

AS CAMADAS DA CIDADE EM FOTOGRAFIAS TÁTEIS: ESCAVANDO MEMÓRIAS EM UMA EXPERIÊNCIA EXPOSITIVA¹

■ CRISTINA MARIA DA SILVA

<https://orcid.org/0000-0003-3784-8323>

Universidade Federal do Ceará

■ LUCAS PINHEIRO TENÓRIO FARIAS

<https://orcid.org/0000-0003-3261-2039>

Universidade Federal do Ceará

■ ANA CARLA GUIMARÃES LIMA VIEIRA

<https://orcid.org/0009-0004-2762-1023>

Universidade Federal do Ceará

■ PAMELA PEREIRA DO NASCIMENTO

<https://orcid.org/0009-0007-1115-408X>

Universidade Federal do Ceará

RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões sobre o processo de acessibilização de quatro imagens (três fotografias e uma pintura) para uma exposição sobre as mulheres como guardiãs das memórias na cidade. Nessa proposta, discutimos sobre como podemos não só repensar a cidade através de acervos fotográficos comuns, bem como refletir sobre como as narrativas de pessoas com deficiência visual (PcDv), durante a leitura de imagens acessibilizadas, constituem uma ferramenta de inclusão possível dentro dos dispositivos de memória. Consideramos que tornar uma cidade mais socialmente inclusiva também pressupõe democratizar esses “espaços da recordação” no sentido de Assmann (2011) e observar os seus muitos narradores, conhecimentos e sintomas (Didi-Huberman, 2012). Mesmo as caminhadas por ela são experiências visíveis de enunciação, segundo Ingold (2015) e Certeau (2019). O trabalho de extensão foi realizado em parceria entre três projetos: nas Ciências Sociais, Arquitetura e Linguísti-

¹ Fomentado pelo projeto de extensão: “Fotobiografias: a Fortaleza que se encontra em acervos fotográficos pessoais”, com bolsistas de Iniciação Científica da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PRPPG) e da Pró-Reitoria de Extensão (PREX); em parceria com o projeto “Fotografia tátil” com bolsa de Promoção da Cultura Artística (PPCA).

ca Aplicada. Contou com reuniões para a leitura das peças táteis com uma pessoa com deficiência visual como consultora, uma colaboradora do Museu e foi realizada uma entrevista com uma pessoa com deficiência visual que visitou a exposição. Para cada camada tateada uma nova cidade emerge, trazendo com ela toda a capacidade de imaginação no universo das narrativas.

Palavras-chave: Acessibilidade. Cidade. Narrativas. Fotografia.

ABSTRACT

THE LAYERS OF THE CITY IN TACTILE PHOTOGRAPHS: DIGGING UP MEMORIES IN AN EXHIBITION EXPERIENCE

This work is about the process of accessibility of photographs in an exhibition about the life and memory of women in the city. In this proposal, we discuss how we can not only rethink the city through personal photographic collections, but also reflect on how the narratives of visually impaired people constitute a possible inclusion tool within memory devices. We believe to become a city more social inclusive also means democratizing the meanings of cultural memory in western civilization Assmann (2011). In each city has several storytellers, knowledges and symptoms (Didi-Huberman, 2012). Even walking through the city is a visible experience of enunciation on Ingold (2015), Certeau's (2019) theoretical reflections. The extension work was created for three fields of expertise: in the Social Sciences, Architecture and Applied Linguistics. It included meetings to read the tactile pieces with a visually impaired person as a consultant, a Museum employee and an interview with a visually impaired person who visited the exhibition. For each layer touched, a new city appears and all ability to imagine the universe of narratives.

Keywords: Accessibility. Urban Problems. Personal Narratives. Photography.

RESUMEN

LAS CAPAS DE LA CIUDAD EN FOTOGRAFÍAS TÁCTILES: EXCAVANDO MEMORIAS EN UNA EXPERIENCIA EXPOSITIVA

Este trabajo presenta reflexiones sobre el proceso de accesibilidad de cuatro imágenes (tres fotografías y una pintura) para una exposición sobre las mujeres como guardianas de las memorias en la ciudad. En esa propuesta, discutimos sobre cómo podemos no sólo repensar la ciudad a través de acervos fotográficos comunes, así como reflexionar sobre cómo las narrativas de personas con discapacidad visual (PCDV), durante la lectura de imágenes accesibles, constituyen una

herramienta de inclusión posible dentro de los dispositivos de memoria. Consideramos que tornar una ciudad más inclusiva también presupone democratizar esos “espacios de recordación”, conforme el sentido de Assmann (2016) y observar a los muchos narradores, conocimientos y síntomas (Didi-Huberman, 2012). Las caminadas por la ciudad son experiencias visibles de enunciación, según Ingold (2015) y Certeau (2019). El trabajo de extensión fue realizado en asociación con tres proyectos: en las Ciencias Sociales, Arquitectura y Lingüística Aplicada. Tuvimos reuniones para la lectura de las piezas táctiles con una persona con discapacidad visual como consultora, una colaboradora del Museo; se realizó una entrevista con una persona con discapacidad visual que visitó la exposición. Para cada capa palpada, una nueva ciudad emerge trayendo toda la capacidad de imaginación en el universo de las narrativas.

Palabras clave: Accesibilidad. Ciudad. Narrativas. Fotografía.

Introdução

“Fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa à escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. [...] Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Walter Benjamin.

Acessamos as experiências na cidade por meio de suas fotografias de mulheres e de seus traços visuais no tempo, a partir de um projeto de extensão e da criação de uma experiência imersiva em um Museu de Arte. Guardiãs de memórias, narrativas e experiências, essas mulheres e seus acervos nos desvelam camadas da cidade por meio de suas biografias. Neste trabalho temos como objetivo mostrar como construímos uma experiência coletiva de acessibilidade, a partir desses materiais fotográficos e uma pintura, unindo dois grupos de pesquisa e extensão das áreas de Ciências Sociais,

Arquitetura e um Laboratório de legendagem e audiodescrição e tradução audiovisual acessível, com o apoio dos bolsistas e pesquisadores dos grupos e o trabalho de compreensão dessas peças táteis com pessoas com deficiência visual.

Retomando o problema sobre o fazer a história e ao mesmo tempo refletindo sobre a materialidade de seus processos, podemos pensar que é por meio do que podemos fazer com as mãos e os pés que inventamos a realidade social. Como afirma, Ingold (2015, p. 89):

Os homens fizeram história com as mãos; eles dominam a natureza e a puseram sob controle. [...] tanto mãos quanto pés, aumentados por ferramentas, luvas e calçados, mediam um compromisso histórico do organismo humano, em sua totalidade, com o mundo ao seu redor.

Ao pensarmos sobre o que faz uma cidade é preciso lembramos disso. São as nossas habilidades com as mãos e com os pés que a tornam possível. Elas mobilizam as nossas formas de enunciá-las como uma realidade possível. Ao associarmos a temática das cidades às narrativas que as elaboram, no lugar da pers-

pectiva da cidade utópica, ou seja, pautada no discurso do progresso, afetado pela razão e pelos equipamentos e ideologias criadas para geri-la, podemos pensar na cidade metafórica, no retorno das práticas, como observa Michel de Certeau (2019, p. 159). Permeada de astúcias, poderes sem identidades e sem a tal legitimação da razão, surge a cidade metafórica, que: “insinua-se no texto claro da cidade planejada e visível.”

