ao fundo assim, de tristeza, melancolia. Aí, depois, entram os outros instrumentos, a viola, o violoncelo o violino e modifica um pouco a cara. Até porque a própria máquina de escrever começa a dar ritmo a música. (...) Uma música

ca assim, como ela é livre, dá a ideia de rodas, eu imagino várias cores rodando, se entrelaçando, de abrir e fechar, mas rodando, se misturando.

Você falou de coisas se entrelaçando. Em algum momento te ocorre cor?

Sim. Sabe aquela sensação de você estar olhando para o *windows media player*, quando tá tocando uma música, que fica misturando, abrindo e fechando? Uma cor azul se misturava com um vermelho, branco e amarelo.

Você enxerga lampejos de cor, né?

Enxergo um pouquinho.

Como é a cor no seu dia a dia?

Eu utilizo muito as cores primárias, porque são as cores que eu vejo. (..) Eu confundo cores. Eu corro muito o risco de confundir esta camisa aqui com branco. Eu sei que ela não é branca, mas eu corro o risco de confundi-la com o branco. (...) Eu já compro roupa assim padrão, se eu combinar uma coisa assim com a outra não vai ficar tão difícil.

Quando alguém fala de por do Sol, alguns fenômenos que envolvem cores. Como é para você essa relação com isso, você acha que você aprende mais pela experiência ou pelo que as pessoas dizem?

Muito mais pelo que as pessoas dizem. Como eu não tenho nitidez da cor, pra mim aquela cor que eu tô vendo ela não é tão primária. Tipo um laranja, laranja pra mim é amarelo, não é laranja. Então eu deixo muito pra pessoas, eu deixo pra pessoas me descreverem. Como eu não tô vendo eu não vou ver real, então eu prefiro imaginar. (...) Na verdade, o meu por do sol é muito ligado ao que a minha mãe me falava quando eu era criança. Ela ficava tentando saber como eu enxergava e ficava “meu filho, lá na frente tá acontecendo o por do sol. Você tá vendo?”. Eu falava: “eu vejo isso”. Ela falava: “Não, mas não é só isso. Tem isso e isso”. Aí eu fui montando da minha cabeça. Por exemplo, as vezes o meu por do sol tem mais a ver com a temperatura do que com o sol se pondo mesmo. As vezes eu tô no trânsito, no ônibus, na rua, e sinto aquela temperatura mais fresca do sol, tipo de quando o sol tá se pondo, eu já imagino aquele por do sol lá da minha mãe, lá do interior, da serra lá perto da minha casa. Sempre me remete a uma experiência anterior. Nunca é aquela experiência própria, sempre tem uma experiência própria, mas a sensação é sempre gostosa. Agora no feriado de Corpus Christi eu queria viajar pra serra da canastra, pra poder sentir isso, o amanhecer, o por do sol.

Quando vem essa memória, ela vem com cor? Ou ela fica mais na temperatura e na relação com a casa?

Muito na temperatura e na relação com a casa, muito ligada cheiro, comida. Por do sol sempre me lembra a minha mãe fazendo a janta, aquele cheirinho de comida sendo feita, sabe? Comida nova, muito bom! Sempre (ligada) a cheiros, assim, um cafezinho básico, pronto na hora. Igual o amanhecer! Agora, o amanhecerá tem cor. Engraçado! O amanhecer tem cor verde!

Verde?

É. Porque também tem a ver com isso. Na minha infância a minha mãe molhava as plantas de manhã. Então enquanto ela molhava a planta, ela fazia o café. Na horta da minha mãe tinha aquelas ervas de cheiro, tipo coejo, erva cidreira. Quando molha, ascende, fica tudo cheirando. Aí misturava o cheiro do café com o cheiro do que ela estivesse fazendo no pão - assado, uma coisa assim - com o cheiro do mato molhado lá na horta. E aí por isso, porque mato molhado é verde. Então é cheiro e cor ao mesmo tempo.

Música 7:

O que você ouviu?

Uma música que parece uma experimentação de som. Tem dois instrumentos que eu não consegui identificar. Eu consegui identificar a bateria, a percussão e o contrabaixo. Tem uma que parecia uma guitarra desafinada. Sabe aquela sensação quando a pilha tá acabando e fica tocando a música meio diferente? Essa foi a sensação. (...) Tem um instrumento de teclas, parecia desafinado. (...) Então parecia uma coisa desafinada, mas ao mesmo tempo com harmonia, porque não estava desafinado. A nota estava em cima, mas a sensação era de desarranjo.

O que esta música te trouxe?

Eu imaginei ondas, uma coisa que sobe e desce. Como era a mesma batida, ela só tinha diferenças de tom. Então ela subia, ficava mais agudo, e de repente descia e ficava mais grave. A sensação era de sobe e desce. Eu penso no movimento mesmo. (...) Tem cor, branco. É como se fosse no vazio e uma cor branca. (...) O vazio é como se fosse aqui, o ar assim, com coisas atrás. É como se eu continuasse vendo você e a onda passando aqui na frente.

Participante VIII:

Música 1:

O que você ouviu?

De instrumentos musicais, um sax e um acordeon.

Descreve um pouco mais: alguma coisa que você sentiu, que te tocou, que te chamou atenção.

Uma música bem agradável, com compasso bem marcado. É agradável de ouvir, dá uma sensação de elevação. O pensamento voa.

Quando você fala “o pensamento voa”, tem vem na cabeça alguma paisagem, espaço, alguma cor, uma forma?

Me vem uma sensação de nordeste, de Luiz Gonzaga. Dá uma sensação de deserto, de ambiente amplo, interior do Brasil. A cor me dá a sensação de falta de vegetação, aquela cor mais amarelada, uma paisagem mais nordestina mesmo.

Música 2:

O que você ouviu?

Filme histórico, um drama histórico. Os filmes históricos tem normalmente esta musicalidade dramática muito forte, um vocal junto com um instrumental assim. Dá uma sensação de muita gente, de várias pessoas. Eu já fico imaginando portões da idade média, cavalos, guerra.

Você falou de filme histórico e enumerou alguns elementos. Fale mais sobre isso.

Filme histórico pra mim tem uma pluralidade sonora, uma mistura de barulhos, de passos, de tropas, de pessoas transitando com uma certa velocidade, aliado a um fundo musical que dá uma sensação dramática, com instrumentos que marcam, mais pro grave. (...) Sensação de portões que se abrem.

Música 3:

O que você ouviu?

Música italiana, parece. Me dá a sensação de uma ópera bufa, uma coisa mais cômica. Me dá uma sensação de Itália. Não sei se pelo italiano e pela música, os instrumentos, mas imaginei aqueles filmes italianos.

O que tem em um filme italiano, ou que te remete a Itália?

Além dessa musicalidade específica, do instrumento, tem jeito que eles tem de cantar e de falar, mais festivo. Tem uma melancolia ao fundo mas sobressaiu mais o festivo. Uma coisa di-

vertida, meio Frederico Felini.

Música 4:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Remete a um lugar que nunca estive, mas que conheço de ouvir falar. Me lembra Bob Dylan, que me lembra um monte de coisas, como Woodstock, contra-cultura, roqueiros escutando música.

Música 5:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Esse já me remete a noite paulistana, de pessoas que saem para curtir a noite em São Paulo e encontram uma casa que está acontecendo alguma coisa assim, sei lá! Andar pela noite de São Paulo remete a este som. Eu passei em alguns lugares e vem este som, o murmúrio das pessoas, latas de cerveja, barulho, cheiro de cigarro. Me traz tudo isso. Não consigo ouvir isso e imaginar de ser um dia de sol. E nem em Belo Horizonte.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Inicialmente eu achei que era alguém datilografando em casa, no escritório, na biblioteca da casa. Aí depois eu escutei um piano e o que seria uma datilografia com a própria música, uma brincadeira. Imagina um lugar habitado por uma única pessoa, uma certa nostalgia de fim de tarde, de estar ouvindo um piano, fazendo alguma coisa em casa, uma dissertação. Alguém se deixando levar, foi para a janela ver a tarde cair e deixou só o piano na cena.

Música 7:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Me lembrou a Afonso Pena, com aquele movimento dos carros. É como escutar o movimento dos carros da Afonso Pena no fim do dia.

Participante IX:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu ouvi uma sanfona tocando. Ah, eu não lembro dos instrumentos. Eu lembro da sanfona, mas não lembro dos outros instrumentos tocando.

O que esta música te trouxe?

Uma coisa meio de nostalgia. Na verdade, ela me lembra filme, uma coisa meio Europa anos 60, 70. Uma cidade tranquila, interior da França.

O que passou na sua cabeça quando você escutou a música?

Eu pensei mais em paisagem, uma coisa mais fim de tarde. Eu imaginei um fim de tarde mais amarelado, um lugar mais tranquilo. Um ambiente de cidade, mas pequenininha. Na verdade, me remete muito a minha viagem a França. Então me lembra estas pequenas cidadezinhas.

Música 2:

O que você ouviu?

Eu escutei uma música que só me lembrou Senhor dos Anéis, do começo ao fim. O drama que tem na música, como se fosse uma tensão que dá, parece que vai acontecer uma batalha, ou coisa do tipo. Eu imaginava o ambiente com montanha, as coisas escuras também. E aí não teve como, foi bem senhor dos anéis mesmo. Eu imaginei grupos separados que iam batalhar. (...) Eu fiquei pensando em uma coisa viking, meio bárbara também, o mar agitado. Mas tudo essa coisa meio de luta, medieval também.

Música 3:

O que você ouviu?

Escutei uma música que... No começo parecia mais espanhola e depois ficou uma coisa mais flamenca, cigana. E depois tem uma hora que ela acelera e fica parecendo com música Sérvia. No começo eu imaginei uma coisa meio tourada, meio Espanha. Depois eu fiquei imaginando alguma coisa meio cigana, meio flamenca. Aí depois música Sérvia me lembrou o pessoal dançando. Eu já tinha visto show de uma banda da Sérvia e me lembrou muito o tipo de música por causa do... eu esqueci o nome do instrumento, um grandão que fica fazendo (imitação de barulhos). Aí este instrumento me lembrou muito o jeito da música. Aí me lembrou pessoas dançando juntas.

Música 4:

O que você ouviu?

Eu ouvi uma coisa que eu tô vendo, né? Eu vi um negão cantando, tocando blues. Aí eu imagino um bar pequeno, mais escuro, com a galera tocando isso. Depois eu fiquei imaginando uma coisa meio New Orleans, aquelas fazendas do sul dos Estados Unidos. Eu fico imaginando uma cena de filme, tocando este blues, aquela coisa meio churrasco na fazenda, estilo sul dos Estado Unidos, na costa leste.

Música 5:

O que você ouviu?

Uma banda de rock pesado. Metal.

O que esta música te trouxe?

Me lembrou show de rock. Imaginei a galera fazendo aquelas mosh, empurrando o outro, trombando, dando soco um no outro. E uns caras cabeludos, com camisa de rock. (...) Um show aberto, mas eu não imaginei cidade nem um lugar específico.

Música 6:

O que você ouviu? / O que esta música te trouxe?

Começou com uma máquina de escrever. Eu fiquei imaginando um escritório de jornalismo. Só que depois começou a música, e máquina de escrever se incorporou ao ritmo da música, virou batida da música. Aí eu comecei a pensar que a música estava relacionada a alguma coisa que a pessoa estava escrevendo. A pessoa estava escrevendo uma história e a música estava iniciando este história que estava sendo contada. Durante a música, não teve como não ter uma imagem visual. Eu fiquei pensando, se não tiver ninguém correndo, pelo menos a imagem está se movimentando. Mas isso foi por causa da música. Eu fiquei imaginando um plano de câmera percorrendo a cena. Imaginava que era alguma coisa (lugar) aberta também. E se não fosse isso estava alguma pessoa correndo, mas tinha movimento. A música passava a sensação de movimento. Aí depois eu imaginei quando voltou para o barulho da máquina, como se fosse o esforço de continuar contando a história, construir a história. Imaginei uma pessoa trabalhando uma história que ela estivesse contando, inventando.

Música 7:

O que você ouviu?

Uma música muito doida! Me lembrou Inhotim. Aquele lugar que tem uma rede, que fica com umas projeções na parede. A música é meio viagem, fiquei imaginando os trem meio que rolando nessa música. Sei lá, parece que a música fica girando na cabeça. Ela é em um ambiente mais psicodélico. Uma coisa meio doida, meio doido você ficar escutando uma coisa assim. Ela tem muitos sons diferentes, muito barulhinho diferente, fica uma coisa meio viagem na música.

Participante X:

Música 1:

O que você ouviu?

Eu ouvi uma música instrumental.

Quando você a escutou, o que passou pela sua cabeça?

No princípio, me remeteu a um lugar calmo, uma mata, este tipo de coisa assim.

O que tinha nesta mata? Me descreve um pouco este ambiente.

Aí vai muito do que eu vivi, né? As matas lá do interior onde eu morava mesmo. Tinham várias árvores, arbustos. Normalmente tinha uma cachoeira lá neste lugar onde a gente ia. (...) Fica na mente da gente... Essa é a imagem do que eu vivi. Normalmente, quando me perguntam sobre mata, sempre me vem esta imagem.

Música 2:

O que você ouviu?

Bom, esta deu duas sensações. No início deu a sensação daqueles filmes de terror, que vai acontecer alguma coisa. Você fica meio tenso porque vai acontecer alguma coisa perigosa. Aí depois, no decorrer da música, eu fiquei imaginando alguém correndo. O vento batendo na pessoa e ela correndo.

Música 3:

O que você ouviu?

Um cara sentado na casa dele, naquelas varandas que tem no interior, que a gente chama de alpendre. Janela aberta e aquela vitrolona tocando uma música mais velha e um senhor de mais idade ouvindo esta música.

Música 4:

O que você ouviu?

Aí eu já imaginei uma turma maior de jovens, sentados e ouvindo música.

Sentado onde? Fala mais.

Na realidade, eu só imaginei sentado, eu não imaginei onde não.

Deixa eu te perguntar uma coisa: você está falando de lugar, movimento, pessoas. Quando você começa a descrever estas cenas que você constrói, em algum momento te ocorre a noção de cor?

De cor? Hoje mais não, porque eu não me lembro mais das cores. Por exemplo, se eu viesse a enxergar novamente, se você me mostrasse um amarelo, um branco, um preto, um vermelho... porque nem preto a gente vê, entendeu? Eu não seria capaz de falar “essa é tal cor”. Eu não tenho mais noção de cor.

Você já teve noção de cor?

Dizem que eu enxerguei um pouquinho até os 4/5 anos, mas aí já tem muito tempo.

Então quando você constrói estes cenários, hora nenhuma passa a ideia de cor na sua cabeça?

Não, não tem cor. É um lugar sem cor.

Vem outras sensações.

É. Um lugar arejado, ventilado; aberto, fechado; mas cor não.

Mas como é a cor para você? É algo que não faz diferença, ou faz? Como é?

Eu tenho uma visão [ponto de vista] um pouco diferente da maioria. Eu acho que ela faz diferença pelo fato da referência. Muitas vezes a pessoa vai te dar alguma indicação de localização, te descrever, aí eu acho que ela [cor] faria diferença. Se você fosse descrever algo pra uma outra pessoa que enxerga aí você teria este dado a mais. Mas ela no geral pra mim, como pessoa, não faz diferença não. Ela serviria só como um dado a mais.

Música 5:

O que você ouviu?

Essa aí eu imagino um lugar com vários jovens. Tá acontecendo um show, pessoal dançando, pulando, aquela *randevu* de gente.

Música 6:

O que você ouviu?

Nesta eu acabei me prendendo mais ao piano porque teve um cara que marcou muito a minha vida, um ex professor meu. O cara mais inteligente que eu já vi na minha vida, e ele tocava piano. Aí eu fiquei imaginando ele sentado, tocando piano igual ele fazia.

Lá do São Rafael?

É.

Música 7:

O que você ouviu?

Não sei se foi porque a gente começou a falar do São Rafael... Porque no São Rafael a gente tinha uma rádio interna. Aí, ouvindo aqui eu lembrei daqueles programas que a gente fazia. Um monte de cego nos corredores, debaixo das caixas, ouvindo. E este tipo de música que normalmente servia como abertura dos programas.

Participante XI:

Música 1:

O que você ouviu?

Essa parece música de filme. Sabe essas músicas de introdução de filme? Parece um pouco com algumas delas. Parece uma música mais assim... É uma música cantada, com várias pessoas. Basicamente isso.

E o que você pensou quando você ouviu esta música? Você pensou em alguma coisa?

Então...Deixa eu ver aqui...

Não, não! É só se você pensou. Se você não pensou, não tem problema nenhum.

Eu pensei assim, você está parado, esperando alguma coisa.

Música 2:

O que você ouviu?