Em uma cidade seus muitos narradores enunciam não só ao falar, mas também ao caminharem por ela. Suas caminhadas são experiências visíveis e sensíveis de enunciação. O ato de caminhar é espaço de enunciação. “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.” (Certeau, 2019, p. 163). Contudo, é preciso observar que os caminhos são plurais, essas enunciações são plurais. Cada ser caminha deixando rastros de seu movimento em um feixe de linhas, pois “Ser, [...] não é estar *em* um lugar, mas estar *ao longo* de caminhos. O caminho, e não o lugar, é a condição primordial do ser, ou melhor, do tornar-se.” (Ingold, 2015, p. 38).

Observar os muitos narradores de uma cidade é observar que mesmo as suas caminhadas são experiências visíveis de enunciação, segundo Ingold (2015) e Certeau (2019). Ingold (2015) retoma a ideia de Goffman de descrição do andar como uma atividade *visual*. De qual visualidade estamos falando quando lemos a cidade à nossa volta? Neste trabalho, olhar como são múltiplas as maneiras de ler a cidade, seja por diferentes áreas de conhecimento trabalhando em conjunto, observando como as fotografias podem ampliar nossa perspectiva sobre como a cidade se conta ou na tradução de peças táteis para pessoas com deficiência visual, possibilitam-nos repensar como vivemos na cidade e como a narramos. Abrem-nos perspectivas para pensar em como nossas memórias sobre ela e nela se espacializam.

Como entrelaçamentos de projetos civilizatórios, estratégias, táticas, experiências vividas e ruínas, as cidades guardam tudo o que existe em nós. Entre esses elementos encontramos as camadas nas quais tudo nela é construído e reinventado constantemente. Por meio de fotografias e das produções das peças táteis, vemos e tocamos o que nem sempre dela conseguimos ver, capturamos entre suas camadas as suas aparições.

Como coisas, as fotografias são vistas como um acontecimento (Ingold, 2012). Sejam visíveis nas paredes de uma casa, guardadas em álbuns ou esquecidas, elas ressurgem e traçam linhas, acendem genealogias e vínculos. Contudo, além de mostrar o que atravessa uma vida em sua singularidade, ela também pode evidenciar as camadas de uma cidade e como caminhamos por ela. Mesmo frágeis em sua composição de papel, elas imprimem registros do tempo, mesmo quando atravessadas por ele e inundadas pela umidade, amassadas ou rasgadas. Ali sobrevive as marcas de que o que ela diz aconteceu, como afirma Barthes (1984, 123; 127):

A fotografia não rememora o passado [...]. o efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o vejo de fato existiu. [...] A fotografia não fala (forçadamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*.

Contudo, ampliado o que nos comunica Barthes, ao lermos imagens com as mãos e as escutarmos com os olhos, estamos diante de arquivos vivos (Samain, 2012) de nossa existência. São atos postos diante de nós a nos interrogar e a nos mover. Frestas de tempos sobreviventes, onde encontramos sintoma e conhecimento (Didi-Huberman, 2017b; 2012). A imagem em contato com o real não necessariamente nos revela a realidade da vida das pessoas ou de suas experiências na cidade, mas

ela faz arder, inflama. Faz-nos ver as ruínas, os traços das coisas sobreviventes que compõem a cultura.

Trabalhar com o movimento das fotografias táteis, foco desse artigo, é lidar de maneira ainda mais arqueológica no sentido atribuído por Didi-Huberman (2017), com a presença cada vez mais viva e ardente das imagens, que tridimensionalmente revelam em profundas camadas de sentido outros tipos subterrâneos de grafia das práticas humanas ignorado pelas convenções sociais de poder que defendem em suas análises engessadas a tese de que uma imagem precisa ser olhada unicamente com os olhos e descritas apenas com o movimento da abstração descritiva. Para Didi-Huberman (2012, p. 212):

Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação* e *montagem*.

Uma alternativa possível a essa problemática, como nos sugeriria Susan Sontag (2005), é começar a compreender as coisas pelas narrativas, pois as imagens, muitas vezes, não nos contam tudo aquilo que buscamos saber. Não obstante, isto pressuporia um movimento para além do processo do olhar, portanto, muito além de “fazer ver” como sugere a própria etimologia da palavra, mas sim, “fazer escutar” os outros, levá-los a sério “[...] compartilhar da sua presença, de aprender com as suas experiências de vida e aplicar esse conhecimento às nossas próprias concepções de mundo de como a vida humana poderia ser, das suas condições e possibilidades futuras” (Ingold, 2019, p. 7).

Contudo, diferentemente da reflexão de Ingold, que apesar de tecer essa consideração para a atuação antropológica, ainda reverbera as suas ideias para o modo como temos feito

pesquisa nas diferentes áreas do conhecimento; quando problematizamos esse compartilhamento de experiências humanas através do “fazer com” e não “para”, percebemos que no caso específico de pessoas com deficiências visuais (PcDv), “aplicar” seria então substituído por “movimentar”, remontando a uma ideia de ação, tanto dos seus pontos de vista, que fazem os seus próprios movimentos de leitura utilizando como base não só as convenções gráficas, como o Braille, mas sobretudo a capacidade de imaginação; quanto, da perspectiva de quem se propõe a acessibilizar alguma “coisa”², ou melhor, democratizá-la.

Através de alguns movimentos de escuta com pessoas PcDv realizadas para a discussão desse trabalho, do qual destacamos a entrevista com o Expedito, que toda imagem apesar de “necessitar” ser tocada para que a sua própria existência concreta (nesse caso, a fotografia) se torne possível e afirmada, não anula a existência da imagética, pelo contrário, nos mostra que de fato, como discutia Manguel (2001), imagem é imaginação, assim, compreenderíamos a sua “vida” como camadas, portanto para cada extensão do seu ser, um movimento de leitura diferente que não necessita exclusivamente do olhar penetrante nas formas alfabéticas, mas sim, do toque das mãos na escrita ali “invisível”. Conforme defende Samain (2012, p.23). “[...] toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seriam ‘uma forma que pensa’.” Portanto, compreendendo-as enquanto coisas vivas.

Desse modo, compreendemos que nas possibilidades da leitura sugeridas tanto o olhar quanto as mãos revelam que as imagens se-

2 Compreendemos “coisa”, tal como Ingold (2012), como um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam, portanto, muito mais do que apenas um objeto físico, com formas previamente estabelecidas.

guem um caminho contracíclico indo muito além das normas convencionais. Essa prática manual e imagética de leitura possibilitada por pessoas com deficiência visual além constituir uma das bases para entender as fotografias nos mostram em duras linhas vitais como a cidade é arquitetada e planejada para atender as necessidades de certos grupos sociais em detrimento de outros, reverberando mais especificamente no escopo deste trabalho, na falta do acesso de pessoas em condições de deficiência visual aos espaços públicos culturais, como por exemplo os teatros, cinemas, bibliotecas, museus. Mas sobretudo, da acessibilização das fotografias, foco da experiência aqui narrada, através das técnicas de vetorização, corte, texturização e audiodescrição, que utilizamos para democratizar o acesso não apenas as fotografias expositivas, mas sim, a toda uma arqueologia da cidade, através das memórias e narrativas das mulheres e as situações nas quais estão implicadas.