É uma música instrumental, que não tem instrumentos de percussão. Eu não sei dizer ao certo qual é esse instrumento. Mas dá a impressão que é um... eu não sei se isso é uma gaita. Ah, pra te falar a verdade, eu não sei. A única coisa que eu sei dizer é que tem algum instrumento de sopro e é uma música instrumental, que ninguém canta, e que não tem percussão.

Quando você ouviu, o que você pensou? O que veio na sua mente?

Ah, uma música tão calma, traz uma paz. Bem tranquila mesmo. E como eu te falei, é uma música instrumental, que não tem percussão. É isso.

Você pensou em algum lugar?

Eu pensei em um lugar tranquilo, que tivesse só eu. Um silêncio.

Música 3:

O que você ouviu?

Como é que chama este estilo? Não é uma coisa que tem muito no brasil não. Sei lá, é um estilo bem diferente. Mas eu já ouvi música desse tipo sim e já é uma música mais triste. Senti, sei lá, tristeza.

Música 4:

O que você ouviu?

As músicas são realmente muito diferentes uma da outra. Essa já é mais alegre, até melhor eu acho. Gostei mais. É um estilo também bem diferente.

Quando você escuta essas músicas, igual estamos fazendo aqui, além de te passar alegria e tristeza, te traz alguma lembrança?

Depende do momento. Por exemplo, tem dia que eu tô a fim de ouvir um tipo de música, eu sou bem eclética, sabe? Tem dia que eu escuto outra [música]. Então depende do meu dia.

Quando você escuta uma música você cria um cenário na sua cabeça? Você vai para algum lugar?

Não necessariamente, depende do que aquela música representa pra mim.

Essa música não necessariamente te levou a construir um cenário.

Não, não. Não necessariamente.

Música 5:

O que você ouviu?

Eu particularmente gosto muito de rock. Eu acho que o rock dá uma energia, uma coisa muito boa. Você fica animado, sei lá! Fica mais alegre mesmo.

E te veio mais alguma coisa?

Ah... Deixa eu pensar... Ah, eu fiquei lembrando eu fazendo alguma coisa, agitação, esporte.

Eu te falei que eu praticava esporte, quer dizer, pratico. Então me lembrou um pouco isso.

Música 6:

O que você ouviu?

Essa eu avalio como uma música boa para pensar. Uma hora que você quer pensar na vida, quer ficar mais quieto.

Música 7:

O que você ouviu?

Bom.... Essa.... Acho... Não teve muita influência não.

O que te veio a cabeça quando você escutou? Como foi a experiência de ouvir esta música?

Deixa eu ver... Ah sei lá, quando você está na sua casa, sentado no sofá, assistindo uma televisão tranquilo.

Participante XII:

Música 1:

O que você ouviu?

Me lembrou assim.... Parece uma vila. Parece um lugar na Itália. Parece que eu estou entrando em uma viela daquelas vilas italianas. Aquelas ruazinhas estreitas de Florença, e andando por ali. Bem nostálgica.

Música 2:

O que você ouviu?

Essa coisa já me remeteu uma coisa mais medieval, de castelos e de campo de batalha. Parece Game of Thrones. É uma música de energia de embate.

Música 3:

O que você ouviu?

Parece que eu estou em um teatro, alguém no palco cantando, numa ópera musical. Me remeteu isso, uma pessoa no palco e eu na platéia, assistindo um recital, uma coisa assim.

Música 4:

O que você ouviu?

Praticamente estou lá no Texas, de bota, chapéu, uma coisa muito Country, empoeirada. Uma coisa mais Country mesmo. Me remeteu aqueles filmes americanos com essa temática. De Texas, de Alabama.

Quando você pensa essas cenas, como é que elas surgem na sua cabeça? É som, você sente cheiro, é visual, como é que é?

É visual, totalmente visual. Estou vendo o moço andar, numa estrada empoeirada, em um lugar empoeirado. Na do palco, eu vi o palco, vi o homem cantando, uma coisa assim. E eu estava a percorrer as ruas da Itália, na primeira música, por exemplo, andando naquelas vielas, vendo as casas, vendo as ruas. Mesma coisa da outra que foi a coisa mais medieval, também tudo muito visual.

Música 5:

O que você ouviu?

Essa música, diferente das outras, por ser uma música que eu não aprecio muito, e não tenho identificação nenhuma com ela, então essa música, particularmente, eu não criei um campo visual nela. Pelo contrário, eu queria que ela acabasse. Porque não é uma coisa.... não dá feeling. Como é um tipo de música que eu não identifico muito dentro do meu mundo, eu não criei nem imagens para ela porque não me identifiquei. Até aquela coisa assim, “tomara que acabe rápido”.

Música 6:

O que você ouviu?

Essa música começou com a batida de uma máquina de datilografia, então na mesma hora eu vi a máquina, uma máquina. Somente a máquina de datilografia funcionando. E depois ela

veio na cadência com a música. Eu senti a harmonia da música, ela se integrando. Eu vi a evolução da música e eles entrando em uma harmonia. Então, nessa música eu senti a harmonia da música. A princípio, foi um campo visual da máquina de datilografia, mas depois eu me preocupei muito em sentir a cadência dos dois.

Música 7:

O que você ouviu?

Eu não senti muita harmonia nesta música. Não foi uma coisa muito agradável, eu senti até umas coisas assim... um descompasso. Não me remeteu nenhuma lembrança, nenhuma identificação do campo visual. As vezes parece que por você encontrar emoção na música, dentro da sua realidade, da sua vida... e por exemplo, essa música não me trouxe isso, uma identificação. Nem uma harmonia.

Quando você estava falando dos cenários que você construiu, que eram visuais, você alou muito de poeira, de palco... essas imagens, elas vêm com cor?

Totais! Tudo colorido!

Participante XII:

Música 1:

O que você ouviu?

Parecia que era um tango, uma introdução de um tango, e tinham dois instrumentos. Parecia que um era um acordeom, e o outro uma sanfona.

E o que essa música te trouxe quando você ouviu?

É um tom meio triste, mas é um tom forte, ele é bem marcado. Achei, no início... Assim, eu não sei se a música ia explodir, né? Mas eu acho que foi uma introdução, deu uma ideia de introdução.

Música 2:

O que você ouviu?

Eu ouvi um canto, uma música muito imponente. Dava a entender que era uma coisa muito importante, que um evento muito importante ia acontecer. Então ele era bem impactante, achei que parecia que caía mais para um dramático, um som mais dramático. O som, ele re-

metia a um canto, não vou falar que é um coral, não sei exatamente qual seria a hipótese, mas seria um canto marcado também. E eu achei interessante a consonância das vozes com o instrumento, que trouxe esse som de mais imponente. A voz, né?

Quando você constrói essas relações, alguma coisa passa na sua cabeça em termos de experiência, você se lembra de alguma coisa? Você constrói algum lugar, ou não?

Esse som é muito utilizado no cinema, né? Esse tipo de música. Principalmente nestes filmes de confronto armado, geralmente é utilizado porque tem um tom dramático. Geralmente ele remete a isso.

Música 3:

O que você ouviu?

Eu não identifiquei a língua, mas nessa música particularmente ficou mais nítido a voz do cantor, ela se sobressaiu. Então parecia que ao fundo tinha uma canção, só que como ela não era muito compassada, a voz não era muito compassada, então sobrepôs a voz. Aí o que eu senti é que a música ia tendo uma progressão e parecia até que ela ia começar com um cântico italiano, eu não sei se essa era a língua que ele estava cantando. Mas eu achei que tinha um tom dramático também. No início, de dor, de clamor, e depois eu achei que o instrumento começou a aparecer e começou a ficar mais vivo, mais sonoro, mais alegre depois daquela introdução.

Te remeteu a alguma experiência que você já teve? O que passou na sua cabeça quando você ouviu?

Olha, eu não estou remetendo muito às minhas experiências não. Eu estou mais prestando atenção na questão técnica. Ah, mas me remeteu à Itália. É isso. Eu não sei se é exatamente um cântico italiano.

Quando você fala que te remete à Itália, seria por quê?

Ah, não seria porque eu escutei este tipo de música quando eu fui à Itália não. Apesar de eu já ter ido lá... mas é porque os filmes retratam dessa forma, então eu acho que é uma experiência sonora que eu tive com outros filmes, entendeu?

Mas quando você escuta te vem uma imagem na cabeça ou é mais uma questão da música mesmo?

Me vem mais a questão da música.

Música 5:

O que esta música te trouxe?

Esta música me trouxe mais uma ideia de velocidade, porque o compasso dela é mais rápido, ele é mais curto, e os instrumentos são mais misturados, não são tão separados, eles não tem tanto esse compasso mesmo, marcado. Então remete a uma ideia de velocidade, de perigo. Porque a velocidade ela traz essa própria ideia de você assumir um perigo, de perder um pouco o controle.

Música 6:

O que esta música te trouxe?

Esta música me trouxe uma imagem bem nítida de uma máquina de escrever antiga, e a própria ideia de uma música instrumental, puxada pro clássico. E a progressão dela é de aceleração também, mas a aceleração dela é bem harmônica, o compasso dela é bem... E de uma certa forma parece que ele está escrevendo a música. É a impressão que se passa, que quando ele vai escrevendo a nota da máquina, ele está na verdade escrevendo a música. Tanto é que elas se misturam. Até um certo ponto, a música vai sozinha. É o escrever da música, essa foi a imagem que me passou.

Quando você fala que veio essa ideia da máquina, ela veio visual?

Veio, essa veio.

Fala um pouco dessa máquina que veio.

Na verdade, eu lembro de uma máquina que está na casa do meu namorado, que o meu sogro escrevia. É uma máquina bem mais antiga, as teclas meio amareladas, um pouco de cinza com aquele toque de... com aquela maçaneta que você tem que passar em cima. Mas ela tem um charme, né? Ela tem uma história ali. Então é como se estivesse escrevendo. Foi essa a imagem que eu tive.

Música 7:

O que esta música te trouxe?

Não sei, parece que é uma balada misturada com os anos 80 meio irritante, sabe? Porque ela traz um pouco de incômodo, pelo próprio som agudo. É isso, ficou... E ela é bem constante, não tinha um vocal. A progressão dela era constante, era meio enjoativa. A imagem que me

remeteu, parece que é bater na mesma tecla. Essa foi a ideia que eu tive. E uma tecla chata. Igual aqueles pianinhos de criança.

ANEXO 2 - Questionário exploratório - Experiência Questionário

Prezado(a),

Me chamo Flávia Mayer e atualmente faço doutorado no Programa de Pós Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Desde a graduação pesquiso a audiodescrição, tendo inclusive contribuído para a fundação do projeto Cinema ao Pé do Ouvindo, na PUC Minas, que se dedica aos estudos sobre o tema.

Como parte da minha pesquisa de doutorado, gostaria de pedir a contribuição dos deficientes visuais congênitos que não possuem nenhuma acuidade visual para responder algumas perguntas, que serão de grande importância para a tese:

- O que é a cor para você?
- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?
- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?
- Como você imagina o por do sol?
- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?
- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por quê?
- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?
- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?
- Como você imagina que é uma cor?
- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Desde já, agradeço a colaboração de todos e me coloco à disposição para o esclarecimento de qualquer dúvida: flavia.mayer@gmail.com

Um abraço,

Flávia Mayer

Participante A

- o que é a cor para você?

Para qualquer cego congênito, embora havendo uma grande fertilidade de imaginações, que levam os indivíduos a tecer grande número de considerações, o termo "cor", não passa de um simples conceito abstrato, sem conteúdo mental, isto é: é um conceito sem conteúdo.

- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Por muito que isto custe, para alguns cegos de imaginação "criativa", quem nunca viu não pode elaborar cogitações sobre as cores e sua harmonia ou desarmonia, porque não pode ultrapassar a simples sonoridade dos vocábulos que designam cada uma delas. Por muito que se queira ou possa dizer, para quem não enxerga, para usar o termo Brasileiro, o mundo dos cegos congênitos é o universo das formas detectáveis pelo tato, mas nunca representável através de cores ou tonalidades.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Descrever uma cor, seja para que indivíduo for, veja ou não, é impossível: o universo da estética, onde se coloca a cor e a tonalidade, é do foro subjectivo e nada mais! O que é uma menina bonita? Depende do observador... para um apaixonado, diz o povo do meu País, o que feio é, bonito lhe parece. Pura e simplesmente, sem mais rodeios, nenhum cego de nascença pode, sem que isso represente uma pura imaginação, falar ou cogitar sobre as cores, a não ser que parta da possibilidade das múltiplas reencarnações e da chamada "memória longínqua" ou aceite a possibilidade de regredir a vidas anteriores.

- Como você imagina o por do sol?

Enquanto imagem, é uma imaginação sem qualquer sentido. Se se falar de sentir, esse momento, para um cego, resume-se à falta da sensibilidade do calor no seu corpo. Posso saber, teoricamente, qual o aspecto que tem esse momento, mas é simplesmente um conhecimento verbal, que nunca poderá transformar-se em vivencial.

- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você.

Para um cego de nascença, a cor não representa absolutamente nada; ela só tem significado por aquilo que os outros dizem, isto é: a cor e suas respectivas combinações, quer no vestuário, no desenho ou na pintura de uma casa, não passa de um aspecto meramente social. Me-

lhora dizendo: combinar as cores das roupas, para quem não enxerga, só tem sentido para que os restantes membros da sua comunidade não fiquem a observá-lo.

- O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Ninguém pode descrever uma cor para alguém que não pode ter uma noção visual da mesma. Podem dizer-se muitas coisas, mas não passam de meros termos comparativos, que, nos cegos congênitos, nunca podem transformar-se em imagens mentais/conceitos evidentes.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Faz diferença porque sou um ser integrado numa comunidade, na qual existem padrões de cores e de gostos; de outro modo, não faria qualquer diferença, porque o branco, o azul, o castanho ou o preto não passam de meras palavras que têm sentido, para qualquer indivíduo, quando associadas a certas coisas.

- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente? O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

A transparência e a opacidade são meros termos que não me oferecem qualquer imagem mental: quando me falam de um gato, o que eu imagino é a forma do gato, com patas, cauda, orelhas e todos os componentes, mas nunca imagino que, a todo aquele conjunto, é associada uma cor, por que isso não faz parte do meu mundo de formas táteis.

- Como você imagina que é uma cor?

Não é possível imaginar absolutamente nada, porque não tem verificação tátil;

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Para que descrever cores, se elas são complementos meramente sociais dos quais o indivíduo cego não consegue conceitos que ultrapassem os termos que as designam?

Participante B

- o que é a cor para você?

Considero-a como uma informação visual que guarda em si calor e luz, transmitindo informações sutis e variadas.

- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Houve um pouco de incentivo na fase inicial do ensino, anterior ao processo de alfabetização: desenhávamos com giz de cera e brincávamos de fazer combinações, indagando aos professo-

res o que delas advinha. Estudamos muito o arco-íris e mesmo a simbologia dos sinais de trânsito. As cores da bandeira também foram bem estudadas na fase inicial dos estudos. Contudo, a cor não era para mim mais que uma teoria desgarrada, capaz de despertar minha curiosidade, mas sem efeito muito concreto na vida prática. Apenas quando as pessoas diziam "Essa roupa fica ótima com o tom de sua pele", ou "Esse azul combina com seus olhos", ou ainda "Você vai sentir muito calor com essa camisa preta" percebia aspectos práticos das mesmas e então fixava as cores de determinadas peças.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Jamais pude identificar com nitidez o marrom, mesmo quando conseguia distinguir claridade e cores mais fortes. O marrom me lembrava um amarelo fechado, suave, quase apagado. Sempre que penso nele lembro-me de terra.

- Como você imagina o pôr do sol?

Do pôr-do-sol só pude perceber as tonalidades suaves de amarelo. Como nunca enxerguei a linha do horizonte, tudo o que imagino é a beleza de um amarelo concentrado.

- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Ano após ano, depois que perdi a visão, o pouco que já pude perceber das cores vem se perdendo, como se fizesse parte de um universo paralelo que se distancia mais e mais do meu. De forma direta, pouco interesse me desperta, exceto a partir de um viés mais prático, quando preciso pensar em combinações para criar efeitos socialmente aceitáveis. Apesar disso fascina-me como uma curiosidade de um mundo no qual os seus efeitos cambiáveis e ricos causam fortes emoções e despertam a imaginação de quem as percebe.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por quê?

Aprendo por curiosidade, mas esqueço muito rápido, o que indica que o lado prático de meu cérebro parece não considerar tais informações de grande importância. Faz com que eu me sinta mais integrado, dá-me assunto para diálogos com outras pessoas, mas sempre se afigura como uma realidade distante da minha, como estrangeiros com os quais não conseguisse efetivamente me comunicar.

- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

A ideia de transparência sempre intrigou minha mente em alto grau. Jamais consegui compreender como se pode ver através de algo e, mais intrigante, jamais pude perceber imagens através da matéria, menos ainda os desvios por elas sofridos. Sempre me indaguei: não haverá qualquer deformação da imagem assim percebida? Nenhum vestígio de que se vê através de outra matéria? Como uma matéria, bem concreta pode não se fazer perceber através dos olhos como se não estivesse ali? Mas jamais pude entender as sutilezas de tal fenômeno.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Penso apenas em escuridão.