Partimos do pressuposto de que assim como a realização das fotografias táteis passam um longo caminho até se tornarem acessíveis, a inclusão social também é um processo, portanto, deve nortear não apenas a escrita denunciativa de nossas pesquisas, mas, sobretudo, a transformação da mentalidade das pessoas, como defende Sasaki (1997). Dessa forma, compreendemos que o próprio direito à cidade se constitui quando existem planejamentos e projetos direcionados para tornarem acessíveis os ambientes públicos, principalmente aqueles que se propõem a resgatar a nossa memória.

Quem guarda a memória de uma cidade?

As fotografias táteis, como mencionado, foram pensadas para compor o acervo da exposição aqui apresentada, que teve como foco prin-

cipal pensar nas memórias de uma cidade e quem são os principais protagonistas da salvaguarda desse patrimônio que é tanto material como imaterial. Nessa perspectiva consideramos importante discutir acerca de aspectos relevantes no que se refere a tais espaços de cultura: Os museus, as exposições permanentes e temporárias que os compõem e o acesso a tais espaços possuem complexidades e tensões ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, a partir do artigo "Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro" dos autores Paulo Martins e Mônica Schpun (2022) podemos perceber quando analisamos o seu processo de idealização e posterior materialidade historicamente como os museus, (seja os primeiros pensados no século XIX na Europa, seja em sua implantação no Brasil), possuem o traço marcante de preservar objetos e histórias de uma memória oficial e marcadamente voltada para a construção de uma identidade nacional e ligada às memórias das elites³.

Tendo estes lugares de memória (Nora, 1993), historicamente, os objetivos de fortalecer fortalecedores narrativas coloniais, civilizatórios e de saudação à passados cujas intenções são politicamente construídas para reforçar posições e hierarquias sociais; podemos entender como os processos de apropriações nesses espaços por outros grupos para além dos citados fazem parte de um movimento tardio na nossa história.

É somente ao final do século XX, pós-segunda guerra e movimentações mais relacionadas às demandas pós-coloniais, sobretudo nos anos 70, que as concepções até então enraizadas são colocadas em perspectiva. A

3 Sob essa consideração, o texto *Museus no Brasil* destaca: "O museu histórico nacional, criado apenas no centenário da independência do país, passa a narrar a trajetória do país a partir de um viés político conciliatório, em que a hegemonia de suas elites atravessava as rupturas políticas, sem quebra da ordem e das hierarquias sociais." (Marins; Schpun, 2022, p. 3).

crítica às composições presentes nos museus e o surgimento de novas práticas e formas de pensar a história e a arte em tais espaços vão desencadeando inúmeras possibilidades e atendendo as demandas de outros grupos, antes excluídos. Como Marília Xavier Cury, ao introduzir essa temática para o livro “Museus e indígenas”, destaca: “É principalmente a partir desse ponto que os museus passam a rever suas políticas e ações, a nova museologia se consolida; os ecomuseus, museus regionais, comunitários, de cidade e outros proliferam e se expandem no ideal de museu e patrimônio integral” (Cury, 2016, p. 12).

Um exemplo para pensarmos esta nova perspectiva é a experiência da museologia experimental no Museu das Remoções no Rio de Janeiro⁴. O museu se apoia em uma gramática da museologia social e retoma a história e as memórias da comunidade da Vila Autódromo, que se organizou às margens da Lagoa de Jacarepaguá na década de 1960 com uma colônia de pescadores. As fotografias da coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva são tomadas como testemunhas da apropriação do território desses moradores pelo Estado, dos acontecimentos perdidos, dos vizinhos que foram separados por conta das remoções. Diante da cidade vista como mercadoria, as imagens são tomadas como “cascas”, no sentido, dado por Didi-Huberman (2017a) para contar a história, pelo viés da resistência e das contranarrativas. a partir dos restos e das ruínas. O território deixado pelas remoções é musealizado nas camadas visíveis das paredes ou nos escombros. Fotografias são projetadas, frases escritas e as memórias e a identificação das ausências são escavadas.

Nesse contexto de dar viabilidade a outras histórias possíveis, quando pensamos nas narrativas que compõem a história da cidade de Fortaleza, a exposição que realizamos trouxe

como foco o fazer conhecer as perspectivas e vivências dos moradores do Poço da Draga, lugar situado na região da Praia de Iracema. Território situado nesta região, mas registrado pela prefeitura, como parte do centro da cidade e se insere em um contexto de resistência e sobrevivência em meio aos chamados avanços do desenvolvimento e progresso na cidade.

Ao percorrermos as salas da exposição acompanhamos as narrativas das mulheres, sobretudo as que vivem no lugar em questão, cujos caminhos se entrelaçam, em suas lutas diárias, a criação de seus filhos, suas formas de subsistência e suas relações com a praia, as casas, as pedras da Praia do Poço que foram removidas para o projeto de “revitalização” da Praia de Iracema, com o aterro que ali foi feito. Pensar sobre a exposição, é pensar sobre escuta do outro, em uma sociedade acelerada. É refletirmos para que falas e hierarquias e apagamentos não se sobressaiam no que pretendemos abrir visibilidades no espaço museológico.

O processo que envolve trabalhos como este não se materializa sob tais lógicas, visto que a necessidade de ouvir e fazer com que estas pessoas tenham a oportunidade de pensar sobre o próprio território, sobre suas vivências e sobre quais caminhos são os mais importantes de serem percorridos e modificados de acordo com as suas necessidades, sobre quais nomes suas ruas e casas devem ter é o que torna possível que a exposição seja traduzida como uma experiência, isto é, como nos sugere a sua etimologia, aquilo que está fora de limitações.

Tendo essas considerações como base e acreditando na importância de contribuir para difundir e refletir as histórias e as suas existências possíveis, acessibilizar a exposição, em questão, passa a ser somente um dos objetivos centrais no processo de idealização, montagem, mediações e durante o período em que

⁴ <https://museudasremocoes.com/>

o trabalho estaria no Museu; como também, uma nova forma de (re)elaborar essas memórias através da sua democratização.

Se pudéssemos resumir o processo de realização das obras táteis a uma palavra seria “sensibilidade” na forma afetiva que Favret-Saada (2005) discutiu. Sensibilidade para escutar o outro, sensibilidade ao idealizar e produzir e elaborar o trabalho de modo compartilhado, com curadores, artistas, bolsistas, educativo do museu, pessoas com deficiência visual, docentes e pesquisadores e população envolvida com o objetivo central em mente: tornar acessível. Para além da disposição das camadas, a sensibilidade para pensar em como a experiência museológica em algo imersivo, fazendo com que o público encontre nas imagens dispostas também um pouco da sua história na cidade. Traduzindo esse pertencimento.