- Como você imagina que é uma cor?

Imagino que a cor seja uma informação que se adere à matéria como uma roupagem e que traz mensagens a respeito dela.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Acho quase impossível descrevê-las por serem suas particularidades estritamente relacionadas a percepções visuais, mas consideraria uma roupagem particular que traz informações diferentes das mensagens táteis, olfativas ou gustativas, imagens apreendidas apenas pela visão. Mas talvez tivessem caráter sutilmente particulares que pudessem ser percebidos de outra forma, como o calor. Mas a única forma que tive acesso foi a associação: associar o verde à cor das folhas, o branco ao algodão, dentre outras.

Participante C

- o que é a cor para você?

Se essa pergunta fosse-me feita há alguns anos atrás, eu responderia que é uma variação presente em corpos que os atribuem uma nova característica, além de sua forma, seu peso, etc. Agora, eu respondo baseando-me em um conceito mais físico. Minha resposta não mudou, exatamente, mas agora acrescento que isso se deve ao reflexo da luz em contato com o corpo em questão.

- na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Sim. Convivi bastante com pessoas que enxergam e estas tendem a se referir a outras pessoas e/ou objetos pela cor. "Aquela mulher tem o cabelo vermelho", ou coisas do gênero. Isso, lo-

gicamente, me incitava curiosidade. Eu podia perfeitamente fazer uma imagem mental da mulher referida, mas faltava algo; eu queria saber como era o "cabelo vermelho" para a imagem ficar completa. Acho que, o fato de eu ter um pequeno resquício de visão, que não me permite diferenciar cores, ajuda.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Como eu disse, tenho um pouquinho de visão, o que me permite diferenciar o claro do escuro. Em minha mente, o branco é claro e o preto, escuro. Tudo vem em função disso. O marrom seria algo escuro, mas não tanto quanto o preto. É meio manchado, tendo interferência de outros tons. Não consigo explicar claramente a imagem que tenho em minha cabeça. Mas, de uma forma bem tosca, é como algo parcialmente clareado, mas um tanto... manchado.

- Como você imagina o pôr do sol?

Já me deram várias descrições do pôr do sol; todo mundo diz que é lindo, ainda mais no mar. Eu não consegui formar uma imagem inteira ainda para isso. Imagino apenas os raios de sol (que me disseram ser dourados) se afastando.

- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Para mim, uma pessoa pode se definir externamente. Não é uma questão de se mostrar para quem pode ver e sim, de criar para você mesmo uma imagem. Isso varia do tom de voz que você prefere usar ao falar, ter uma pele agradável ao seu próprio toque e, é claro, usar roupas de cores que te representam. O fato de eu não poder ver as cores, não as torna inexistentes. Então, gosto de saber delas para me vestir e me representar. Não só isso: da mesma forma que alguém que enxerga gosta de olhar para tudo que pode, eu gosto de fazer imagens mentais. Então, para a imagem ficar completa, é necessário saber a cor. Quando alguém me descreve uma, eu faço perguntas, peço mais detalhes e, pouco a pouco, crio-a na minha cabeça.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Totalmente. Acredito ter respondido isso anteriormente, mas em suma, o fato de eu não poder ver as cores, não abole a existência delas. Então, gosto de estar ciente delas do meu modo, seja apenas para formular uma imagem mental, seja para combinar minhas roupas, para dar informações precisas a alguém que enxerga, etc.

- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Penso na água como sei que ela é ao toque e que, quando alguém olha para ela, consegue ver através. O que não entendo, perfeitamente, é: como o "enxergante" em questão sabe que ali há água? Apesar de que, já ouvi relatos que a pessoa não sabia.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Penso na luz que sei como é, apenas mais fraca, sem iluminar completamente.

- Como você imagina que é uma cor?

Imagino diferenças no que consigo ver. Não sei se enxergo alguma cor, exatamente, já que todos os borrões são iguais para mim. Mas imagino que, se eu pudesse ver cores, perceberia diferenças como uma coisa mais clara, outra mais escura, outra apenas diferente.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Acho que quem nunca enxergou absolutamente nada, diferente de mim, pode associar a ideia de cores com algo que já conheça. A pessoa, provavelmente, sabe como é o fogo que queima e machuca, diferente do calor do sol. Ela pode associar o primeiro ao vermelho e o segundo ao amarelo, por exemplo.

Participante D

Mas o processo de inclusão busca a interação e compreensão das diferenças. Quem enxerga, para nós, é "o diferente". Por isso devemos aceitá-los para, por parte deles, sermos aceitos também. Tentar entender mesmo que precariamente as cores é uma forma de tentar interagir e entender essa diferença de quem enxerga.

Participante E

- O que é a cor para você?

Não tenho resposta aceitável, uma vez que apenas sei definições e analogias. Tudo é subjetivo e relativo: baseio-me no que me dizem: Vermelho = calor; verde = matas; Branco = algodão...

- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Não objetivamente. A todo momento ouço falar sobre cores, em todos os sentidos e definições... Mas tudo é num sentido semântico ou pragmático.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Não dá para imaginar, de verdade... Posso falar no escuro, no café com leite... Mas isso é apenas repetição do escutado...

- Como você imagina o por do sol?

Apenas como o momento em que o sol se põe, apenas no sentido do horário ou do pouco calor que vem dele. Nunca no lindo espetáculo que isso é.

- como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Apenas gratidão pelo esforço e boa vontade do explicador. Alguma associação ao indivíduo que o fez ou ao estado de humor dele ou meu. na verdade, uma cor não representa nada concreto para mim. É como se eu pedisse para que você me descrevesse a paz, o amor, a alegria...

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Na verdade, não! É o que disse: apenas conta a boa vontade do meu interlocutor, o seu interesse e atenção por mim. Isso é importantíssimo para nossa autoestima.

- o que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Como conheço a água, sei de sua consistência e forma. Associo-a ao que conheço. Mas quando se trata de coisas distantes, não dá... Alguém poderá me provar concretamente que existe a lua, as estrelas, o arco-íris...

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Nada, pois apenas entendo luz como calor. Como sei o sentido da palavra opaca, creio apenas no sentido literal da palavra.

- Como você imagina que é uma cor?

Não imagino. Apenas acredito no que me falam.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Acho difícil e subjetivo, até conceitual... A que poderia associar, uma vez que o sentido para a decodificação não existe na prática? Para mim é como voar sem asas, cantar sem voz, ver sem olhos... É possível? Sim, mas na subjetividade, no conceito, na vontade e... na poesia!

Participante F

- o que é a cor para você?

Algo visual que é diferente pra ver.

- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Sim. Tipo: quando eu era pequeno, sempre diziam a mim que as chuteiras vermelhas eram mais bonitas, daí pedia pra minha mãe comprar só chuteira vermelha. Também me ajuda na localização das coisas, caso tenha várias iguais e eu não esteja achando a minha. Exemplo minha mochila.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

É uma cor não muito bonita, porque não vejo falar muito nela. É pouco usada.

- Como você imagina o por do sol?

Acho que dá pra ver de onde ele tá vindo, e classificar as zonas, porque ele sempre vem do leste, segundo o que eu aprendi no 5º ano, a 4 anos atrás.

- como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Eu não sou muito chegado a cores, mas tenho algumas preferidas, como o vermelho, amarelo... Eu não gosto muito de ouvir descrição de cores, porque a pessoa que tá descrevendo deve ficar pensando: ah, pena que ele não pode ver, daí já nos tratam com indiferença. Bom isso aí não tá muito claro pra mim ainda.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Não, porque pra mim o que importa é o som, o jeito das coisas, É nisso que vejo beleza.

- o que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Que dá pra ver as coisas que estão entre as águas.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Não sei o que é opaca. Só apagada e acesa. Acho que acesa dá pra ver melhor com a ajuda da lâmpada, e a apagada não, só com a claridade do dia.

- Como você imagina que é uma cor?

Algo visual, detalhado, diferente, que nenhuma é igual a outra.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Sinceramente, não sei.

Participante G

Caros amigos acabei de defender doutorado em psicofísica e percepção. Sou deficiente visual como tantos e posso sugerir quanto à questão das cores que realmente é complicado explicar as cores, no entanto, facilita, quando fazemos associações, tais como: Marrom, Abrace uma árvore, sinta a textura de seu tronco com as mãos, sinta a textura da terra e perceberá que, apesar de não ver as cores, marrom em questão, ambos, dependendo da árvore e do terreno, poderá caracterizar uma situação adequada ao conceito de cores.

Amarelo. Mire seu rosto para o sol, sinta a suavidade da casca de uma laranja, tangerina, melão e outras frutas e objetos presentes em nossa vida, neles conterà a pigmentação que dá a cor amarelada e dependendo da intensidade do pigmento, o mesmo poderá direcionar de um amarelo claro até tons próximos ao laranja que é a tonalidade amarelada mais escura.

Preto. A cor da noite, da profundidade de rios e oceanos, a cor do grafite do qual dá a escrita ao lápis. Assim, as associações se somam para nos auxiliar e extrair de nossos pensamentos a sutileza das cores e conseguindo assim retirarmos, mesmo que por pouco tempo a situação monocromática que em geral vivemos.

Participante H

- o que é a cor para você?

Para mim, a cor é algo que distingue as coisas: já imaginou se tudo fosse claro ou se tudo fosse escuro? Então temos as cores que facilitam a vida. Cientificamente, foi comprovado que elas vieram de um arco-íris que se formou no céu. Bem, pelo menos eu penso assim.

- na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Não fui muito estimulada a falar sobre cores, mas não esqueço de um episódio que aconteceu quando eu estava na terceira série do ensino fundamental. Foi pedido aos alunos que desenhassem suas mães. Uma loja ia sortear um prêmio para o melhor desenho. No mesmo instante perguntei a professora como poderia participar. Ela me pediu que eu descrevesse a minha mãe. Ela tinha dito naquele dia que o céu estava azul. Eu escrevi assim: Minha mãe é azul, de olhos verdes e boca vermelha. Às vezes é um pouco brava. Mas ela é linda, linda, linda! Isso ficou marcante porque o prêmio acabou sendo meu!

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Eu não consigo imaginar como seja o marrom. Mas acredito que seja feio, que lembre barro. É o que eu penso.

- Como você imagina o por do sol?

Quando o sol se põe deve ser fantástico! Imagino uma luz, que vai se apagando, devagar, aos poucos. E esse apagar que deve ser muito belo!

- como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Não tenho intimidade com a cor. Não sou eu que pego minhas roupas, embora saiba que é o errado. Esqueço inclusive de perguntar qual é a cor da roupa que estou usando. Quando alguém me descreve cor, peço que a associe a algo concreto o mais real possível para que eu tente imaginar como ela seja.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Antigamente eu não me importava com cores. Hoje não me importo com as da minha roupa, mas tenho uma sobrinha pequena e toda vez que ela vem a minha casa, peço para que me descrevam com que roupa ela está. Penso que já que não vou poder ver o rosto dela, quero imaginar como ela está vestida.

- o que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Não sei o que é ser transparente, mas sei que se usar uma calça transparente o pessoal vai ver a cor da minha calcinha. É isso. Bem, transparente deixa transparecer. Uma água transparente é uma água limpinha.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Luz opaca é luz xôxa. Me vem a cabeça o biscoito de polvilho. Por dentro ele é opaco oco. Assim é a luz.

- Como você imagina que é uma cor?

Uma cor é uma cor. A luz reflete e formam as cores. Não saberia colocar no papel.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Em minha opinião, para quem nunca viu o ideal é associar as cores a coisas concretas, coisas as quais os cegos possam pegar, sentir, cheirar.

Participante I

- o que é a cor para você?

A cor, para mim, é algo que dá tom às coisas, sejam elas quais forem.

- na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Sim. A partir de associações com objetos, cor-de-pele, elementos da natureza, frutas, etc. e, também, ao tomar ciência de que elas fazem parte do mundo e eu necessito delas inclusive para saber combinar minhas próprias roupas e estabelecer meus gostos pessoais e independentes.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Eu o imagino como uma cor mais forte, mais densa; lembra-me algo pastoso como o chocolate, porém, como o barro também.

- Como você imagina o por do sol?

Difícil! Mas imagino como se o sol estivesse abaixando, caindo bem longe, lá do outro lado da Terra.

- como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Uma relação meio abstrata às vezes, contudo, necessária para que eu me socialize com o mundo e as pessoas e tenha maior independência em minhas escolhas e um conhecimento sobre o que é considerado aceitável/padrão pela sociedade em se tratando de moda e/ou combinações; quanto ao sentimento, é como se eu conhecesse um pouco mais do mundo, aprendesse mais sobre algo que, sozinha, por mim mesma, eu não poderia descobrir.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Sim. Pois, dessa forma, tenho a possibilidade de imaginar, com minha construção mental, a respeito de cada cor, como é o lugar/a coisa e a que eles remetem ao possuírem determinada cor.

- o que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Vem que ela é tão clara a ponto de tornar-se um espelho, embora não seja totalmente sem cor.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Que a luz está fosca, ou seja, não ilumina o tanto esperado para uma luz forte, é como se fosse uma luz meio apagada, meio escura.

- Como você imagina que é uma cor?

Algo que colore as coisas/pessoas, pinta o ambiente e dá vida à natureza.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Entendo que a associação aos objetos e elementos da natureza é a melhor forma de se descrever as cores, já que é algo comum a todos, inclusive as sensações que os mesmos trazem, facilitando, assim, a compreensão das cores e absorção das mesmas. A comparação com algo que o cego já conheça, certamente, o ajudará muito ao dar a ele uma referência concreta a respeito da cor que se deseja descrever.

Participante J

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Imagino logo terra.

- Como você imagina o por do sol?

Imagino o amanhecer o nascer do dia com um sol.

- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Imagino muitas vezes através de algo concreto, como por exemplo, verde lembro grama vermelho sangue

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por quê?

Isso acho que é igual para todo mundo. Apesar de não está vendo e ser aquilo que da vida beleza as coisas, é interessante ser descrito para as pessoas cegas.

- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

É aquilo que é visto dos dois lados.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Ela está um pouco escura

- Como você imagina que é uma cor?

Imagino as cores de acordo com um concreto estabelecido e entendido por todos. Como já falado, preto é escuro, branco é claro e também é possível de acordo com cada vivência perceber pelo corpo se estamos com uma blusa mais escura como preto sentimos mais calor já o branco cor mais clara mais fresco.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Falar naturalmente, focando em um referencial concreto

DETALHAR PROJETO DE PESQUISA

DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A importância das coisas que não existem - A construção e experientiação de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita
Pesquisador Responsável: Flávia Afonso Mayer
Área Temática:
Versão: 1
CAAE: 50559615.3.0000.5137
Submetido em: 29/10/2015
Instituição Proponente: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG
Situação da Versão do Projeto: Aprovado
Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável
Patrocinador Principal: Financiamento Próprio



Comprovante de Recepção:  PB_COMPROVANTE_RECEPCAO_579172

LISTA DE PESQUISADORES DO PROJETO

CPF/Documento *	Nome *	Atribuição	E-mail *	Currículo	Tipo de Análise *	Ação
054.863.536-05	Flávia Afonso Mayer	Contato Científico, Contato Público, Pesquisador principal	flavia.mayer@gmail.com	Lattes CV	PROPONENTE	

LISTA DE COMITÊS DE ÉTICA DO PROJETO

Comitê de Ética *	Tipo de Vínculo *	Ação
5137 - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG	COORDENADOR	

LISTA DE INSTITUIÇÕES DO PROJETO

CNPJ da Instituição *	Razão Social *	Tipo de Instituição *	Comitê de Ética *	Ação
17.178.195/0014-81	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG	PROPONENTE	5137 - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG	

LISTA DE PROJETOS RELACIONADOS

Tipo *	CAAE *	Versão *	Pesquisador Responsável *	Comitê de Ética *	Instituição *	Origem *	Última Avaliação *	Situação *	Ação
P	50559615.3.0000.5137	1	Flávia Afonso Mayer	5137 - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG	PO	PO	Aprovado	

Participante L

- Na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Não fui estimulado a falar sobre cor, penso que foi só porque não enxergo nada.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

Marrom para mim é uma cor quase preto, imagino que seja usado nas roupas de cores fortes.

- Como você imagina o por do sol?

O que sei é que o Sol é uma estrela, cuja cor é amarela. Já a pôr do Sol, nunca me falaram.

- Como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Como falei anteriormente, as cores para mim, tem relação a sentimentos. Então tento imaginar quando alguém me diz uma cor, algo de sentimento, isto é, algo vivo, forte, não saberia dizer ao certo, já que nunca pensei sobre isso com precisão.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por quê?

Olha, ultimamente faz diferença sim. Mesmo ainda longe de identificar uma cor, mas, quando posso pergunto as cores de onde estou, nos arredores, das roupas das pessoas que estão nesse lugar, etc.

- O que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Não sei, mas já me disseram que transparente é uma cor. Então imagino que transparente seja uma cor que reflete em outras cores. Será que é isso mesmo?

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Segundo me falaram, é quando a luz está fraca, então imagino um amarelo bem fraquinho.

- Como você imagina que é uma cor?

Um símbolo.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Com uma descrição se possível, relacionamentos a objetos que, nós deficientes visuais, já ta-teamos.

Participante M

- o que é a cor para você?

A cor é algo que faz parte do dia a dia do ser humano. Mesmo sem enxergar, é necessário saber se a cor de roupa combina com o tom de pele, com calçado, para não correr o risco de sair de casa de qualquer jeito.

- na escola, em casa, entre amigos, você foi estimulado a falar ou pensar sobre a cor? De que maneira?

Nas escola, falava-se muito sobre cores nas aulas de arte, mas teoricamente. Em casa ouvi muito falar sobre cores, na hora das compras de roupa ou calçados.

- Descreva o que é o marrom para você. Como você o imagina?

O marrom parece ser uma cor escura, apagada.

- Como você imagina o por do sol?

Imagino o pôr-do-sol como se ele estivesse se escondendo.

- como você descreveria a sua relação com a cor? Não só no uso prático do dia a dia, mas o que ela representa pra você. O que você sente quando alguém te descreve uma cor?

Quando alguém descreve uma cor, dependendo da forma como é descrita dá sensação de alegria, tristeza ou de tranquilidade. Pois fazemos parte do mundo visual.

- Faz diferença para você saber as cores das coisas, dos lugares? Por que?

Sim, pois como já citei acima, é necessário saber a cor de uma roupa por exemplo. Quando vou comprar uma roupa, logo pergunto que cor é a blusa, e marco o modelo para saber a cor.

- o que vem à sua cabeça quando alguém diz que a água é transparente?

Quando alguém diz que a água é transparente dá para imaginar que pode enxergar de um lado para o outro.

- O que vem a sua cabeça quando alguém diz que a luz está opaca?

Quando a luz está opaca pode-se imaginar que ela apaga e acende, ou que fica piscando.

- Como você imagina que é uma cor?

Imagino que o preto é escuro, o marrom também, o branco é claro e o vermelho é uma cor forte.

- Como você acha que seria uma boa descrição de cores para quem nunca enxergou?

Imagino que seja difícil descrever cores, mas penso que a melhor forma seria explicar se é uma cor forte, se a cor combina com o tom de pele da pessoa, se é uma cor que dá brilho.

Participante N

Certa vez, num trabalho, um chefe excessivamente atencioso conosco (cegos) queria que eu lhe dissesse pormenores pra que ele pudesse nos ajudar da melhor maneira possível. Então, eu pedi pra ele me explicar como é a cor amarela. Ele gaguejou, gaguejo e me citou vários exemplos. A cada um, eu dizia "senhor, eu preciso que o senhor me descreva como é a cor amarela" e ele me vinha com mais um exemplo, e eu repetia o pedido. Até que ele caiu em si e me disse que era impossível descrever como era uma cor. Ao q eu lhe disse, então: "nem tudo é tão importante assim para um cego. Deixa ele, que se ele tiver alguma necessidade, ele lhe pede, ok?!" Ficamos bons amigos.

Participante O

Possivelmente É como explicar a um surdo de nascença como é o canto de um pássaro.

Participante P

Caro amigo, as cores não se explicam; apenas se vêem. De tal forma, que nem toda a gente as percebe da mesma forma, dependendo dos pigmentos oculares.

ANEXO 3 - Aprovação da pesquisa pelo Comitê de Ética PUC Minas - Plataforma Brasil

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS -
PUCMG



COMPROVANTE DE ENVIO DO PROJETO

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A importância das coisas que não existem - A construção e experiencição de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita

Pesquisador: Flavia Affonso Mayer

Versão: 1

CAAE: 50559615.3.0000.5137

Instituição Proponente: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUCMG

DADOS DO COMPROVANTE

Número do Comprovante: 110025/2015

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500 - Prédio 03, sala 228

Bairro: Coração Eucarístico **CEP:** 30.535-901

UF: MG **Município:** BELO HORIZONTE

Telefone: (31)3319-4517 **Fax:** (31)3319-4517 **E-mail:** cep.proppg@pucminas.br

ANEXO 4 - Questionário de linha de base

- Nome completo:
- Idade:
- Sexo:
- Telefone:
- Endereço:
- E-mail
- Escolaridade:
- Faz Faculdade? De quê?
- Perdeu a visão antes dos 14 meses de idade?
- Possui alguma memória visual ocular?

ANEXO 5 - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido Participantes

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

N.º Registro CEP: 50559615.3.0000.5137

Título do Projeto: *A importância das coisas que não existem*

Prezado Sr(a),

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa que, em linhas gerais, investiga a relação entre pessoas que nasceram cegas e o universo das imagens visuais. Serão ao todo três encontros: o primeiro encontro será apenas para nós nos conhecermos, eu contar como será a dinâmica das experiências e você tirar qualquer dúvida que você possa ter. Os dois outros encontros envolvem a visita a dois espaços culturais de Belo Horizonte, a saber: Funarte e Instituto Inhotim.

Você foi selecionado(a) porque você tem entre 18 e 60 anos de idade, é morador de Belo Horizonte ou da Região metropolitana, ou vai estar em Belo Horizonte nos dias dos encontros, não possui nenhuma acuidade ou memória visual, perdeu completamente a visão até os 18 meses de idade, e não é portador de nenhum outro tipo de deficiência.

Se você concordar em participar da pesquisa, a sua colaboração acontecerá por meio da filmagem em vídeo no desenvolvimento das atividades propostas. Com o objetivo de documentar com mais precisão uma situação de comunicação, a duração das gravações compreenderá o decorrer a conversa no primeiro encontro a partir da assinatura deste termo de consentimento e do período de toda a visita a Funarte e ao Instituto Inhotim, contadas do momento de encontro com os pesquisadores até o momento de despedida dos pesquisadores. Após a publicação dos estudos, as imagens continuarão em posse da pesquisadora, podendo ser utilizadas apenas por ela somente se as imagens apontarem para outros desdobramentos de investigação científica, sendo aplicadas exclusivamente para fins acadêmicos.

Este estudo representa risco mínimo a você, já que as visitas aos dois espaços culturais serão monitoradas de perto pela pesquisadora, não oferecendo nenhum risco a sua integridade. Em contrapartida, você não terá nenhum ônus no desenvolvimento das atividades. Todos os gastos serão pagos pela pesquisa, incluindo ingressos para o Instituto Inhotim, transporte e uma pequena alimentação na visita ao Instituto Inhotim e a Funarte.

As informações obtidas nesse estudo serão confidenciais, sendo assegurado o sigilo sobre sua participação em todas as fases da pesquisa, e quando da apresentação dos resultados em publicação científica ou educativa, os resultados serão sempre apresentados com pseudônimo. Você poderá se recusar a participar ou a responder algumas das questões a qualquer momento, não havendo nenhum prejuízo pessoal se esta for a sua decisão. Todo material coletado durante a pesquisa ficará sob a guarda e responsabilidade da pesquisadora responsável.

Os resultados dessa pesquisa servirão para ajudar a comunidade científica a ter um conhecimento melhor sobre as formas com que as pessoas com deficiência visual se relacionam com

as imagens, podendo levar a novas maneiras de se pensar políticas públicas de educação e inclusão.

Para todos os participantes, em caso de eventuais danos decorrentes da pesquisa, será observada, nos termos da lei, a responsabilidade civil.

Você receberá uma via deste termo onde consta o telefone e e-mail do pesquisador responsável, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

Pesquisador responsável:

Flávia Affonso Mayer, flavia.mayer@gmail.com , (31) 99704-5023

Este estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo Seres Humanos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, coordenado pela Prof.a Cristiana Leite Carvalho, que poderá ser contatado em caso de questões éticas, pelo telefone 3319-4517 ou email cep.proppg@pucminas.br.

O presente termo será assinado em 02 (duas) vias de igual teor.

Cidade

Data

Dou meu consentimento de livre e espontânea vontade para participar deste estudo.

Nome do participante (em letra de forma)

Assinatura do participante

Eu, **Flávia Affonso Mayer**, comprometo-me a cumprir todas as exigências e responsabilidades a mim conferidas neste termo e agradeço pela sua colaboração e sua confiança.

Assinatura do pesquisador / Data

ANEXO 6 - Termo de autorização experiência Funarte - Fotógrafo André Hauck

TERMO DE COMPROMISSO

Declaro, para os devidos fins, que como artista visual e fotógrafo das obras presentes na exposição *Áreas de Intermittência*, na Funarte MG, estou ciente da realização da pesquisa *A importância das coisas que não existem - A construção e experiência de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita*, sob a responsabilidade da pesquisadora Flávia Afonso Mayer, da PUC Minas. Também confirmo estar ciente dos objetivos da pesquisa, que visam verificar se, e de que maneira, a capacidade criativa humana nos fornece meios de "corporificar" uma experiência sensorial ausente, tornando plenamente possível que sujeitos com deficiência visual congênita construam seus próprios conceitos de cor e tenham a oportunidade de experimentar suas affordances de diferenciação, significação e sublimação.

Isto posto, autorizo a gravação em vídeo da visita da referida pesquisadora à exposição *Áreas de Intermittência*, na Funarte MG, realizada junto a um grupo de pessoas com deficiência visual, desde que a utilização destas imagens sejam apenas para fins acadêmicos.

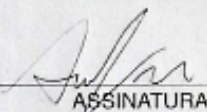
Declaro, ainda, que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e autorizo a execução do projeto.

Belo Horizonte, 12/09/2015
DATA

ANDRÉ DE LIBERO HAUCK FERREIRA
NOME EM LETRA DE FORMA

M. 8616597
IDENTIDADE

040 207 326 63
CPF


ASSINATURA

ANEXO 7 - Termo de autorização experiência Inhotim

TERMO DE COMPROMISSO

Declaro, para os devidos fins, estar ciente da realização da pesquisa *A importância das coisas que não existem - A construção e experiência de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita*, sob a responsabilidade da pesquisadora Flávia Afonso Mayer, da PUC Minas. A pesquisa tem como objetivo verificar se, e de que maneira, a capacidade criativa humana nos fornece meios de "corporificar" uma experiência sensorial ausente, tornando plenamente possível que sujeitos com deficiência visual congênita construam seus próprios conceitos de cor e tenham a oportunidade de experienciar suas *affordances* de diferenciação, significação e sublimação. Declaro, ainda, que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.

Belo Horizonte

CIDADE

28 de outubro de 2015

DATA

Juliana da Silva Sardinha Pinto

NOME EM LETRA DE FORMA

Instituto Inhotim

INSTITUIÇÃO

Juliana Sardinha

ASSINATURA E CARIMBO DO RESPONSÁVEL PELA INSTITUIÇÃO CO-PARTICIPANTE

05.422.243/0001-31

INSC. EST.: 090.387663-0090

INSTITUTO INHOTIM

Rua B, nº 20

B. Fazenda Inhotim - CEP: 35.460-000

BRUMADINHO - MG

ANEXO 8 - Parecer Inhotim

INHOTIM

Instituto Inhotim - Comissão de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos do Instituto Inhotim (COEPI)

Parecer nº MD009/2015

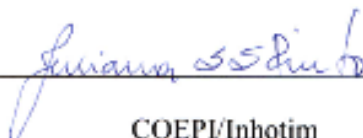
Interessada: Flávia Mayer
Doutoranda em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

DECISÃO

A Comissão de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos do Instituto Inhotim (COEPI) aprovou, no dia 16/10/2015, após atendidas as solicitações de diligência, o projeto de pesquisa intitulado *A importância das coisas que não existem - a construção e experiência de conceitos de cor por pessoas com cegueira congênita*, bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Juliana da Silva Sardinha Pinto, da Gerência de Educação ficará responsável por acompanhar os pesquisadores durante o desenvolvimento da pesquisa em Inhotim.

O relatório final ou parcial deverá ser encaminhado à COEPI um ano após o início do projeto.



COEPI/Inhotim

ANEXO 9 - Transcrição de diálogos relevantes experiência Funarte

Trecho 1

Pesquisadora - Eles podem toca o cavalete só para eles terem uma noção do tamanho?

Educativo - Então, não pode. É... Talvez se for de leve. Talvez possa.

Pesquisadora - É só na moldura para eles terem uma noção de como é.

Educativo - Vocês querem ver como é..., quer dizer, vocês querem...

Part 3 - Pode falar [a palavra ver]! (risos)

Educativo - Eita, ó! (risos) Vocês querem tocar o cavalete?

Pesquisadora - Só para ter uma noção do tamanho, vem cá.

Trecho 2

Educativo - Todo mundo aqui ouviu direitinho?

Part 3- Ahan, perfeitamente.

Educativo - Vocês conseguiram imaginar ela (fotografia), assim?

Consultor - Principalmente a escada, retorcida com tijolos.

Part 1 - Parece uma coisa muito improvisada.

Consultor - É! Feita de qualquer jeito.

Educativo - É, ainda mais que vocês já ouviram a fala do artista, dá pra ter um pouco de noção do que ele quer retratar, quais objetos ele tá buscando. Acho que isso também dá repertório pra gente imaginar o que ele vai buscar.

Trecho 3

Consultor- Essa daí tem.. A parede dela falou que é.. várias tonalidades diferentes. Então parece que ela é toda borrada ou é manchada. Tem cinza, branco.

Educativo - Isso! Cada pavimento tem quase que uma tonalidade de cinza diferente. Então a parte de baixo é um cinza, no meio outra e em cima outra. E aí ele falou que tem vários canos passando, tem plantas.

Part 1 - Que passa mais uma vez a ideia de improviso, né? Uma coisa improvisada.

Trecho 4

Educativo - Conseguiram imaginar?

Consultor - Conseguimos.

Educativo - Ah tá! Alguém aqui já participou de construção? Assim, já ajudou em construção, já teve a casa em construção e tinha material lá?

Part 1 - A minha já teve casa em construção.

Educativo - Já?

Part 1 - Material no caminho. Se não tomar cuidado..

Educativo - É? Então tijolo é de boa, né?

Part 1 - É!

Educativo - Então vamos para a próxima (fotografia)?

Part 1 - Tem o tijolo que é o celular também. (risos)

Trecho 5

Educativo - Ele falou que é uma esquina circular e falou várias vezes de pixação. Vocês chegaram a... Vocês sabem como é feita a pixação? O pixo?

Part 3 - Normalmente com um grafite, com alguma coisa assim,

Educativo - Isso. No caso quando vocês... vocês... Vocês escrevem?

G - Só pra assinar.

Educativo - É? Pra assinar! E o que vocês utilizam pra assinar?

Consultor - Caneta.

Educativo - Caneta. Você consegue imaginar o que é utilizado para fazer o pixo?

Consultor - Eu que já enxerguei, eu já vi o pessoal pixando com aquelas latas de spray.

Educativo - É! Tem até uma barulhinho, né?

Trecho 6

Consultor - (...) Tem coisas que só passando em cima mesmo pra você saber que existe.

Part 1 - É! É!

Consultor - Então assim, eu imagino que o pessoal aí que nunca enxergou, como é que sabe dessas fuligens na parede. Porque eu tenho uma vaga memória de fuligem, mas como é pra vocês isso do fogo, deixar um rastro?

Part 3 - Não! Não! Se não tiver fumaça eu passo e nem...

Part 1 - Pois é, **se não tiver fumaça a gente nem vê.**

Consultor - Como é que é?

Part 3 - É, se não tiver fumaça a gente passa e nem...

Educativo - Vocês passam..

Consultor - Mas saber que o fogo deixa essa marca, que a fumaça...

Part 3 - Eu até sei do pessoal contar. Por exemplo, se a fumaça não produzir cheiro...

Part 1 - Pois é, não dá pra sentir.

Educativo - Mas por exemplo, o fogo produz calor, né?

Part 3 - Sim, mas quando ele se torna só fumaça aí já não mais, né? Só essa fuligem do jeito que tá aí.

Educativo - É, mas para ter a fuligem, houve fogo.

Part 3 - Quando ele tá no ápice do fogo, ele é perceptível. Agora depois que passa um tempo, que tá só a marca ali, pra quem nunca enxergou, eu passaria por ali de passagem mesmo.

Consultor - Não significaria nada, né?

Part 1 - Não

Consultor- Nem esse contraste ali da... porque a fuligem, fala que ela é muito escura, né? Então com a parede branca, pintada.. Acho que se tiver isso em mais fotos, pra gente ver. Sei lá, eu acho que é interessante.

Educativo - Sabe que me veio uma imagem aqui. É o seguinte: todo mundo aqui já se machucou? Deixou uma cicatriz? Todo mundo aqui já?