Como forma de aprofundar essa experiência leitora por parte das pessoas com deficiência visual, a texturização se tornou um caminho possível para a acessibilização, parte do nosso horizonte ao longo do processo de confecção das fotografias táteis. Um dos projetos parceiros, que se dedica ao trabalho tátil mais diretamente, desempenha um papel importante na construção de uma cidade acessível, já que tem como objetivo trabalhar com espaços culturais, como os museus, buscando acessibilizar obras visuais com a produção de peças táteis, para que esses equipamentos possam ser um intermediário eficiente entre arte, cultura e memória e as pessoas PcDV. Pessoas com deficiência visual devem estar incluídas nesse processo, existindo a possibilidade de serem protagonistas dele, como no caso da exposição “Na Ponta dos Dedos”, que realizaram em (2021), onde fotografias feitas por cegos foram expostas, juntamente com suas respectivas peças táteis e audiodescrição. Não existe nenhuma barreira que não possa ser quebrada

quando nos permitimos trabalhar juntos em novas possibilidades.

Desse modo, a seleção das fotografias que seriam acessibilizadas tomou como base a ideia de que era necessário que as imagens dialogassem com a temática de cada uma das salas de modo marcante, de modo que as pessoas com deficiência visual pudessem, a partir delas e de todas as audiodescrições presentes, se conectar com as histórias das mulheres e com o Poço da Draga. As águas, a areia, as pedras são simbologias centrais na exposição tendo em vista a ligação das mulheres que habitam esse lugar com os seus territórios de afetos.

A sala das águas, a sala das pedras e a casa da vó, são enunciações dos espaços da exposição. Esses elementos, águas, pedras e as fotografias das avós, que dão nome às salas, são importantes no entendimento delas enquanto pertencentes a esse espaço que ganha um sentido mais amplo de lugar na perspectiva Yi-Fu Tuan (1983, p. 152): “[...] Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafatos”.

É nesse encontro de afetividades que também se formam aquilo que conhecemos como “lugares”, conforme nos mostra Ingold (2015), onde habitantes se encontram é como se uma trilha fosse entrelaçada, quanto mais uma vida vincula-se a outra, maior seria a densidade desse atamento. “Lugares, então, são como nós, e os fios a partir dos quais são atados linhas de peregrinação” (Ingold, 2015, p. 220).

A primeira fotografia que representaria “a sala das águas” coloca uma das guardiãs das memórias, Ivoneide Gois, em uma posição central no qual o mar e a praia ocupam a maior parte da fotografia. A segunda foto destinada à “sala das pedras” traz as grandes pedras da Praia de Iracema, onde Ivoneide junto a algumas crianças, assentam os seus corpos nelas

remetendo a seguinte mensagem: às pedras como metáfora ao pertencimento desse território. Em continuidade, a ideia de acessibilizar também a pintura “Cabeça de Preta Velha”(1943) do artista cearense Raimundo Cela é uma tentativa da curadoria da exposição em estabelecer um diálogo entre o acervo do museu e as histórias das Guardiãs (que em sua maioria são narradas por mulheres negras) sendo também uma forma de contribuir para a acessibilidade das obras que compõem as aquisições do Museu. A pintura e a obra tátil estão na porta da casa das avós. A Preta Velha é a figura da guardiã mais velha, a mãe preta que guarda as memórias da casa e da cidade. E, por fim, a última sala intitulada “a casa da vó” tem a fotografia de dona Zenir, mãe de Ivoneide, sentada costurando em sua máquina em referência a costura tão presente no cotidiano das mulheres e uma de suas formas de subsistência. Esta última sala tem fotografias das avós do Poço da Draga, mas também tem fotografias de outras avós que foram se aproximando da experiência de montagem através dos artistas que bordaram em fotografias e participaram da idealização e construção do trabalho.

Assim, entendendo a relevância e a ligação dessas mulheres com os elementos naturais, as linhas, os tecidos, os bordados e a vida, e compreendendo que a ideia com a experiência seria movimentar a imaginação e sensação de proximidade do público, o processo escolhido para dialogar com as camadas de MDF⁵. que materializaram as fotografias foi a texturização, como mencionado anteriormente. Materiais como a areia (retirada do próprio Poço da Draga no dia do seu aniversário de 117 anos), o tecido (feito a partir de pedaços de retalhos), as pedras (retiradas do departamento de arquitetura), o algodão e o couro; a sensibilidade

do pensar ganha a profundidade das possibilidades que o toque suscita. As “coisas” (Ingold, 2012) dispostas para fazer alusão ao mar, à areia da praia, à cadeira da avó, o couro como a pele e as linhas de bordado, que ajudou a dar forma aos cabelos das mulheres, são escolhidas com o intuito de dialogar materialmente com todas as questões suscitadas pelas narrativas dessas mulheres, e sobretudo, na tentativa de garantir a possibilidade de interação do visitante PcDv em relação às obras.

Materializando as obras táteis: leitura, corte e texturização

Eu queria construir uma ruína.
Embora eu saiba que ruína é
uma desconstrução.
Manoel de Barros

As imagens carregam consigo informações que podem ser assimiladas subjetivamente, acionando fatos pessoais e culturais retidos na memória de longo prazo para que seja feita uma interpretação individual a partir de um repertório. Porém, para pessoas portadoras de deficiência visual ou baixa visão, interpretar uma imagem por meio do sentido da visão não é uma opção possível. Por isso, a tradução de imagens visuais para peças táteis deve ser considerada quando se trata do processo de inclusão desses indivíduos no universo das artes visuais.

Peças táteis são peças que contam com a possibilidade de distinção entre os elementos, permitindo que a imagem possa ser sentida através do toque, proporcionando a localização dos elementos no espaço e algumas características sobre o que se trata a imagem. O projeto elaborado no Departamento de Arquitetura em parceria com a Pró-Reitoria de Cultura produz peças táteis a partir de camadas de MDF 3mm feitas com corte a laser, podendo existir o uso de técnicas auxiliares como a

5 *Medium Density Fiberbord* ou Fibras de Média Densidade.

impressão 3D, pintura das camadas e uso de texturas.

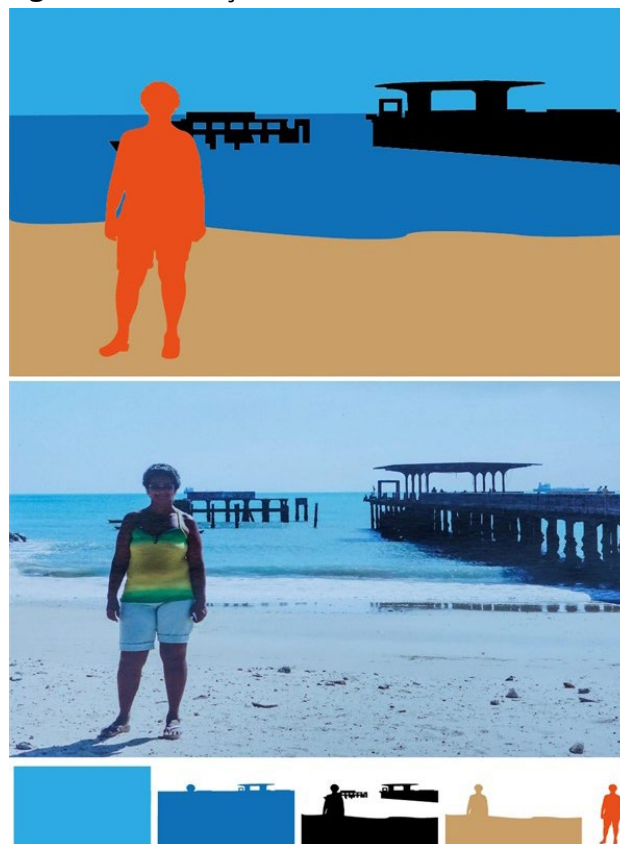
A materialização das peças conta com métodos de fabricação digital, assim como refletem Araújo e Santos (2015). Existe uma sequência que deve ser seguida para que uma boa peça tátil seja o resultado ao final do processo. Inicialmente, é feita a leitura da obra, onde, observando a imagem, é definida a quantidade de camadas que são necessárias para traduzi-la de forma mais próxima de uma boa acessibilidade, o planejamento das camadas conta com a organização de cada elemento de acordo com as camadas e o nível de detalhamento que esses elementos devem ter.