Participantes - uhummm

Educativo - A cicatriz, você percebe ela, né? Você passa a mão e ela tá lá. Ela é uma marca. Vocês acham que ela é vestígio também? Ela é vestígio do que?

Part 1 - Da estripulia que você fez lá e machucou. (risos) Da arte que você aprontou. Tomou, foi andando bêbado e caiu. (risos)

Educativo - Pode ser! (risos)

Consultor - Legal essa analogia! Faz o mesmo contraste da parede ali com a fuligem e da pele com a aquela .mancha do machucado... com aquela crosta do machucado. Meu joelho vivia com esse trem machucado, aquela coisa marrom, grossa. Aquela casca. Eu adorava tirar aquilo!

Educativo - Mais grossinho, né?

Consultor - É, aquela casca grossa! Deve ser a mesma coisa na parede, o vestígio do fogo.

Educativo - Isso mesmo! Quando não deixa aquela marquinha, aquele relevo. As vezes você corta, ele fica um relevozinho assim na pele. Já perceberam, vocês já tiveram isso?

Consultor - Aham.

Educativo - Que é uma marca mais forte ainda. Que as vezes você pode ter aquela crostinha, mais dura, só que as vezes a marca, a marca de corte, aquela alta, o relevo, é uma marca maior ainda.

Trecho 7

Educativo - Embaixo ele falou que tem uns respingos na parede. Tem um pouco de fuligem e tem uns respingos. Eu acho que a gente pode imaginar quando alguém joga... Vocês já brincaram com água assim com alguém? Sabe quando você dá aquela borrifada de água com os dedos assim com alguém? Quando você...

Pesquisadora - Quando você tá com a mão fechada e você abre ela rápido.

Educativo - Isso! Sabe? Quando alguém vai fazer sacanagem.

Part 1 - Já fiz! (risos)

Educativo - Você já fez muito? (risos)

Part 1 - Já! (risos)

Educativo - Já brincou muito, né?

Part 1 - Já! (risos)

Educativo - Então, é como se alguém tivesse feito isso na parede.

Consultor - E a marca ficou lá.

Educativo - E a marca ficou lá.

Colaborador B - Na fuligem.

Consultor - Ah tá! Porque se fosse na parede normal não ia deixar marca, né?

Educativo - É!

Consultor - Então só tá marcada porque tem a fuligem.

Educativo - É como se fosse a cicatriz lá grossa e umas marcas mais fortes ainda. Só que essa é de respingado.

Trecho 8

Educativo- Deu pra criar uma imagem?

Part 1 - Cinquenta tons de cinza! (rizos)

Educativo - Ele fala na parede... Tem uma coisa.... Alguém aqui já teve aquário?

Trecho 9

Educativo - Além do que foi a descrição, o que vocês podem me dizer?

Part 3 - Acho que a descrição foi muito fiel ao que estava acontecendo, então eu consegui ficar bastante atrelado a descrição. Mas o que eu pude para além assim é que o tipo de fotografia que ele (André Hauck) gosta de fazer... porque eu faço jornalismo, então eu tive disciplina de fotografia e fiz como ouvinte, praticamente. Eu apenas fazia as pautas, para os meninos tirarem as fotos dos grupos. Então o tipo de fotografia dele, o que ele gosta de fotografar, lembra muito o Sebastião Salgado. O estilo do que ele gosta de filmar. Ele deve acompanhar bastante o Sebastião Salgado, imagino.

Part 2 - Eu acho que a audiodescrição ficou muito fiel mesmo a questão da foto. O que eu percebi além, não sei, as fotografias... no subjetivo, trazem um pouco de angústia. Pelo local, assim. Eu percebi muito isso.

Colaborador A - Você estava dizendo que na palestra dele você sentiu falta de algumas informações, enquanto ele estava falando. O que que foi?

Part 2 - Eu senti falta da descrição mesmo. Não em toda, mas no meio da palestra, quando ele falava, ele falava “a fotografia tal”. Ficou um pouco vago ele não descrever a fotografia tal, mas o que da fotografia tal.

Educativo - Tipo, o que tem nela?

Part 2 - É.

Part 1 - A descrição foi bacana, deu pra gente entender. Foi clara. Ele levou pro lado do jornalismo e eu levei mais pro lado da música. Se eu fosse representar isso em música eu ia virar como se fosse aquelas músicas contemporâneas, música eletroacústica, que é uma coisa mais fora da realidade que a gente está acostumado a escutar. E realmente dá angústia a quem está acostumado a escutar. Quando a gente vai escutar isso na escola, lá na faculdade, a gente fica meio angustiado, sem chão. Como é que os caras fizeram isso na música?

Educativo - Você é da música?

Part 1 - É, eu sou da música.

Pesquisadora - O Gabriel falou lá atrás sobre essa coisa dele já ter enxergado e relação com as sombras... Porque a exposição é toda em preto e branco e a gente tem uma (exposição) só para sombras. Fala aí vocês, que o Gabriel lançou a pergunta lá atrás, como foi para vocês esta exposição em específico, ou mesmo nas outras (Desvios e Limítrofe), como foi a relação do preto com o branco, das outras variações de cores.

Part 3 - Acho que é um tipo de fotografia bastante diferente. É igual ele falou, ele teve toda uma possibilidade de olhar bem, de fazer com mais calma, teve como sair melhor. Não melhor, assim em termos... pra quem tá vendo a definição talvez não seja tão boa quanto a definição digital, mas o recado ficou mais bem dado, talvez.

Part 1 - Pra gente que nasceu cego, acho que não tem tanta diferença de cor, mas pelo que me contam pode ter ficado uma coisa mais rústica. Antigamente que era preto e branco, quando não tinha a tecnologia que tinha hoje, aí por isso ficou me parecendo uma coisa mais rústica, mas como eu nasci cego, esse negócio de cor, de preto, de branco... Só a verde, que é para eu “verdireito”. (risos)

Pesquisadora - E você, Participante 2?

Part 2 - Eu não entendi direito a pergunta.

Pesquisadora - A fotografia, você pode fazer ela colorida, você pode fazer ela preto e branca. No caso aqui ele optou por fazer a exposição toda em preto e branco. Teve algum impacto em você, principalmente essa questão das sombras, que toda hora fala os tons de cinza, ela tá sempre presente.

Part 1 - Cinquenta tons de cinza.

Pesquisadora - É, exatamente! Cinquenta tons de cinza. Fez alguma diferença para você a coisa de ter tido cor, ou não? Porque o Consultor lá atrás falou que como ele já enxergou, isso pra bate de um jeito, eu queria saber como isso bate pra você.

Part 2 - Pra mim, ficou uma coisa subjetiva, foi um gosto dele de estar fazendo em preto e branco, eu não sei qual o sentimento que ele imaginou para estar resolvendo fazer em preto e branco, o que ele estava sentindo. Eu senti, mais assim... Eu senti, falta de... O que ele queria retratar era a realidade mesmo, então nem teria como eu sentir uma outra coisa mais vibrante, mais alegre com estas questões do cinza, do preto e branco. Eu acho que é isso.

Consultor - Eu fico imaginando, se esta exposição... igual você falou da angústia, né? Se fosse ela (exposição) colorida? Ele citou na palestra dele, o azul do céu do Brasil é mito colorido. Se tivesse o azul do céu, o verde do mato, o chão ali batido de terra marrom, ia mudar. Será que este sentimento (angústia) seria o mesmo? Teria outro significado, né, se tivesse cores ali. Acho que não ia conseguir passar, talvez, esta angústia que a gente sente. Acho que eu consigo atribuir muito isso ao preto e branco. Quando você me falou da angústia me lembrou isso, do preto e branco.

Part 2 - A questão do cinza parece que a gente tá assim... fechou o dia. (risos)

Part 3 - Ou para ele passar este sentimento (de outra forma) ele teria que ser mais sensacionalista. Igual ele falou, fotografar uma situação mais... desse pessoal ali fazendo o... usando droga igual eles usam. Porque assim, só o que ele fotografou ali talvez no colorido não demonstraria, né? Ele teria que ser mais...

Part 2 - É! O lugar de que tá feito (as fotos) teria que ser outros lugares... então não são só as cores também.

Educativo - É independente da cor. Isso mesmo! O que tá no lugar...

Part 2 - O que tá no lugar não tem como ser outra coisa, mesmo trocando as cores. É o que eu acho.

Pesquisadora - Alguém quer falar mais alguma coisa, o que mais gostou. O que não gostou.

Part 3 - Acho que tá tranquilo.

Part 2 - Pra mim também.

Educativo - Vocês querem perguntar mais alguma coisa? Eu só queria dizer que... A gente tá sempre criando coisas, acho que isso é do ser humano. A gente sempre cria. Então eu fiquei pensando assim.. você colocou no caso o jornalismo, ele no caso da música... Eu acho que quando a gente conversa sobre esse imaginário das cores.. O que a gente tá falando aqui: não é a cor, então tem outras coisas que influenciam um sentimento sobre aquela imagem, sobre aquele espaço. Eu acho que a gente conversar sobre elas dá gente um pouco de repertório. Então, por exemplo, se você vai passar uma pauta pra alguém, agora você tem um pouco mais de repertório pra passar pra ele o que você quer.

Part 3 - Aham.

Educativo - Se você passa(va) só X, agora tem X e Y. Ou então no caso da música, se você trabalha só com um tom, com uma sequencia, então as vezes você tem um outra sequencia.

Eu acho que a visita, essa visita, dá pra gente um pouco de repertório pra gente ampliar o nosso imaginário. Tá bom?

Trecho 10

Pesquisadora - Agora só uma última pergunta, pra fechar. A gente falou aqui da angústia, que ela está retratada em várias coisas (na exposição): na arquitetura, na distribuição das casas, dos entulhos. Mas aí a gente falou na questão das cores. E aí você (Educativo) falou que a angústia não está nas cores, estaria também em outras coisas. Mas eu queria saber... igual você falou "eu nasci cego"... as cores são importantes para vocês?

Part 1 - Vou dar um exemplo só para falar como ela não é importante pra mim. Aquela história do relatório de estágio, que a professora colocou o relatório de estágio pra mim e falou que as partes que eu precisava de corrigir estava colorido de amarelo. E daí?

Part 3 - Eu acho assim... Quando a gente é deficiente visual de nascença, o pai e a mãe da gente nem sempre tem aquele conhecimento. Então a gente sempre ouve falar em cor e a cor eu acho que identifica sim.

Pesquisadora - Identifica? Como assim?

Part 3 - Por exemplo, você aprendeu ouvindo a entender que o preto é assim, que o verde é assado, que o branco... Entendeu? Então eu acho que quando fala assim (sobre as cores) te identifica.

Educativo - Mas ligado a formas?

Part 3 - Não, só identificação (significação?) mesmo.

Pesquisadora - A coisas, por exemplo: você sabe que no dia dos namorados a gente de flor vermelha, tipo isso?

Part 3 - Exatamente! No ano novo você veste de branco.

Part 1 - Eu vou vestir de preto porque eu quero achar petróleo. (risos)

Educativo - E você, Participante 2. O que você acha das cores?

Part 2 - Pra mim tem assim... Dá para imaginar mais além, por exemplo, na prática mesmo. A questão de roupa na cor preta. Dependendo do horário, eu acho que faz mais calor mesmo.

Educativo - Ah, você percebe isso?

Part 2 - Realmente esquenta mais mesmo.

Educativo - Ah, eu também acho!

Part 2 - Então eu acho que dá pra conciliar... A gente vai mais além do que a gente mesmo.. do que os pais passaram - que essa cor é tal, que combina com tal. Tem isso também, mas tem mais assim... como provar mesmo que na prática realmente tem mais algo ligado.

ANEXO 10 - Transcrição de diálogos relevantes na visita a obra Desvios Para o Vermelho

Trecho 1

- **Educativo:** Essa obra aqui, só para contar para vocês, ela chama Desvio para o Vermelho. É um conjunto e três salas, também do autor Cildo Meireles. Essa sala que a gente está é um conjunto, é como se a gente tivesse começado a colecionar um monte de objeto vermelho. Ele resolveu que ele queria fazer essa experiência. Ele é um colecionista. Igual a gente acabou de passar na *Glove Trotter*, que tinha um monte de bolas. Lembram? Que a gente falou das bolas, bolas de todos os formatos, tamanhos, bola de futebol... Na próxima obra a gente vai ver que ele também trabalha com o colecionismo e aqui ele coleciona objetos, objetos variáveis. Este lugar que a gente tá vocês estão sentindo o carpete. E aqui é uma sala grandona que tem armário, sofá, estante. Na estante tem de tudo, é como se estivesse assim, na sala de casa. O que tem na sala da casa de vocês.

- **Part 1:** Televisão.

- **Educativo:** Tem televisão aqui. O que mais?

- **Consultor:** Tem estante, hack, cadeira, mesa, tapete.

- **Part 1:** Whisky

- **Educativo:** Whisky eu não estou vendo aqui não. Mas tem taça de vinho.

- **Part 4:** Pode ser que tenha pinga, cachaça, que são mais da época, bebidas mais culturais brasileiras.

- **Educativo:** Mas aí, aqui tudo, tudo, tudo é vermelho.

- **Part 4:** Deixa eu te perguntar um negocinho. Vou viajar um pouco aqui agora. Mas porque a gente sabe que o símbolo das revoltas anti-militarismo, elas são marcadas pelas cores vermelhas. Foice e cores vermelhas. Isso tem alguma coisa a ver com o tema da sala? Por causa dessa luta vermelha, que era o símbolo...

- **Educativo:** Do esquerdismo, por exemplo.

- **Part 4:** Isso!

- **Educativo:** Olha, talvez diretamente, falar “O Cildo fez a sala vermelha em referência a esquerda contra direita”, talvez diretamente assim, não. Mas, vamos lembrar do que a gente tava conversando quando a gente chegou na galeria do Cildo. Ele é um cara que fez muita obra na década de 70, exatamente no período da ditadura. E uma das coisas que aconteceu,

que fez com que ele construísse ou finalizasse essa obra foi a morte de um colega dele, que também era um artista da época. O que eles fizeram, como você não podia ficar denunciando muito, sabia que tinha sido os militares, eles foram lá e escreveram com sangue o nome do cara. Aí a polícia vinha e apagava. Aí eles escreviam de sangue em outro lugar. Aí a polícia vinha e apagava.

- **Pesquisadora:** Nas paredes da cidade?

- **Educativo:** É. E aí ficou essa corrida de gato e rato: os artistas denunciando, de vermelho, com sangue, e a polícia indo atrás, porque não podia ter a denúncia. Então foi quase que o contrário, né? Eles denunciando a polícia e a polícia saindo deles. O que mais tem este simbolismo vermelho?

- **Consultor:** Paixão, mas eu acho que não caberia aqui.

- **Part 4:** Eu acho que seria mais protesto mesmo.

- **Educativo:** Mas é porque a gente já começou falando disso. Porque aqui tem um coração na parede. Tudo bem que é um coração cheio de pregos. O próprio chão, tem gente que está de meia, mas quem não está sentindo uma coisa meio macia, que pra mim é muito mais algo acolhedor, do que uma coisa que me repele. Vocês concordam comigo ou não?

- **Consultor:** Sim, senão seria frio.

- **Educativo:** E aí tem o sofá, quem quer sentar no sofá?

- **Part 4:** Aquela água ali é o que? É uma "fontesinha" dentro da sala dele?

- **Educativo:** O que a gente tá ouvindo agora, na verdade é uma reprodução que está passando na televisão. Porque tem uma televisão aqui.

- **Pesquisadora:** Que também é vermelha.

- **Educativo:** A Televisão é vermelha. Tem um armário, quem quiser abrir o armário. Tem a Geladeira do lado de cá.

- **Pesquisadora:** A televisão é vermelha e a imagem dela também é vermelha.

Trecho 2

- **Pesquisadora:** Aqui tem um armário, ó, pode abrir. (barulho da porta se abrindo).

- **Part 2:** Nossa, tem roupa!

- **Pesquisadora:** Adivinha qual a cor da roupa?

- **Part 2:** Vermelho! (Risos) Nossa, tem roupão! Tem gravata.
- **Pesquisadora:** aqui tem um sofá com um travesseiro. Pode sentar se você quiser.

Trecho 3

- **Educativo:** Dentro do armário tem calcinha, sapato, roupão, gravata. Tem de tudo.
- **Part 4:** São armários antigos?
- **Educativo:** É. Tá vendo o tamanho do armário, ele é pequeno. Ele parece dessa época.. não sei se da década de 50.
- **Part 4:** Tem um roupão?
- **Educativo:** É, um roupão.
- **Part 4:** Camisa Social. E isso é o que? Um blaser?
- **Educativo:** É.
- **Pesquisadora:** Vocês usariam um blaser vermelho?
- **Part 1:** Eu estou acostumado a usar preto nos casamentos.
- **Educativo:** Hoje eu tô de calça vermelha em homenagem a esta obra.
- **Part 4:** E são roupas retratadas dessa época, aparentemente?
- **Educativo:** Participante 4, você sentiu roupas de homem e de mulher, né? Então você pode ver que talvez se alguém morasse aqui não seria uma pessoa sozinha.
- **Part 4:** Pois é, porque teoricamente se as roupas estão juntas, não sei se a pessoa é próxima. E aí você fala em um coração com pregos. Então, aparentemente...