Após o estudo da obra, o corte das camadas deverá obedecer a um processo de vetorização, isto é, a delimitação do que deverá ser cortado a partir de alguns softwares de vetorização, como o *Illustrator* e o *Inkscape*. Cada camada deve “sustentar” a camada que virá acima, para que exista a diferença de altura que possibilita a distinção entre os elementos e a ideia de perspectiva presente na imagem. Finalizada a vetorização de todas as camadas, deve ocorrer o corte das placas de MDF 3mm, que é feito por meio da máquina de corte a laser e com as camadas cortadas, podem ser aplicadas técnicas auxiliares, como o uso da cola de relevo, impressão 3D, presença de cores, colagem de diferentes texturas no MDF.

O corte da fotografia intitulada de “A mulher” para a primeira sala foi planejado a partir dos cinco elementos mais importantes da imagem: Céu, Mar, Ponte, Areia e a mulher (Ivoneide). Após a materialização da fotografia em placas de madeira, utilizou-se a técnica de texturização a partir da colagem da areia do Poço; o corte dos tecidos nas delimitações propostas pela silhueta de Ivoneide bem como pelas próprias vestimentas; o uso de papel celofane junto a um algodão para dar o som e movimento as ondas no seu encontro como a espuma do

mar; as linhas para o cabelo, bem como um pequeno arame para simbolizar os discretos óculos de Ivoneide. A pintura de algumas camadas se tornou uma alternativa possível à dificuldade de sua materialização.

Figura 1 - Vetorização “A mulher” [2023].



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Figura 2 - Corte e Texturização

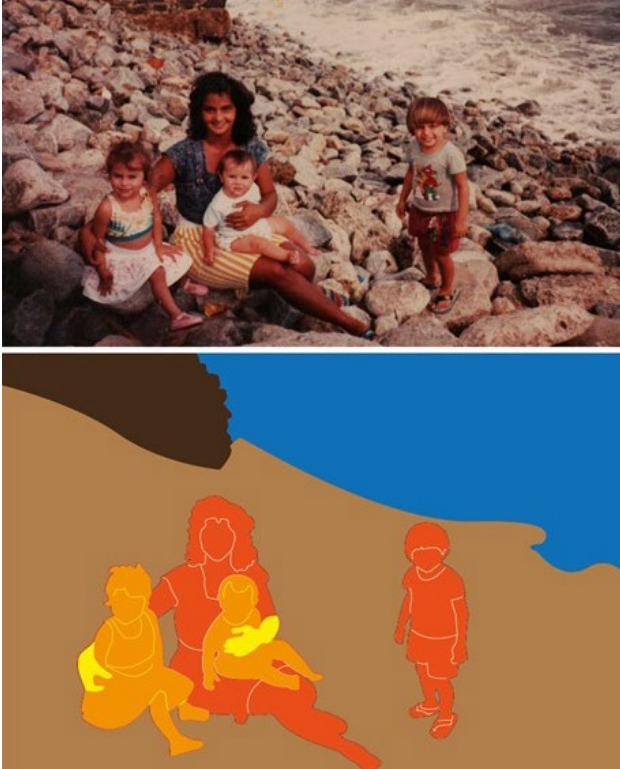


Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Nesse mesmo segmento de raciocínio a segunda obra intitulada de “As pedras” fora pensada, contudo, com o objetivo pontual de trazer a presença viva das pedras e de tudo o que elas significam para os moradores do Poço,

para tanto, utilizou-se pequenas britas junto aos materiais já mencionados. Além destas, a segunda fotografia contou com outras quatro camadas: Mar, paredão rochoso, a mulher (Ivoneide) e as crianças em pé e sentadas.

Figura 3 - Vetorização da peça intitulada “As pedras”



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

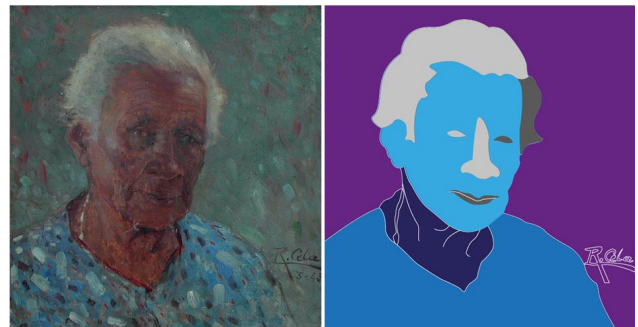
Figura 4- Corte e Texturização



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

A terceira obra é oriunda do quadro “Cabeça de Preta velha” (1943) pintado por Raimundo Cella. Nessa imagem, por se tratar de uma tela com muitos detalhes, principalmente os da pele negra da idosa, utilizamos como alternativa o couro sintético, juntamente com um pequeno cordão próximo ao seu pescoço e o algodão para o cabelo. A pintura “Cabeça de Preta Velha” (1943) contou com seis camadas: Fundo; Pescoço; Roupas; Rosto; Lateral do cabelo, boca e olho esquerdo; Parte superior do cabelo, nariz e olho direito.

Figura 5 - Vetorização da “Cabeça de Preta Velha” (1948)



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Figura 6 - Corte e Texturização



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Por fim, na quarta obra, intitulada de “A costureira das memórias” que simboliza na figura da mãe de Ivoneide, Zenir, todo o trabalho das mulheres costureiras na sua relação com a tessitura das memórias, como nos sugeria

Aleida Assmann ao citar Virginia Woolf (2011, p. 173): “A recordação é uma costureira, uma costureira pouco caprichosa. Guia a sua agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, aqui e acolá. Nunca poderemos saber o que vem a seguir e o que mais depois disso”.

Para simbolizar a enorme gama de elementos, utilizamos para além de alguns dos materiais já utilizados, palitos de fósforo e plástico. Essa fotografia contou com sete camadas: fundo, mesa, utensílios de costura, máquina, tecido, Zenir e a cadeira.

Figura 7 - Vetorização da “A costureira das memórias”



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Figura 8 - Corte e Texturização



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

A imagem como imaginação na experiência da expografia

No dia 15 de setembro de 2023, realizamos uma entrevista com Expedito Francisco Martins da Costa⁶ que participou da visita guiada da exposição entre os meses de junho e julho do mesmo ano. Decidimos convidá-lo para uma nova

⁶ Expedito tem 19 anos e é aluno de Pedagogia, está no primeiro ano da Universidade. Reside no município de Maracanaú-CE. Está sempre acompanhado de sua mãe, que nos relatou, na primeira visita que eles fizeram a exposição, que a entrada do filho na Universidade pública tem sido um presente para ela também, pois tem possibilitado ela conhecer lugares que ela nunca imaginou conhecer. A matéria favorita de Expedito é raciocínio lógico, pois segundo ele, os enigmas sempre chamaram a sua atenção bem como a própria matemática. Também gosta muito de estudar espanhol por causa do famoso seriado Chaves tendo como uma de suas metas traduzir os episódios que ainda não foram dublados. Fez questão, ainda, de nos dizer que aprecia o canto, bem como os sons do teclado e da flauta.

leitura das obras táteis para que possamos não só aprimorá-las, tornando-as cada vez mais acessíveis, mas compreender e registrar como se dão singularmente os processos de leitura a partir do tateamento. Nesse sentido, para cada proposta de acessibilização observamos um percurso de leitura diferente, alguns mais fáceis, outros com mais obstáculos (devido a texturização), requerendo nesses casos uma dose ainda mais concentrada de imaginação e um esforço da ação criativa.

Desse modo, iniciamos esse processo relembrando e tensionando mais uma vez as relações suscitadas pela exposição ao pensar a cidade de Fortaleza (principalmente os seus conflitos territoriais e de memória) através dos arquivos pessoais e narrativas dos moradores do Poço da Draga, sobretudo das mulheres guardiãs.

A primeira fotografia lida por Exedito foi “A mulher”, que mostra Ivoneide Gois na praia do Poço da Draga. No início – assim como em todas as outras imagens seguintes – optamos por não utilizar no primeiro momento a audiodescrição, tão pouco dizer do que se tratava a obra em específico, para deixar a imaginação livre, criativa e fluida. No momento do tateamento pôde-se observar a identificação por parte do leitor dos elementos mais representativos da imagem em questão: a mulher, o búzio (na sua relação com a praia) e o mar que teve as suas águas representadas pelo papel celofane azul bem como o algodão (espuma). Com quase todos os materiais já experienciados, finalizamos o processo com a audiodescrição que além de nortear um possível caminho para a leitura também situou contextualmente a imagem. Exedito então nos relatou dois elementos que poderíamos aprimorar, a areia e o céu, dentre os quais destacamos este último, pois no caso da areia, pelo tempo de término da atividade expositiva, acabou ficando desgastada remetendo como disse Exedito: “a uma calça-

da de pedras”. No caso em específico do céu a problemática foi outra, segundo ele: “Isso pra mim é só madeira, com a audiodescrição dá pra ver o céu, mas sem ela, se torna um pouco complicado identificar”. Perguntamos como ele então imaginava o céu ao passo que ele nos disse: “Eu nunca vi o Céu, não sei como dizer, mas acho que seria como o algodão por causa das nuvens.” Nesse momento, além de perceber como a leitura das obras táteis deve estar aberta para a ação criativa da imaginação, o algodão que fora colocado como espuma, faria mais sentido, naquele entendimento, como as nuvens do céu.

Essa possibilidade de (re)elaborar as experiências a partir da inventariação do cotidiano por parte das pessoas cegas trazem uma nova concepção da própria cegueira para além de um diagnóstico biológico, mas sobretudo, como mostra Joana Belarmino de Souza (2018) pode ser interpretada como uma construção social, cultural e narrativa que tem como base o estabelecimento de imperativos limitantes e de proibição. Joana nos conta como a imaginação foi importante na sua infância no interior de Pernambuco marcada por “inventar de brincar de ver” já que também era cega junto aos outros seis irmãos dos treze que os pais tiveram. “Eu pulava diante de uma fileira de pedras, no quintal de casa e experimentava na minha face a presença das pedras. Ver, para mim, resumia-se à surpresa de sentir as pedras na face, sem tocar nelas” (Souza, 2018, p. 565).

Partindo dessa perspectiva, podemos compreender que a importância da leitura das obras táteis deve estar aberta para o diálogo com a criatividade da imaginação em seus movimentos de comunicação e inventariação que envolve a elaboração do ser e estar no mundo a partir de um ponto de vista das experiências individuais, mas que também são coletivas na medida em que serão peças dispostas para um “coletivo da imaginação”, isso pressupõe novas

formas de pensar as representações para o céu e a espuma. No entanto, na leitura específica de Expedito o algodão como nuvem era o representante do céu que ele imaginou a partir das suas memórias. Nesse sentido, as leituras que se seguem das fotografias vão sendo realizadas de maneira particular, mas sob lógicas que dialogam, ressoam, significam e ressignificam toda uma ambientação construída. Expedito ao tatear a segunda obra de Ivoneide com as crianças já reconhece de modo imediato as pedras da imagem, elemento predominante na exposição que evoca também as pedras removidas do território do Poço da Draga para ampliação da Praia de Iracema, mas também nos lembra da dimensão política do direito ao território na cidade.

Em seguida, embora o estranhamento inicial por não identificar tão rapidamente as pessoas dispostas na cena, Expedito, ao ver pelas mãos o tecido das roupas e certos fios de linhas que por associação acredita se tratar de cabelos, vai aos poucos identificando as demais personagens registradas na fotografia e remontando a imagem de modo integral sempre ressaltando a importância dos detalhes e as formas de visualização que eles implicam na sua possibilidade de fomentar a imaginação.

Desse modo, Expedito entra em um conflito simbólico com os alguns versos do poeta Carlos Drummond de Andrade (1928) na medida em que não só retira as “pedras do meio do caminho” mas faz delas um caminho para o trilhar do tateamento. Portanto, conforme nos mostra Didi-Hubermann (2017b, p. 80): “[...] só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao ‘dispor’ primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros.” Desse modo, ao ler as obras táteis compreendemos que Expedito também desmontou e remontou o momento registrado criando uma possibilidade para pensar as fendas daquela imagem que se circunscvem no

corpo de um projeto de cidade e na preservação da sua memória.

Figura 9 - Tateamento “As pedras”



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Expedito chama a atenção para como os objetos dispostos dão margem para inúmeras interpretações, pois inicialmente achava que a silhueta que representava dona Zenir na “casa da avó” eram linhas, mas quando percebeu por meio da audiodescrição a presença de uma pessoa, conseguiu identificar os óculos, cabelos e entender sua posição em relação aos demais elementos fazendo com que sua experiência ganhasse novos significados. Essa fora a leitura mais difícil do entrevistado, principalmente pela quantidade de material utilizado na texturização, o que nos sugere um conflito entre as possíveis técnicas de acessibilização: texturização e audiodescrição.