Trecho 4

- **Consultor:** E aí tem suporte de durex vermelho, porta lápis vermelho, grampeador vermelho, livros vermelhos, porta retrato vermelhos.
- **Part 3:** Tudo bem simbólico, mesmo.
- A: Sim. Mas simbólico do que? Que que você acha?
- **Part 3:** Ah, do que ela explicou ali mais ou menos.
- **Colaborador A:** Isso é uma caneta, Gabriel.
- **Consultor:** Tem um coração!
- **Colaborador A:** Sim! Bem brega! A do sei lado esquerdo, Gabriel, tem um aquário.
- **Consultor:** Vermelho?

- **Colaborador A:** Vermelho! Os peixinhos são vermelhos.
- **Part 3:** É estranho, sei lá.
- **Consultor:** Imagina se fosse o seu quarto., todo vermelho, cadeira vermelha.
- **Part 3:** Tudo numa cor só, né?
- **Colaborador A:** Mas por mais que seja uma cor só, eles escolheram o vermelho, o artista escolheu o vermelho.
- **Part 3:** É que é uma cor forte, assim.
- **Colaborador A:** Sim, mas se você for pensar que... tipo, ela não é só forte. Tem que ter um outro...
- **Part 3:** Ela é mais significativa.
- **Colaborador A:** É! Os quadros na parede são vermelhos. As fotos elas foram...
- **Part 3:** Pintadas
- **Colaborador A:** De vermelho, sim. Os livros nas estantes são vermelhos, o ventilador, o telefone, o lustre, a gaiola do passarinho.
- **Part 3:** Nossa Senhora! (risos)
- (...)
- **Colaborador A:** Mas porque você falou “Nossa Senhora!” quando eu falei que tudo é vermelho, Participante 3?
- **Part 3:** É mais figura de linguagem mesmo.
- **Colaborador A:** (Risos) Sim, mas...
- **Part 3:** É porque é espantoso, assim, tudo vermelho.
- **Colaborador A:** É o que?
- **Part 3:** É espantoso, assim, tudo... Quando você chega em um lugar, por exemplo... No caso ela ali explicou, mas se ela não tivesse falado porque que era seria espantoso você estar em um lugar todo de uma cor só. Aí você solta o “Nossa Senhora!” mais como figura de linguagem mesmo.
- **Colaborador A:** Ela abriu a geladeira e tudo na geladeira é vermelho.
- **Part 3:** Nossa senhora!
- (...)
- **Part 3:** É gente, vocês abriram a geladeira da casa do moço! (risos)

- **Educativo:** Do lado de lá tem uma geladeira.
- **Pesquisadora:** Aqui na nossa frente tem uma mesinha baixa. Mas cuidado que tem coisas delicadas em cima. Então só pra vocês verem...
- **Part 4:** Não vamos mexer com isso não.
- **Pesquisadora:** A nossa direita, tem uns quadros na parede de praia e de mato, e tudo é vermelho. Aqui tem uma cadeira também. Tudo vermelho!
- **Educativo:** Tem uma geladeira aqui com um monte e coisa dentro. Adivinha o que tem dentro da geladeira?
- **Part 4:** Tomate?
- **Educativo:** Tem tomate.
- **Pesquisadora:** E a geladeira funciona mesmo.
- **Educativo:** Pode tocar dentro, não tem problema. Só vou pedir para ser delicado porque tem coisas soltas.
- **Pesquisadora:** Esse aí é o congelador dela.
- **Part 4:** Mas essa geladeira não retrata tanto a época não. Ela é uma geladeira que já é mais moderna.
- **Educativo:** Ah, né não? Quer ver, pega aqui em cima. Você lembra dele tipo de congelador?
- **Part 1:** Aqueles que tinha portinha que congelava a água?
- **Educativo:** Existe ainda este tipo de geladeira, né?
- **Part 1:** Até pouco tempo atrás a gente tinha, mas o meu pai vendeu.
- **Part 4:** O que eu estou tentando descobrir aqui é se esse cara morava sozinho ou não. Porque aquelas roupas ali as vezes é uma lembrança de uma pessoa que ele perdeu.
- **Educativo:** Tem tomate, morango, ketchup.
- **Part 3:** Que beleza!
- **Pesquisadora:** Vem cá só pra você sentir as coisas dentro da geladeira, Participante 2. Aqui ó, esta é a porta da geladeira.
- **Part 4:** Olha um chinelo aqui!
- **Colaborador B:** Vermelho também.
- **Part 4:** É de homem ou de mulher este chinelo?

- **Colaborador A:** Ah, tá pequeno.
 - **Pesquisadora:** É tipo uma havaianas. Aqui ó, me empresta a sua mão aqui, tem um ventilador.
 - **Educativo:** E essa sala que a gente está chama-se impregnação.
 - **Part 4:** Será que é um homem que ele está retratando, será que é uma mulher que ele está retratando, será que é a morte?
 - **Part 3:** Pode ser também.
 - **Part 4:** Eu não acho que o vermelho é paixão, eu acho que é protesto.
- N: Sabe aquele coração que ela falou. Eu estou reparando aqui, as pontas dos pregos estão pra fora do coração.
- **Part 4:** O que quer dizer isso?
 - **Colaborador B:** Exatamente eu não sei, mas é pra gente pensar.
 - **Part 4:** Eu acho que a mulher mora, retratando a perda de alguém. Porque as coisas são mais...
 - **Colaborador B:** Pode falar.
 - **Part 4:** Parece que é uma mulher que mora, não um homem, entendeu?
 - **Educativo:** Agora a gente vai passar para um outro espaço, que tem uma garrafinha ao lado do seu pé direito, bem pequenininha, como se fosse menor do que a palma da sua mão, e saindo um líquido vermelho, que a gente não consegue sentir, mas ele é a representação de um líquido que ele vai saindo pouquinho assim e de repente ele toma o espaço inteiro. Então vamos pensar em uma garrafa bem pequenininha, com um líquido como se fosse um rio inteiro que sai dela.
 - **Pesquisadora:** E é desenhado aqui no chão. Eu acho que dá pra vocês sentirem com o pé. Me empresta aqui seu pé.
 - **Educativo:** Dá pra você sentir com o pé, quando você põe o pé você sente que mudou, mudou o ambiente.
 - **Pesquisadora:** Tá vendo? Isso aí que você está pisando, Participante 2, é o vermelho no chão. O resto tudo é preto.
 - **Part 2:** E aqui?
 - **Pesquisadora:** Isso aí que você está pisando é o vermelho. O resto é tudo preto e você está pisando no vermelho. Aqui agora, ninguém tá enxergando nada.

- **Colaborador B:** Participante 4 vem cá pra eu te mostrar. Aqui você saiu do carpete, você sentiu?
- **Part 4:** Ahan.
- **Colaborador B:** Aqui é tudo preto o chão. Coloca o pé aqui, tá vendo?
- **Part 4:** Aaaaah.
- **Colaborador B:** Mexe o pé mais pra frente.
- **Part 4:** Tá dando pra ver mais geladinho, assim.
- **Colaborador B:** Isso é como se fosse, igual água escorrendo, só que vermelho, saindo de uma garrafinha que está ali atras. Agora, a sala que a gente estava era toda clara e agora é tudo preto, e essa mancha vermelha no chão vai aumentando.

Trecho 5

- **Educativo:** Aí agora, eu tô de frente, minha posição é exatamente em frente para uma pia branca, pequenininha, sem... Todo mundo faz silêncio só um minutinho. (as pessoas fazem silêncio. barulho de água) O que que tem aqui na frente?
- **Part 1:** Uma pia.
- **Educativo:** Exatamente! Uma pia. É só uma pia, que está tombada e que está caindo um líquido.. Adivinha como?
- **Part 1:** Vermelho.
- **Educativo:** Vermelho. E agora? Estranho, né? Uma pia, meio torta, toda manchada de vermelho, caindo um líquido vermelho.
- **Part 4:** Isso pra mim é a morte. Começa na verdade com uma garrafa pequena, que vai aumentando, vai aumentando, quando vê, retrata a morte de uma população.
- **Pesquisadora:** Como assim? Fala mais?
- **Part 4:** Na verdade, você começa sangrando aos poucos, aquelas situações que oprimem uma determinada sociedade, então você começa sangrando aos poucos. É um ferimento, outro ferimento, outro ferimento a ponto de você conseguir...
- **Part 3:** É um ciclo de devastação.
- **Part 4:** É, a ponto de você conseguir matar a sociedade. Tanto é que aqui fica escuro e preto. Geralmente o preto representa a morte.

- **Consultor:** Tá derramando.
- **Part 4:** É, estão derramando o sangue. Começou derramando pouco sangue e agora...
- **Educativo:** Naquele vidro pequeno ali atrás e foi, foi, foi.
- **Part 4:** É.
- **Educativo:** E pensa só, nesse lugar super escuro, tem uma luzinha que está só em cima dessa pia branca, manchada de vermelho.
- **Part 4:** É a famosa última luz no fim do túnel. Ou seja, as pessoas que estão morrendo, derramando sangue pra tentar mudar a situação. É a última luz.
- **Educativo:** Legal.
- **Pesquisadora:** O que vocês acham que tem a ver com a sala anterior que a gente entrou? A primeira, aquela toda vermelha, com essa pia?
- **Part 4:** Ah, lá é a sala e aqui é a cozinha.
- **Pesquisadora:** O que você acha, Participante 2? Como é que está sendo a experiência nesta aqui, nesta obra?
- **Part 2:** Eu acho que é isso mesmo que o pessoal está falando.
- **Pesquisadora:** Mas fala mais!
- **Educativo:** Por exemplo, neste momento, se você pára para ouvir este barulho. Em silêncio, todo mundo em silêncio. O que que é que sente? Eu sinto um negocio meio estranho, no estômago.
- **Part 2:** É um sentimento meio que de angústia.
- **Pesquisadora:** Uhum. Mas só por causa do barulho?
- **Part 2:** Não, por causa do ambiente.
- **Pesquisadora:** Como é para vocês estar em um ambiente que é todo vermelho? Porque muita gente falam das cores para vocês, mas como é estar em um ambiente que é todo vermelho?
- **Part 4:** A gente fica mais no simbolismo. Porque pelo menos pra mim que sou cego total, a gente não tem esta noção de cor, mas com a descrição a gente acaba entendendo o momento...
- **Educativo:** O ambiente, o que está acontecendo.
- **Part 4:** E buscar refletir o que aquela cor reflete (simboliza). Porque as cores, elas na verdade tem calor diferente. Calor no sentido subjetivo, de valores e expressões diferentes.

- **Educativo:** Eu acho que inclusive objetivos. Se a gente tiver debaixo de uma luz vermelha, ou de uma luz azul, ela tem uma aquecimento diferente. Tanto que o Desvio para o Vermelho, o nome da obra, é também em referência a onda, a frequência que ela tá, de luz mesmo. Por exemplo, vocês já viram quando alguém diz “Ah, vou comprar uma luz branca”. Que são essas luzes recentes, que economizam energia. O calor que ela dissipa é diferente, é outro, é bem menos que a luz amarela. Tudo bem que também tem uma questão de tecnologia.
- **Colaborador A:** E você Participante 1, você não falou nada.
- **Part 2:** Eu concordo que é mais simbolismo. A gente que nasceu cego, a gente nunca viu as cores.
- **Pesquisadora:** Mas como é que te bate estar em um local todo vermelho? Como é que você se sente, baseando no simbolismo.
- **Part 1:** Eu só lembro da minha mãe, que compra tudo vermelho. A cor que ela mais gosta é o vermelho. Aí ela compra tudo vermelho. Inclusive pra mim, ela acha que eu tenho que usar vermelho só porque ela gosta.
- **Educativo:** Então o dia que você estiver do jeito que ela gosta, você vem pra cá.
- **Part 1:** É, eu vou trazer ela pra cá. A primeira galeria que eu vou querer trazer ela vai ser essa aqui.
- **Educativo:** Ela não conhece aqui não?
- **Part 1:** Não, ela nunca veio aqui não.
- **Educativo:** Ah, então traz mesmo, que ela vai gostar.
- **Colaborador A:** Quando o Educativo falou pra você assim “tudo aqui, as estantes, a mesa, a cadeira é vermelho”, você associou a ela, você pensou em outra coisa primeiro?
- **Part 1:** Primeiro foram outras coisas.
- **Colaborador A:** No que você pensou?
- **Part 1:** Foi mais esse negócio de coração ser vermelho. Como eu acompanho muito futebol, eu lembrei dos times que são vermelhos. E depois eu lembrei dela, “Ah, minha mãe, que gosta de vermelho. Tudo é vermelho”.
- **Colaborador A:** O Participante 3, quando o Educativo tava falando que tudo era vermelho, ele ficou “Nossa Senhora!”. Ele ficou surpreso.
- **Part 4:** Flavia, você que tá com o google aí, esse cara fazia alguma menção ao comunismo? Não sei porque, mas eu não estou tirando isso da cabeça.

- **Educativo:** Eu acho que não é uma referência errada a gente pensar nisso não, mas não é uma coisa que ele tava falando. Até porque, falar que ele estava fazendo referência ao comunismo naquela época é um pouco perigoso. Mas eu não acho que se a gente pensar nisso agora a gente tá errado.
- **Part 4:** Mas assim, é uma forma de justamente por ele não poder falar, aí ele fez alusão a isso.
- **Pesquisadora:** Participante 2, você ia falar alguma coisa ali atrás.
- **Part 2:** É porque como o Participante 1 comentou que ele lembrou, né, já em outra situação, a questão assim da mãe dele, aí eu acho que tem mesmo esta questão do contexto mesmo. Eu não acho que é só o vermelho em si no ambiente, sozinho. Acho que tem mais coisas.
- **Pesquisadora:** E o que seriam essas coisas?
- **Part 2:** Essa questão da sala, a sala parecia que estava mais harmônica. Aí chega aqui já está mais...
- **Part 4:** A tumba da sociedade.
- **Part 2:** Mais assim, mais confuso.
- **Educativo:** Uma coisa, por exemplo, a diferença da textura do chão. A gente estava pisando em um lugar macio e de repente a gente começa a pisar em um lugar que é quase molhado.
- **Part 1:** É, aqui é mais aflitivo ainda, fica esse barulhinho (de água)
- **Part 2:** É, eu falo assim, o vermelho lá tava vermelho. Então eu não acho que é só o vermelho em si. Lá tava um vermelho aconchegante. Aqui tá um vermelho..,
- **Colaborador A:** Você falou que estava harmônico?
- **Part 2:** É! Lá é um vermelho aconchegante, aqui parece que já é mais um vermelho mais de aflição.
- **Educativo:** E isso é legal porque a gente pensa que tem todos esses simbolismos mesmo. Vocês falaram tanto de morte quanto de paixão. E aí o Cildo estava contando isso, que teve uma das exposições que as pessoas deixavam recadinhos na mesa. Porque tem uma mesa com caneta. Aqui as pessoas não escrevem, mas na época, quando essa exposição foi feita, as pessoas podiam deixar um recado. E aí cada um escrevia uma coisa tão diferente da outra, que foi isso que ele viu... (...) Ele viu o tanto que essa obra potencializa sentimentos muito distintos, dependendo da pessoa. E cada sala também. Mas por exemplo, esse lugar que a gente tá agora, quase que invariavelmente dá um sentimento de angústia. Por essa referência dessa água

caindo vermelha. Por mais que a gente depois fale “não, calma! É só uma água tingida”, a primeira referência que vem é um sangue, né? Como você mesmo falou, o sangue da sociedade, uma morte, alguma coisa assim.

- **Part 4:** Eu acho que, pra gente que é cego, talvez essa água não faria tanta diferença quanto o eco do lugar. Isso é uma coisa assim, talvez pra vocês que não tem a deficiência, então é um pouco mais difícil, né Participante 3?

- **Part 3:** Ahan.

- **Part 4:** Mas assim, você entrar em um lugar que dá eco dá sensação de prisão.

- **Part 3:** Silêncio, né?

- **Part 4:** É. O eco, uma prisão, uma tumba mesmo.

- **Educativo:** Mas será que tudo isso não faz parte? Aqui está separado. A gente estava em uma sala, tinha um corredor pra chegar nesse lugar com esse eco.

- **Part 4:** Eu não sei se eu pensaria nisso não.

Trecho 6

- **Pesquisadora:** Você gostou dessa obra aqui, Participante 2? O que você achou?

- **Part 2:** Ah, eu gostei. Eu só achei assim... Um pouco angustiante!

- **Pesquisadora:** Um pouco angustiante?

- **Part 2:** Mas eu gostei.

- **Pesquisadora:** Mas você acha que essa angústia foi por que?

- **Part 2:** Ah, por causa dos fatos. Os fatos do vermelho da sala parece que é diferente dos fatos desse vermelho aqui. (entramos na sala) Aqui já é um ambiente mais de lar, mais familiar. E não deixa de ser vermelho!

- **Pesquisadora:** Então o problema não é o vermelho em si, né?

- **Part 2:** Não é o vermelho sozinho.

Trecho 7

- **Colaborador B:** O que você achou Participante 3, você gostou?

- **Part 3:** Bacana, interessante isso aí.

- **Colaborador B:** Agora a gente está na sala de novo. Você tá sentindo o carpete aí. Tudo claro! Tudo vermelho, mas a sala clara. Aquele lugar que a gente tava lá é tudo preto e na hora

que você vai entrando assim, lá no fundão, é tudo preto. É engraçado porque a pia, só tá a base iluminada, você não vê nem a base dela.

- **Part 3:** Tá doido!

- **Colaborador B:** Aí parece que ela tá meio que flutuando, quando você vai enxergando ela de longe assim. E aí você escuta aquele negócio e quando você chega a pia tá toda vermelha por dentro e caindo água vermelha dentro dela.

- **Part 3:** Jesus!

ANEXO 11 - Transcrição de diálogos relevantes no debate em Inhotim

- **Pesquisadora:** o que vocês estão achando da visita? Podem falar a verdade.
- **Part 4:** Top! O pior é que é top!
- **Pesquisadora:** O pior que é top?! (risos). Mas agora falando sério, eu estava até conversando com os meninos ali, o que vocês acharam da visita em relação ao que vocês estavam esperando dela?
- **Part 4:** Pra te ser sincero, eu confesso que eu vim com um certo preconceito, não vou mentir não. Porque eu vim assim: “ah não, eu vou lá por causa do projeto da Flávia”. (risos)
- **Part 3:** Eu não vou negar isso também não.
- **Pesquisadora:** Uai, então eu agradeço essa consideração de vocês.
- **Part 4:** eu vou lá pra dar uma moral pra Flávia, porque esse trem vai ser uma merda! (risos) Vai ser aquele monte de trem dentro do vidro pro cego (risos). Mas eu falei “eu vou porque é um projeto bacana”. Só que tá sendo bacana! Tá dando pra divertir bem. (...) Tá sendo bacana, deu pra gente sentir os trem, deu pra gente perceber as coisas. Porque museu é um saco. Eu odeio museu! Odeio! Odeio! Odeio! O primeiro museu que eu vim que eu tô começando a gostar é esse aqui, pra te ser sincero.
- **Pesquisadora:** Mas você acha que isso é por causa das obras ou porque ninguém nunca fala (das obras). Por que você acha...
- **Part 4:** Ah, porque geralmente eu não quero nem saber, aqueles trem abstrato! O cara pega um pincel, rabisca rum lado e pro outro e fala que é trem abstrato! (risos) Mas é verdade! Eu não gosto desse trem não. Aí eu vim com os maiores preconceitos do mundo. Falei: “eu vou lá pra ajudar a Flávia!”
- **Colaborador B:** Mas por que você sabia que no Inhotim tinham coisas abstratas ou por que era um museu em geral?
- **Part 4:** Porque eu imaginava que o Inhotim era uma bosta! Desculpa falar a verdade.
- **Pesquisadora:** Não, mas a ideia é essa mesmo.
- **Part 4:** Eu imagina que o Inhotim era uma bosta, que eu não sei o que eu ia fazer nesse trem aqui. Mas a Flávia falou, pediu, e eu falei “ah, vou lá”. E tá sendo um passeio muito bacana!
- **Part 3:** Quando eu vim eu vim com vidente, era só eu de cego. Vamos dizer assim, não foi muito proveitoso não.
- **Pesquisadora:** O pessoal não fez muita descrição pra você não?

- **Part 3:** Até tentaram, minha professora até tentou, mas...
- **Part 4:** Mas tem uns trem que a gente nem quer saber também! O troço é tão chato que a gente não quer nem saber. “Vão embora logo, e pronto!”.
- **Part 3:** Bom que a menina que eu vim no carro também tava doida para ir embora então eu falei “estamos conversados!”.
- **Pesquisadora:** Entendi! Mas hoje está mais acessível.
- **Part 3:** Hoje tá de boa!
- **Part 4:** É bacana porque assim..
- **Part 4:** Talvez, inclusive a gente talvez precise, sei lá, a gente exagerou um tiquinho.
- **Colaborador A:** Como assim?
- **Part 4:** Ah, o guilherme não para de fazer piadinha. (risos) Tô tentando conter ele! (risos) Mas está sendo um passeio muito bacana, porque está dando pra gente perceber o clima, não ficou aquele trem chato de só anda, anda, fala, fala.
- **Colaborador A:** E quando você veio aqui, Participante 3, foi isso? Foi andar e falar? O que está diferente agora?
- **Part 3:** Foi mais ou menos isso aí, andar e falar. Eu passei uma manhã inteira aqui, de dez a meio dia pra cá, pra lá. A única parte assim, que foi mais ou menos, que eu tive lá no dia, foi aquela parte daquela sala do coral. Foi a única parte que eu observei melhor.
- **Part 4:** Foi a parte que eu achei mais chata.
- **Colaborador A:** Sério?
- **Part 4:** Sério.
- **Colaborador A:** Para cara, aquilo é maravilhoso. É muito bonito!
- **Part 4:** Ah, mas é cansativo. Tinha que ser um sertanejo lá.
- **Part 1:** Sertanejo! Se fosse sertanejo o projeto da Flávia ia pro saco, porque eu ia embora.
- **Colaborador A:** Mas Participante 3, o que tá diferente hoje que está mais interessante?
- **Part 3:** Tá mais descritivo, talvez, entendeu?
- **Part 4:** Tá mais espontâneo. As pessoas não estão forçando para fazer o cego entender um trem.
- **Part 3:** quando tá um cego só, nossa senhora! Aí eles perguntam pro vidente ainda: “ele entendeu?”. “Ele tá conseguindo?”.
- **Part 1:** Tecla SAP, ele falou que entendeu.

- **Part 4:** O que eu achei mais bacana foi aqueles trem do busão lá. Eu queria até passar lá de novo!
- **Pesquisadora:** Uai, a gente pode passar descendo.
- **Part 4:** Bacana demais!
- **Colaborador B:** Eu mostrar pra ele o outro mural, mas só que a gente foi entrar justamente na galeria da música.
- **Part 4:** A galeria da música eu acho ela interessante, mas é que o estilo de música é muito cansativo.
- **Pesquisadora:** Uhum. E você dois que estão aqui silenciosos. Falem aí! Vocês também já vieram aqui em outras experiências, como é que é?
- **Part 1:** Correndo e foi nas galerias que a minha irmã que enxerga quis ir. A maioria ficou aquele negócio que eu fiquei só andando, sem ver nada, mais perdido que flamenguista fora da cadeia. (...)
- **Pesquisadora:** Mas aqui, fala serio assim, como é que foi pra você essa experiência.
- **Part 1:** Agora tá bem. Antes eu também tinha preconceito. Depois dessa visita maravilhosa que eu fui e não vi nada, minha mãe, minha irmã queria que eu fosse no Inhotim de novo com ela e eu “nem pensar”! Não fui. E eu sei que onde interessasse ela eu ia ficar pra traz, aí...
- **Pesquisadora:** Entendi. Mas esta foi mais..
- **Part 1:** Esta está sendo melhor, mais descritiva. Eu gostei daquele coral né? Porque é coisa que eu gosto, do jeito que eu gosto. E eu consegui adivinhar até o século daquela porcaria.
- **Pesquisadora:** Uhum. É a sua praia total!
- **Part 1:** É.
- **Part 4:** Você gostou ou é uma porcaria?
- **Pesquisadora:** Ah não, eu acho aquela obra a mais linda do planeta Terra.
- **Part 4:** Vai lá ver as caixas! Como é que eu vou explicar o que eu quero dizer, pra não parecer que eu só critiquei. É uma coisa bacana...
- **Colaborador A:** Mas não mexe com você.
- **Part 4:** Se for ficando lá por muito tempo, assim, “ah não, vamos pra próxima!”. Não é igual a casa, que a gente parou na sala, que dá vontade da gente entender detalhe por detalhe.
- **Part 3:** Contexto histórico.
- **Part 4:** É, o contexto histórico!

- **Part 1:** Ali eu fiquei entediado pra caramba.
- **Pesquisadora:** No vermelho?
- **Colaborador A:** Engraçado que assim, é o interesse de cada um.
- **Colaborador B:** O que você achou quando falou assim: “Ah, tá entrando numa casa, numa sala”. O que você achou?
- **Part 4:** Eu fiquei tentando entender que desgrama que ela queria dizer, fiquei tentando entender as entrelinhas do trem. Entendo entender o “por que”, o que ele estava tentando dizer com uma sala que não era uma sala.
- **Part 1:** A intenção dele não conseguiu atingir. Era tudo vermelho mas eu não consegui VER-melhor.
- **Part 4:** Não! Eu quis entender as entrelhinhas. Qual o protesto que ele estava querendo fazer com aquilo. Acho que por isso que eu fiquei fascinado, lá! Querendo tentar entender a cabeça do artista, entendeu?
- **Pesquisadora:** Uhum. Mas foi... Fala aí Participante 2, que você está muito quietinha! Como é que está sendo esta experiência e como é que foi este quarto vermelho aí pra você?
- **Part 1:** O quarto vermelho da dor, dos 50 tons de cinza.
- **Part 2:** Assim, Flávia, até da questão do vermelho, é igual eu disse, pelo menos pra mim não é só o vermelho puro, ali, que mexeu com a gente. É o vermelho com o conteúdo junto.
- **Pesquisadora:** Conteúdo que você fala é o que? Como assim?
- **Part 2:** É o vermelho com o conteúdo, por exemplo, o conteúdo aconchegante de um lar. Por exemplo, lá da sala. Agora o vermelho que já tinha na pia, pingando lá, já trouxe uma certa angústia, um certo querer sair do ambiente. Então assim, não é o vermelho sozinho que implicou em uma emoção e na outra, assim né? É o vermelho com o conjunto das coisas.
- **Pesquisadora:** Você acha que se fosse outra cor, você iria sentir a mesma coisa? (silencio)
- **Part 4:** Se fosse um azul e você falasse que era vermelho eu ia sentir a mesma coisa.
- **Part 3:** Eu acho que a cor, pro cego, significa muito pouco. Quase nada!
- **Part 2:** Eu acho que tem que ser uma descrição fiel da pessoa.
- **Pesquisadora:** Mas olhem só, igual vocês falaram, a cor talvez não seja essa primeira coisa, mas... Lá dentro vocês falaram, por exemplo, de morte, de sangue e tal.
- **Part 4:** Mas o contexto que a sociedade passou pra gente e a gente enraizou isso na mente. Não é porque a gente vê.

- **Part 3:** Não é o contexto do cego.
- **Part 4:** É o contexto que a sociedade passou pra gente.
- **Pesquisadora:** Uai, mas vocês são sociedade igual a gente! Você acha que a leitura do vermelho é a mesma para todas as culturas?
- **Part 4:** Não! Porque se a sociedade tivesse criado que o branco era morte e o preto era paz você iria sentir assim. Então o contexto social que implica.
- **Part 3:** O preconceito começa quando a pomba da paz é branca e a galinha de macumba é preta.
- **Part 4:** É mais ou menos isso mesmo. Se a sociedade definisse que a pomba era macumbeira e a galinha era da paz ia entender assim. Então é um contexto social que influencia nas percepções e nos sentimentos humanos.
- **Pesquisadora:** Então pra vocês seria mais assim: no caso ali do quarto a cor serviu para chegar em uma interpretação. Ela, por si só, não seria..
- **Part 4:** É. eu acho que o cara é comunista, por exemplo. Por que? Porque a gente sabe que o vermelho é comunista e tal, então a gente começa a fazer algumas associações.
- **Pesquisadora:** Entendi. Mas e as outras coisas do quarto, as outras obras, o que vocês acharam?
- **Part 4:** O almoço, muito bom!
- **Part 1:** O almoço muito bom! A obra “O Almoço”.
- **Colaborador A:** O que você achou da música, Participante 2?
- **Part 2:** Eu achei bacana também, eu não achei que ficou muito extenso.
- **Part 4:** Ah, foi extenso mesmo!
- **Part 2:** Porque eu achei legal, eu não achei extenso não. Eu gostei.
- **Colaborador A:** E o mural?
- **Part 2:** Qual mural?
- **Colaborador A:** Com as pessoas da cidade.
- **Part 2:** Ah é. A questão do mural, pra mim ficou uma coisa muito viva. A fisionomia. Não foi aquela coisa, assim, que alguém fez ali, esculpiu ali, desenhou do jeito dela. Achei que ficou uma coisa bem original mesmo.
- **Part 4:** Aquele negócio do vidro também é interessante, mas aquelas barreiras, dá a impressão de que o cego não vai conseguir sair do outro lado.

- **Pesquisadora:** Pois é, porque chama Através, né? Eu achei esse nome assim... porque é uma ideia bem visual, né? De você enxergar através. Assim, está cheio de barreira, mas você vê do outro lado. porque é tudo perfurado. Como é que foi isso (para vocês)? Porque é um conceito que liga a uma questão visual, mas vocês experienciaram de uma outra maneira.
- **Part 4:** Porque vocês descreveram, senão a gente não ia entender nunca.
- **Part 3:** A gente ia andar lá dentro, trombar nos trem. (risos)
- **Pesquisadora:** Mas o que vocês acharam dessa obra em específico? Foi massa, mais ou menos?
- **Part 4:** foi bacana porque vocês descreveram. Eu sozinho lá ia querer ir embora na hora.
- **Part 1:** A gente achou que tinha gente chutando (os vidros), né?
- **Colaborador A:** Mas e com a descrição?
- **Part 4:** Aí mudou tudo, totalmente! A gente nunca imaginava que tinha barreira, que tinha bola. No início ela me deu o celofane, eu falei “o que celofane tem a ver com caco de vidro”?! (risos) (...). Agora, é uma opinião, tá? A única que não me despertou muito interesse foi aquela das bolas fora de forma lá, da sala do alumínio. A única coisa boa que tava nela era o ar condicionado.
- **Part 1:** É! Isso aí tava boa mesmo.
- **Colaborador A:** Você não achou essa tão interessante também não?
- **Part 4:** Acho que a gente não conseguiu entender o contexto assim não. Pelo menos eu.
- **Part 1:** Eu também não. Era um monte de bola, de tudo quanto é tipo. Bola quadrada do Kiko.
- **Part 4:** Você entendeu Participante 3?
- **Part 3:** Ali é mais complicado, né?
- **Pesquisadora:** Entendi. Ficou muito abstrato, vocês acharam?
- **Part 4:** Ficou.
- **Pesquisadora:** Você concorda, Participante 2?
- **Part 2:** Concordo.
- **Pesquisadora:** Entendi. Bom, vocês falaram uma coisa agora aqui que me chamou atenção, que é essa coisa da cor. Ela é muito visual, um elemento que é muito visual. É claro que em um museu, principalmente neste que além de museu é um jardim botânico, então tem muitas plantas nele o tempo inteiro, e na obra de arte a cor também é um fator importante. Como é

que vocês acham que seriam jeitos interessantes de trabalhar a cor pro cego. Como é que a cor toca vocês de alguma maneira? Porque falar de um quadro sem falar da cor dele, ou onde a gente tá aqui falar que as árvores são verdes, o tamanho delas. Mas assim, como é que é isso?

- **Part 4:** Eu acho que talvez é importante porque vocês enxergam. Agora, pra gente não tem valor nenhum. A gente é muito mais de textura, muito mais de sons, muito mais de formas. Por isso que eu não gosto de abstrato. Trem abstrato, pra mim, é o trem mais ridículo e estranho do mundo. A gente nunca vai entender. Porque a gente tenta trazer essas figuras de quadro pro nosso cotidiano. E eu costumo comparar: você já leu um livro sobre um lugar que você nunca visitou? Você não tem uma tendência ali de criar suas próprias formas daquela cidade, você cria determinada fisionomia para determinado personagem. Se é assim ou não é (similaridade entre o “real” e o que você imaginou), só Deus sabe! Você vai imaginar de um jeito, a Ana de outro, o outro de outro e o cego também de outro. Nunca nós vamos chegar num consenso de um livro... Faz um teste que eu acho que vai ser interessante pra sua pesquisa. Pede três videntes para ler um livro narrando lugares abstratos. Sei lá, Peter Pan, uma coisa do tipo assim. E pede para ele descrever os personagens. Você vai ver que vai sair algo totalmente diferente. E assim é o cego. A gente pega aqueles contextos que tendem a ser abstratos pra gente justamente por não conhecer e tenta contextualizar dentro do nosso cotidiano. Então, cor pra gente, pelo menos pra mim, é um trem meio inútil.