Cada processo deve estar em uma harmonia sistemática conforme os limites estabelecidos pelo que quer se evidenciar na imagem - nesse caso a figura da mulher com a sua costura - isto é, não exceder nas descrições materiais

e audíveis, pois, dependendo do corte da imagem nem todas as camadas que foram grafadas podem ser fidedignamente representadas seja pela dificuldade de se entender o real sentido de sua autoria (como no caso de pinturas mais abstratas, ex: Cubismo) ou mesmo das estratégias de representar as suas circunscições em cortes. Nesse caso a imaginação tem uma importância dupla, pois acompanhada pelos sentidos do tato e da audição, as informações retratadas fazendo a sua leitura ainda mais minuciosa e crítica. Portanto, Exedito em um sentido mais amplo da interpretação dos significados não se equivocou ao dizer que a silhueta de Dona Zenir eram linhas, principalmente porque, na sua trajetória enquanto costureira ela teve os fios como extensões do seu corpo.

Figura 10 - Tateamento “A costureira das memórias”



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

Além disso, ao conversarmos sobre a pintura “Cabeça de Preta Velha” (1943) um aspec-

to importante citado por ele é a importância do processo de audiodescrição nas leituras e como é possível a partir da escuta entender as disposições e perspectivas elaboradas pelo autor de obras de arte no geral. E ainda a partir da leitura do quadro Exedito dá uma sugestão importante: trazer as assinaturas e o título das obras em braile, para que eles possam identificar nas convenções gráficas de acessibilidade esses elementos de autoria fundamentais em uma obra.

Figura 11 - Tratamento da “Cabeça de preta velha” (1948)



Fonte: Acervo fotográfico do grupo de extensão e pesquisa

As conversas com Exedito, ao longo da entrevista no museu, permitiram-nos trocar impressões e reflexões acerca da cidade de forma ampla, além de todas as questões que envolvem a sua democratização através da leitura dessas obras táteis, foi nos proporcionado discutir as inúmeras outras formas de acessibilidade em relação às políticas propostas para

nossa universidade, como um caminho possível para fazer a instituição mais democrática e inclusiva.

Ao final da entrevista, perguntamos se ele gostaria de ouvir uma audiodescrição sobre nossas características, ele ficou muito animado em, depois de algum tempo conversando conosco, poder ter em mente como eram os donos daquelas vozes. As experiências de acessibilidade devem transpassar os ambientes e as relações, devem tocar as experiências cotidianas na cidade em que vivemos, para que a inclusão deixe de ser algo pontual para ser o habitual, e com isso, a construção de uma cidade acessível ocorra de forma efetiva em todas as esferas da sociedade.

Considerações

Um sintoma [...] será, por exemplo, o momento, a imprevisível e imediata *passagem* de um corpo à aberração de uma crise, de uma convulsão histórica, de uma extravagância de todos os movimentos e de todas as atitudes: de repente os gestos perderam sua “representatividade”, seu código. (Didi-Huberman, 2017b)

Escavar e recordar em Benjamin (2009), é saber que as memórias são o meio como acessamos o passado e não apenas um instrumento. Elas nos permitem compreender onde a vivência se originou, assim como o solo é o meio das antigas cidades soterradas. Fazer um inventário dos achados e das camadas de uma cidade é ampliar constantemente os seus narradores possíveis, estranhar, reconstituir mesmo que por camadas das ruínas ou dos passos perdidos. Um bom inventário é com um relato arqueológico reconstitui os achados, mas não pode esquecer das camadas que os originaram. Estar atento às constantes disposições das coisas diante dos nossos olhos, pois elas só se mostram, evidenciando também as “fendas” que agitam os sujeitos (Didi-Huberman, 2017b).

Ao olharmos a cidade por meio de fotografias, podemos observar sujeitos, cenários, presenças e ausências que nem sempre são contadas na história oficial. Durante a exposição o público presente estranhou, remontou, apropriou-se do que via diante de seus olhos. Silenciavam, cantavam, choravam. Pessoas de classes sociais mais altas, médias e baixas transitaram pelas salas e em cada uma delas acendia algo das suas experiências na Ponte, onde ficava o primeiro porto da cidade, ou mesmo da lembrança dos banhos de mar. Uma senhora relatou que para saber se os filhos a tinham desobedecido e ido para a praia, quando eles chegavam em casa, ela cheirava e tocava com a ponta da língua nos cabelos de cada um. Se sentisse o gosto de sal, com certeza o castigo era certo. A narradora nos conta rindo, pois ela disse que ela e os irmãos nem se importavam com o castigo, pois eles tinham passado a tarde na praia e nada tiraria experiência deles.

Ao escutarmos as narrativas que cercam uma cidade, sobrevivências se acendem e se apagam como vagalumes fazendo-nos ler uma cidade metafórica, que se faz no cotidiano, nos corpos caminhantes e enunciativos. Ao desmontarmos essas imagens e as fabricarmos para que sejam acessíveis, desafiamos a nossa própria visão. Precisamos sair de uma lógica da leitura restrita apenas aos olhos (Certeau, 2019) e observarmos que precisamos ler com todos os nossos sentidos. Que a cidade tanto pode ser lida como vivida de muitas formas e essas experiências nos indicam que as memórias nelas criadas também são inúmeras e nem sempre decodificadas. As camadas da cidade se entrecruzam com os espaços da recordação (Asmann, 2011): a escrita, as imagens, os corpos e os lugares só podem ser acessados quando conseguimos ler e traduzir, pela combinação de diferentes linguagens o que as narrativas vividas e experimentadas na cidade, expressam e pelo que estamos disponíveis a escutar.

A materialização das peças apresenta métodos de fabricação digital, bem como de uma leitura e tradução da obra para que ela seja compreendida e tornada, de fato acessível. Para isto, no trabalho da exposição tivemos, no momento da reflexão inicial, alguns encontros para definir o processo e quais peças seriam criadas. As quatro imagens precisavam dialogar com o projeto expográfico, contudo, teriam que ser também possíveis de ser elaboradas no curto espaço de tempo que tínhamos e com os materiais disponíveis para sua execução. A curadoria, depois do contato e aprendizado com os grupos da Arquitetura e da Linguística, decidiu que além das camadas cortadas das peças, os usos de cola de relevo, cores, iríamos recorrer à colagem de diferentes materiais ao MDF. Recortamos tecidos para fazer as roupas das mulheres ou mesmo para dispor os tecidos da costureira sobre a sua máquina de costura. Linhas de bordado em tom cinza para aproximar-se do grisalho ou marrom escuro se transformaram em materiais para a composição dos cabelos das mulheres. Pequenos fios metálicos que vedam os plásticos dos sacos de pão de forma foram desemaranhados dos plásticos, que os envolvem, para dar forma aos óculos das mulheres. Pequenos materiais de plásticos foram utilizados para dar forma aos carretilhas de linha e objetos plásticos na mesa de trabalho da costureira, palitos de fósforos alinhados e pintados em marrom deram forma à sua cadeira de trabalho. Pedacos de couro deram a textura do rosto da Preta Velha. A areia e o algodão se combinaram para aproximar o público da areia e das espumas do mar do Poço da Draga. O papel celofane com seu pequeno ruído com o toque dos dedos tentou simular o barulhinho das ondas do mar. As coisas foram misturadas em “combinações variadas” (Ingold, 2012).

Contamos durante a elaboração das peças com a atuação de uma pessoa com deficiên-

cia visual como consultora para que ela nos sinalizasse se as camadas traduziam o que queríamos tornar legível com as mãos sobre cada imagem. Sua presença foi imprescindível para o trabalho da equipe que cuidou da audiodescrição disposta no *Qr Code* impresso em cada peça tátil. Na criação da audiodescrição e no trabalho de locução também não é um trabalho simples, pois precisamos escutar quem acompanhou a pesquisa e criou o projeto expográfico, os que estão cuidando do trabalho de tradução, a pessoa com deficiência visual que está presente como consultora. Um aprendizado constante durante todo o processo e que mostra que cada exposição impõe um novo desafio, pois cada imagem dispõe de suas camadas e estranhamentos diante das experiências a serem observadas. Cada camada não é apenas um pedaço de madeira a ser cortada, é parte de um conhecimento que só faz sentido se combinado com os campos de conhecimento em jogo, nas mãos que tocam as peças produzidas e nos sentidos que a imaginação mobiliza diante das peças prontas.

Durante a exposição a leitura também se ampliou porque precisávamos ter o cuidado de divulgar que ela tinha peças acessíveis, já que o Museu é um lugar central na cidade e de fácil acesso. Para isso, contamos com a equipe do educativo do museu, que por meio de uma das funcionárias, que é deficiente visual, fez algumas fotografias no seu percurso conhecendo a exposição e publicou no Instagram da instituição. Recebemos visitas de professores de várias escolas estaduais, municipais e da própria Universidade com suas turmas. Para os que estavam nos cursos de formação para professores foi muito ressaltado como era importante para eles observarem quantos elementos são importantes ao pensar na montagem de uma exposição e que visibilidade é algo complexo e precisa ser pensado e elaborado com muitos olhares e campos do conhecimento. “Construí-

mos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, (...) nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva.” (Manguel, 2021, p. 28).

A montagem de uma exposição nos mostrou que a cidade, os rostos, os olhares que nos fixam, a configuração das coisas e das narrativas nem sempre são o que pensamos. Diante da experiência da construção das peças táteis, ao cortar camadas para tornar visível o que as imagens fotográficas nos davam, percebemos também que além de abrir e cortar camadas da madeira, estávamos também tocando nas camadas da cidade. Se observando a estranheza, montando, desmontando e remontando sentidos agregamos e encontramos as fendas que atravessam os sujeitos na experiência urbana, é possível que também nos rastros das imagens e de suas enunciações, encontremos também os sintomas nem sempre diagnosticados da cidade, que a arte desperta, desmontando a ordem.

Por fim, com a participação de um estudante entrevistado, podemos perceber os limites da tradução acessível. Até mesmo nossa imaginação estava domesticada pela primazia do olhar e da soberania do “tudo ver.” Nosso leitor nos leva a imaginar através das peças feitas. Seu olhar e tato sensíveis em alguns momentos nos tocam de modo gentil ao dizer: não preciso da audiodescrição, postura que pode ser escutada, lida e vista como: não preciso dos olhos e nem da condução que vocês sinalizam, eu também vejo. Os meus sentidos sabem ler, é com as minhas mãos, com meu corpo inteiro que eu leio.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. No meio do caminho. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 3, p. 1- 8, julho de 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000033273&bbm/7064#page/16/mode/2up> . Acesso em: 26 out. 2023.

ARAUJO, Manoel Deisson Xenofonte ; SANTOS, Deborah Macêdo dos. Fotografia Tátil: desenvolvimento de modelos táteis a partir de fotografias com a utilização de impressora 3D. **Revista Brasileira de Design da Informação** –Infodesign, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 62-76, agosto de 2015. Disponível em: <https://www.infodesign.org.br/infodesign/article/view/311>. Acesso em: 26 out. 2023.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. São Paulo: Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARROS, Manoel. **Ensaio Fotográficos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. 5ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

BRULON, Bruno; PEIXINHO, Lia Fernandes. Museologia experimental de imagens insubordinadas: a coleção fotográfica de Luiz Claudio da Silva no Museu das Remoções. **Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material**, v. 30, p. 1-32. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/KbrNXY6PPYG-mcyq8j4nFs9x/abstract/?lang=pt#ModalHowcite> . Acesso em: 26 out. 2023.

CURY, Marília Xavier. Museus e indígenas – Saberes e ética, novos paradigmas em debate: Introdução. In: **Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate**. Marília Xavier Cury (Org). São Paulo: Secretaria da Cultura ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/86> . Acesso em: 26 out. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Minas Gerais, UFMG, v.2, n.4, p. 206–219, novembro de 2012. Disponível: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/>

[article/view/15454](#) . Acesso em: 22 out. 2023.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, São Paulo, v. 13, n.13, p. 155-161, março de 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 26 out. 2023.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Antropologia para que serve?** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

KALENA, Laís Salles Aragão. Georges Didi-Huberman e o sintoma das imagens. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 14, p. 134-141, setembro de 2019. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/86> . Acesso em: 26 out. 2023.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARINS, Paulo César Garcez; SCHPUN, Mônica Raima. Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro. Introdução do dossiê “1822-2022: museus e memória da nação”. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, Nova Série, p. 1-13, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/201311>. Acesso em: 26 out. 2023.

MILLS, Charles Wright. **A Imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, [S. l.], v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 26 out. 2023.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Construindo uma sociedade para todos**. Rio de Janeiro WVA, 1997.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Joana Belarmino de. Cegueira, Acessibilidade e Inclusão: Apontamentos de uma Trajetória. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 38, n. 3, p. 564–571, jul. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/dR3gyL48vfth6NynF9bK8BK/> . Acesso em: 26 out. 2023.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e Lugar**: A Perspectiva da Experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

Recebido em: 12/11/2023

Revisado em: 15/09/2024

Aprovado em: 24/09/2024

Publicado em: 25/10/2024

Cristina Maria da Silva é Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas- Unicamp. Pós-doc em Antropologia e em Literatura. Vinculação institucional – Universidade Federal do Ceará- Docente do Departamento de Ciências Sociais-UFC/Programa de Pós-Graduação em Letras- Centro de Humanidades. Grupo de pesquisa. Rastros Urbanos. Coordenadora do projeto de extensão: Fotobiografias: uma Fortaleza que se encontra em acervos fotográficos pessoais- PREX-UFC. *E-mail*: cristina.silva@ufc.br

Lucas Pinheiro Tenório Farias é graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFCE) e Bolsista da Funcap – Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. É membro do diretório do grupo de estudos, pesquisa e extensão Rastros Urbanos (<https://www.instagram.com/rastrosurbanos/>). *E-mail*: lucaspinheiroufc@gmail.com

Ana Carla Guimarães Lima Vieira é graduanda em História pela Universidade Federal do Ceará (UFCE) e bolsista pela Pró-Reitoria de Extensão. *E-mail*: gcarlavieira@alu.ufc.br

Pamela Pereira do Nascimento é graduanda em Design pela Universidade Federal do Ceará (UFCE) e bolsista do projeto Fotografia Tátil vinculado ao Programa de Promoção da Cultura Artística (PPCA). *E-mail*: pamelapereira@design.ufc.br