- **Part 1:** É inútil!

- **Part 4:** É inútil assim, a gente sabe, por exemplo, algumas combinações. Tem que ter noção de alguma coisa porque a gente vive em sociedade. Por exemplo, de branco, de preto, de combinação de vestuário, de roupa. A gente tem que ter esta noção, mas é um contexto social que foi implementado no nosso cérebro, não é uma concepção que a gente formou por si próprio.

- **Colaborador A:** Mas olha só, por exemplo, hoje o Participante 2 falou um negócio comigo. Eu tava descrevendo a lagoa e eu falei “ela tá verdinha”. O Participante 2 entendeu alguma coisa quando eu falei “verdinha”. O que você pensa por isso?

- **Part 4:** Contexto social que colocaram na cabeça da gente.

- **Colaborador A:** Mas que informação que isso te passa?

- **Part 4:** Ah, eu acho que tá sujo, de folha.

- **Pesquisadora:** Você também acha isso, Participante 3?

- **Part 3:** É igual ele falou, a cor é mais mais pra gente um complemento. Pra gente saber como é que é a descrição daquilo pra pessoas, como é que as pessoas veem. Acho que a cor pro cego é mais complementar, pra contexto mesmo. Não tem aquela... Mas assim, é necessário saber, entendeu? Mas não é primordial. É um conceito secundário.
- **Pesquisadora:** E você Participante 2, o que você acha?
- **Part 2:** Eu acho que é isso mesmo que o pessoal falou, que os meninos comentaram mesmo. Mas também que não fique uma coisa... porque a gente também está inserido num contexto social, não tem muito como fugir disso. Não é aquela coisa que fica totalmente inútil não. Mas também é... é complementar mesmo.
- **Colaborador A:** Inútil é uma palavra meio forte, vocês não acham não?
- **Part 2:** É, que eu falo assim... Eu não sei é inútil, não é uma coisa que não seja necessária, como que eu explico?
- **Part 1:** Eu acho que você acha forte porque você usa tanto a cor pra gente falar que ela é inútil.
- **Colaborador A:** Não!
- **Part 4:** É inutil porque não é util.
- **Colaborador A:** Inútil é uma palavra muito.. eu acho muito forte.
- **Part 2:** Eu falo assim, é questão secundária mesmo. Mas eu falo assim, não que seja uma coisa totalmente desnecessária, porque é necessário. Porque senão vai ficar muito disforme do contexto social.
- **Pesquisadora:** Quando que a cor é importante pra vocês?
- **Part 4:** Quando alguém fala pra gente.
- **Pesquisadora:** Quando alguém fala para vocês a cor fica importante?
- **Part 4:** É.
- **Colaborador A:** Quando você vai escolher a sua roupa, você não pensa?
- **Part 4:** Ah, sei lá. Minha irmã é que olha esses trem pra lá.
- **Colaborador A:** Mas quando você vai pegar sua roupa de manhã pra sair.
- **Part 4:** Aí eu saí assim. Eu uso muita roupa fluorescente pra sair. Eu tenho uma noção de combinação, se eu precisar de uma coisa neutra e tal. Mas é igual eu tô falando, isso é um contexto que a sociedade pôs na cabeça da gente, porque a gente, por si próprio, não teria este conceito.

- **Colaborador A:** Mas nós temos estes conceitos também. Eles foram colocados na cabeça do vidente da mesma forma. (...) Foram coisas que nós aprendemos assim como vocês aprendem, não é nada diferente.
- **Part 4:** Só que a gente coloca a cor como se ela fosse um número, assim: de zero a dez, dez é preto e zero é branco.
- **Pesquisadora:** Uma das coisas que a gente fica pensando quando se trata de imagem é isso, tem algumas coisas que são mais ligadas ao visual e a cor é uma delas. Igual no “através”, a transparência, você enxergar “por”. Então como é que isso poderia ser uma experiência que poderia ser mais legal. Porque na verdade, a pergunta maior é: vocês, desde sempre, ou alguém na sua família, na escola, incentivaram vocês a falar de cor? Ou vocês acham que isso é um tabu?
- **Part 3:** Alguém sempre fala, mas não é...
- **Part 2:** Flávia, pelo menos lá na minha casa, na minha família - família que eu falo assim, irmão, irmã - é bem ligado nesta questão de cor. Então por isso que... “ah, não! Isso não tá combinando com aquilo. Você vai sair assim?”. Então, querendo ou não, isso vai... Não sei!
- **Pesquisadora:** Te influenciando.
- **Part 2:** É! Mas eu acho que tem que ser sincero nisso, porque senão fica estranho.
- **Pesquisadora:** Uma das coisas que a gente pensa pra tornar as coisas mais acessíveis é também falar de uma maneira que fique interessante. Então por exemplo, as obras que a gente tá visitando hoje, elas não são aleatórias. Eu vim aqui antes, percorri o museu para pensar algumas obras que fossem mais legais também, entendeu? Porque nem todas... Algumas são extremamente visuais e talvez não fosse ser tão legal assim. Mas que bom então que as interações nestes espaços foram legais. Porque uma das coisas que também se diz é que o museu talvez não seja o lugar para uma pessoa com deficiência visual. E hoje acho que ficou claro para todo mundo, tanto para eles aqui do museu, que nos acompanharam, quanto pra gente aqui que isso é uma coisa que... é só a gente ter um joguinho de cintura. Vocês começaram falando aí que vieram com preconceito, mas que agora hoje foi legal.
- **Part 4:** Tá sendo legal o passeio. Na minha opinião, muito legal!
- **Colaborador A:** Sabe o que foi engraçado? Quando vocês estavam no meio da Através, o pessoal que estava saindo eles toda hora estavam comentando de vocês. “Nossa, aqui deve ser muito legal pra eles”, então assim, comentando da experiência que talvez vocês...

- **Part 1:** É ótimo, ainda mais quando você esbarra, sabe? Eu acho que sozinho não né? Guiado por uma pessoa realmente foi legal mesmo, eu estou brincando!
- **Part 4:** Ah, sozinho o cego nunca ia sair dali.
- **Part 1:** O Através ia para o saco.
- **Part 4:** E é até perigoso, inclusive.
- **Colaborador A:** Mas eu digo assim, até as pessoas estão vendo que vocês estão andando e das instalações, e estão vendo “não, realmente! É interessante que o cego esteja aqui. Olha só, que bacana!”.
- **Part 3:** Assim, é bom também que não se crie uma ilusão que vai ser assim sempre.
- **Part 4:** Ah, outro museu, por exemplo, eu teria preguiça, acho que eu não iria não. Neeeeeeem...
- **Pesquisadora:** Mas há sempre formas de fazer com que a coisa fique mais legal, né?
- **Part 4:** Ah não, museu.. É porque eu já não gosto. E não é questão... Eu acho que nem se eu enxergasse eu ia gostar.
- **Part 1:** Era ótimo quando eu ia pra Ouro Preto e pra Mariana, com estas excursões de escola. Chegava lá, eu andava tanto que depois que eu cresci eu parei de ir nestas excursões, eu ficava em casa dormindo. Chegava lá, “pode tocar nisso? Não! Pode tocar naquilo? Mas aqui tá dentro do vidro, Participante 1, tá dentro do vidro!”. Aí eu ia andando, fazer o que? Fazia nada! Aí, nas últimas excursões que eu tive pra estes lugares, eu ficava em casa dormindo.
- **Part 3:** Ouro preto é “do piru” mesmo, bicho!
- **Colaborador A:** “Do piru”? O que que é isso?
- **Part 3:** Terrível pra cego!
- **Part 1:** Você só sobe ladeira, desce ladeira, entra em museu e não pode ver nada.
- **Part 3:** Eu fui algumas vezes com meu pai.. aliás, assim, é um grande lance de cego com família. Normalmente programa com família da gente que vidente faz, não agrada muita a gente.
- **Part 1:** Pois é, minha mãe tentava descrever pra mim, sabe? Ela descrevia até bem. mas depois com o tempo eu.. mesmo assim eu ficava entediado. Porque não tinha um negócio pra gente interagir.
- **Part 4:** Esse trem de descrever descrever, depois dá uma preguiça de ouvir a descrição.

- **Part 3:** Você vai só ouvido a pessoa falando tem hora que aquele negócio vai dando um sono...
- **Part 1:** Aqui a gente interagiu, entrou em algumas obras, mas lá não tem como você interagir. Tá tudo dentro de vidro, dentro de não sei o que...
- **Part 4:** Você já ouviu falar de um museu, que tem de um artista brasileiro lá em Miami?
- **Pesquisadora:** Não, de quem é?
- **Part 4:** Eu vou pegar o nome dele pra você. Eu só sei que eles me fizeram pagar trinta dólares pra entrar neste trem e só tinha quadro. Ow, e nós andamos duas horas. E o povo na tentativa de ajudar o cego, começou a descrever quadro por quadro. Aquilo foi dando um desânimo... E aí, se você fala com o cara pra parar de descrever, fica pior ainda, porque parece que você está fazendo desfeita. Aí fica ruim! Então você vai ouvindo, doido pra acabar, “não, tem mais uma galeria ali!”. Eu fiquei noooooooooossaaaaa.... Senhor do céu! (risos)
- **Part 3:** Ano passado, meu professor... eu tenho um curso que tem um raio de uma aula de fotografia, que não tem nada a ver pra cego, mas enfim. (Risos) Ô bicho, ele num bateu o pé, porque bateu o pé que eu tinha que ir com a turma nesta exposição do Sebastião Salgado, bicho! Que dureza, viu? Não me pergunte o que que tinha lá.
- **Colaborador A:** Mas você não acha interessante este postura dele de...?
- **Part 3:** Não, a vontade dele é, mas para o cego assim... nó!
- **Part 4:** Esse museu gigante lá em Miami...
- **Part 3:** Não acrescenta.
- **Part 4:** Tinha um monte quadros, uma galeria famosassa lá em Miami, todo mundo falava: “tem que ir”, porque é na orla lá e tal. Aí que está a questão. Eu estava com mais seis e só eu de cego, mais seis pessoas. Eu ia ficar no hotel sozinho esperando? Antes eu tivesse ficado, tem hora eu acho, mas assim... é complicado! Nem tudo dá pra cego. É a mesma coisa, por exemplo, deixa eu pensar aqui em um trem que vidente ia odiar. Me ajuda aí, Participante 3!
- **Colaborador A:** Museu! Gente, vocês não tem noção do tanto de gente que odeia museu.
- **Part 4:** Não, mas uma coisa de que cego gosta muito, mas que se vocês fossem, vocês não iam aguentar.
- **Colaborador B:** Mas até pra quem gosta, ficar muitas horas em um museu é...
- **Part 1:** Já sei! Sintetizador de voz! As minhas irmãs ficam doidas com aquele trem.
- **Part 3:** Eu acho que a própria festa só de cego mesmo, pra vidente, é algo meio parado.

- **Part 1:** A gente toma umas, fica conversando, os caras “Ah, vocês ficam falando aí”. Minha mãe mesmo, fica “Ah, você fala demais!”.
- **Part 4:** Imagina vocês numa sala, colocar vocês numa sala... Isso é um teste bacana que você poderia fazer, Flávia. Colocar cinco cegos em uma sala, cada um mexendo em um computador com Jaws, as telas tudo desligada...
- **Part 3:** Sem luz.
- **Part 4:** Sem luz! Aí vocês vão pegar um computador também e vão tentar digitar um texto, só ouvindo o que o computador fala. Vocês vão ter a mesma impressão que a gente tem no museu abstrato. Aí se vocês precisarem de alguma coisa, a gente narra para vocês (risos).
- **Colaborador B:** Pois é, no museu abstrato. Mas assim, teve aquele acidente na barragem perto de Mariana. Vocês tem interesse, por exemplo, em saber, igual a gente tá falando de um árvore que é diferente... esse acidente foi uma coisa muito diferente que aconteceu, uma catástrofe muito grande. Vocês não tem interesse em saber mais ou menos como é que é, entender o que aconteceu pra ser tão diferente isso?
- **Part 4:** Pra mim, eu conheço muito de barragem, eu já tenho uma noção boa.
- **Colaborador A:** A barragem montada, mas quando aquele negócio quebra, o que acontece pra frente. É uma informação totalmente visual, você ver o desastre.
- **Part 2:** Eu tenho curiosidade de saber, o que sucedeu ali, o que misturou com o que.
- **Part 1:** O jornal acaba falando. Ele também omite muito, né?
- **Colaborador A:** Mas por exemplo, as imagens do desastre...
- **Part 1:** É, isso eu tenho curiosidade de saber.
- **Part 4:** Eu imagino... saindo e a lama ali com a força da gravidade.
- **Colaborador A:** Mas por exemplo, as casas. Como é que as casas ficaram depois que a lama passou? Como é que os carros ficaram? Como é que é as imagens dos bombeiros tirando as pessoas e os bichos da lama. Isso não é legal ser descrito?
- **Part 2:** É! Para mim, pelo menos, seria.
- **Part 4:** Eu nunca parei pra pensar nisso.
- **Colaborador A:** A gente tá falando, claro, que tem a questão de gosto. Tem gente que gosta de museu, tem gente que não gosta. O museu é uma coisa cansativa, não tem muito jeito mesmo, mas isso assim, ainda é válido audiodescrever, não? Ainda é interessante que o museu esteja preparado para receber vocês. Por mais assim, que você não goste.

- **Part 4:** Ah, pra mim...
- **Colaborador A:** Mas pra você, cara! Você que não gosta.
- **Part 4:** Não, eu estou dando minha opinião assim.
- **Colaborador B:** Eu mudei do museu justamente por isso.
- **Part 2:** É igual, por exemplo, a questão de um maremoto, um tsunami. Eu teria curiosidade de saber.
- **Pesquisadora:** Saber em termos visuais como é que foi.
- **Part 2:** É!
- **Pesquisadora::** Entendi.
- **Part 3:** Eu até concordo com vocês assim. Acho que o próprio cego, tem muita coisa que a gente faz que todo mundo fica pensando: “Ah, como é que o cego faz isso?”. Ir num estádio de futebol. Pra muito cego é a mesma coisa do que ir a um museu, é tão abstrato quanto.
- **Colaborador A:** Mas você gosta!
- **Part 1:** Eu também!
- **Part 3:** Eu aprendi a interagir com o estádio por ser algo que eu gosto. Igual, existem casos de deficientes visuais que fizeram curso na parte de artes, por exemplo. Por mais abstrato que aquilo seja, eles conseguem absorver melhor que nós que estamos aqui, que não somos bem da área o que está.. o que se pede aqui, entendeu? Os cegos voltados pra esta área absorvem melhor a proposta.
- **Part 4:** Igual uma coisa que pra cego é muito abstrato, que eu acho que pouquíssimos cegos gostam e eu sou apaixonado: carro.
- **Part 2:** É, isso é uma questão de gosto mesmo.
- **Part 4:** Qualquer carro que eu ponho a mão eu falo qual que é.
- **Part 3:** Quando eu era criança eu falava também.
- **Part 4:** Eu sou um dos primeiros cegos, praticamente, de fazer todas as etapas de rally. Navegando. Isso pro vidente é “nossa, que coisa mais inútil o cara ficar sentado ali no carro”. Mas a emoção que eu fico ali é boa demais! Mas qual é o sentido de um cego ser navegador?
- **Colaborador B:** Você era navegador? Você lia em braille as informações?
- **Part 4:** Com braille e com Iphone, pra ir cronometrando e pra ir dando as coordenadas. A planilha eu vou passando ela em braille. Depois eu comecei a por ela no word também. (...) Eu vou na bienal do automóvel todo ano - todo ano assim, porque tem uma em São Paulo e

uma aqui. Eu vou na Super Carros, como teve lá no Mineirão. Todos eventos de carro eu vou. Gosto muito! (...) Mas é uma coisa que pra cego é “ah, pra que isso?!” e eu gosto.

- **Part 2:** Mas eu acho que também não pode restringir a questão do cego, porque antes de ser cego a pessoa tem um gosto, cada um tem um gosto. Tem isso também.

(....)

- **Pesquisadora:** Na outra vez a gente foi, o Participante 4 não porque eu ainda não conhecia o Participante 4 na época, mas a gente foi lá na Funarte. O que vocês acharam? Foi mais legal lá, porque tinha audiodescrição gravada?

- **Part 3:** Ah não, lá eu achei mais cansativo, você acredita?

- **Part 1:** Eu também! Pra começar naquela palestra, eu quase dormi ali já na palestra.

- **Part 3:** Não sei se a palestra acabou tirando um pouco do...

- **Pesquisadora:** Do foco.

- **Part 3:** É!

- **Part 1:** Aqui foi melhor, a gente interagiu mais com as obras, com as pessoas, entre a gente mesmo.

- **Pesquisadora:** Entendi. Você também acha, Participante 2?

- **Part 2:** Eu acho que aqui foi mais proveitoso mesmo.